



Műhely

Hajdu Péter¹

NARRATOLÓGIAI KÖZELÍTÉSEK A LÍRÁHOZ (KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A RÓMAI SZERELMI ELÉGIÁRA)²

A narratológiák általában, és ebben nincs is semmi meglepő, az elbeszélés definíciójával kezdik, ami gyakran tartalmazza a minimumelbeszélés vagy elbeszélésminimum meghatározását is. Azáltal azonban, hogy a narratív gondolkodást az emberi megismerés egyik alapvető stratégiájaként ismertük fel (mégpedig egyikként a nagyon kevés közül), lassan azt lesz nehéz meghatározni, hogy mi *nem* elbeszélés. A legtöbb narratológia leszögezi, hogy a dráma nem elbeszélés, de már sokkal nehezebben mond le a filmről. Amióta nemcsak történettudományi, hanem mindenféle tudományos (alapvetően azért diszkurzív) szöveg narrátoráról és narratív stratégiáiról is gyakran beszélünk, azóta nem feltétlenül szükséges, hogy a történetmondás egy szöveg láthatólag elsődleges célja legyen ahhoz, hogy narratológiai módszerekkel elemezhető elbeszélésnek tekintsük. És akkor még csak szövegekről volt szó, pedig úgy látszik, narratív-nak lehet tekinteni nemcsak komplett múzeumi kiállításokat (ahol a jelölt sorrendben kiállított tárgyak talán önmagukban is, de még inkább a hozzájuk rendelt szövegekkel együtt történetet hivatottak elmondani), hanem egyes vizuális és/vagy plasztikai műalkotásokat is. Viszonylag kevés szó esik azonban a lírai költeményekről. Pedig.

Nem szükséges hosszasan magyarázni, hogy sok dal egyszerűen végigmond egy történetet. A *Megy a juhász számaron* vagy a *Befordultam a konyhára* végigmondja a maga történetét, és a versek lényegét tekintve aligha jön ki egészen más eredmény, ha elbeszélésként, mint ha lírai versként elemezzük. A trükk mindkettőben elbeszéléstechnikai: az egyikben az ellipsis miatt lesz a vers olyan jelentésteli (hogy tudniillik a főszereplő belső történéseiről csak minimális információt oszt meg a narrátor), a másikban a meg nem történt esemény elbeszélése, majd visszavonása adja a vers báját: az, ahogyan az egyes szám első személyű elbeszélő helyesbíti saját előadását. Ezek kétségtelenül nagyon rövid történetek, minimális a kontextualizálás, a helyszíneket a szövegek éppen csak jelölik, megnevezik („gyepes hant”, konyha) anélkül,

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet tudományos tanácsadója, az Irodalomelméleti Osztály osztályvezetője.

² Előadás-változata elhangzott 2016. január 12-én az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti Osztályának *Irodalomelmélet, narratológia, szövegértelmezés* című első narratológiai konferenciáján.



hogy a leírásra szót vesztegetnének, amitől a történet talán kevésbé plasztikusan elképzelhetővé, hanem inkább absztrakttá válik, de attól még történetek. Az ilyen narratív dal egyáltalán nem ritka. És nemcsak a dalok között találunk ilyesmit. Hogy a gondolatmenetemben később fontossá váló római szerelmi légijából is idézzek egy példát, Ovidius *Amores* című gyűjteményéből az I. 5, amely *Nyári dél* címen szerepel Babits Mihály *Eratójában*,³ egy pásztoróra egyes szám első személyű elbeszélése, amely szinte kizárólag narratív kijelentéseket tartalmaz, néhány narrátori kommentárral fűszerezve. Az elején leírja az időpontot és a helyszínt, bemutatja (a csak személyragokkal jelzett Én⁴ után) a másik szereplőt, majd előadja a találkozás történetét.

Nagyon sok olyan lírai költemény is van, amelyben a történet nincs végigmondva, mégis kikövetkeztethető, mert amit hallunk, az egy szereplő megszólalása egy történet egyik jelenetében. És a történetre lehet következtetni magából a szövegből, illetve az adott irodalmi tradíció kontextusából. Különösen jó példa az az i. sz. 800 körül keletkezett prakrit költemény, amelynek ilyesfajta narratív elemzése található az indiai kritikai rendszer alapkönyvében, Anandavardhana *Dhvanyaloka* című traktátusának Abhinavagupta-féle kommentárjában.⁵ A négysoros vers magyar próza fordítása (angol próza fordításból) így hangzik: „Ki ne haragudna, ha látja, hogy drága feleségének alsó ajka sebes? Nem hallgattál rám, pedig figyelmeztettelek, hogy ne szagolgasd a méhet rejtő lótuszt. Most szenvedned kell.” Ahhoz, hogy ennek a szövegnek bármi értelme legyen, ki kell következtetnünk, vagy ki kell találnunk azt a történetet, amelybe megszólalásként beleágyazódik, tudnunk kell, hogy ki beszél kihez, és mit akar ezzel elérni. Esetleg megelégedhetünk azzal, hogy a beszélő figyelmeztetett egy férjes asszonyt a méhecskére, és most kárörvendezik, de az még így sem világos, miért örül annak, hogy a férje haragszik rá, és hogy miért haragszik a férj annyira a méhecsípés miatt. Anandavardhana szűkszavúan csak annyit mond erről, hogy ez a vers arra példa, amikor a beszélő valójában nem ahhoz beszél, akihez látszólag beszél. Abhinavagupta szerint egy bizalmas barátnő beszél az asszonyhoz, de úgy, hogy a férj és az irigykedő másik feleség is hallja. A probléma az, hogy a hűtlen asszonyt a szeretője az ajkán harapta meg szex közben, és ezt a sebet a férj mindenképpen észreveszi. A barátnő látszólagos szemrehányása tulajdonképpen egy ártatlan magyarázattal próbálja leszerelni a férj gyanúját, egyszersmind elejét venni

³ BABITS Mihály, *Erato, Az erotikus világeköltészet remekei*, 2. kiadás, Szépirodalmi, Bp., 1973, 37.

⁴ A 13. sorig ezt a személyes jelenlétet csak a 2. sor *adposui* alakja jelzi. Babits fordítása nagyobb bőkezűséggel szórja az Énre vonatkozó utalásokat: tagjaimat, vetem (2), zsalum (3).

⁵ Daniel H. H. INGALLS, et al. (szerkesztette és fordította), *The Dhvanyaloka of Anandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, Harvard UP, Cambridge, 1990, 103–105. A vers eredetijének fellelhetőségét Ingalls a következőképpen adja meg: “Non-Vulgate Sattasāi, Weber No. 886”, ami a következő kiadásra utal: Albrecht WEBER (ed.), *Saptaçatakam des Hāla*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1881.



a másik asszony pletykálkodásának, illetve annak, hogy triumfáljon, amiért a barát-
nőt hűtlenségen kapják és megalázzák. Ezenközben a szeretőt is figyelmezteti, hogy
a jövőben kerülje a harapásokat a jól látható helyeken. Ez az értelmezés megteremt
egy egész történetet összesen öt szereplővel, megéri a csoport tagjai közti viszonyok
dinamikáját, és a versszövegnek az ebbe a történetbe ágyazott jelenetként tulajdonít
jelentést. Érdeemes hangsúlyozni, hogy a történet nem egy különösen fantáziadús
értelmező egyéni fikciója. A szanszkrit lírahagyomány kontextusában az olvasók
számára magától értetődő, hogy a seb az ajkon nem méhcsípéstől, hanem illegitim
szerelmi harapástól van. Ebben a példában talán a (nyugaton) megszokottnál nagyobb
a kontraszt⁶ a szöveg rövidege és a mögé odaértendő történet hossza között. Ettől
olyan jó példa.

De nagyon sok lírai költemény feltételezi egy történet rekonstruálását, hogy meg-
szólalásként érthessük egy jelenetben. Ha a líráról esetleg eleve azt gondolja valaki,
hogy alapvetően érzelmekről szól (amit azonban a 20. századi líra tapasztalata alap-
ján már nagyon nehéz gondolni), akkor az adott emberi érzelmeket legtöbbször egy
interszónális szituációban tudjuk elképzelni, amely szituáció viszont esetleg egy
történet folyamatában állhat elő. Ez nem mindig vagy feltétlenül van így; vallásos
érezelmek, univerzális tapasztalatokra vagy a természetre reflektáló művek esetében
esetleg minimális lehet vagy akár hiányozhat ez a narratív beágyazódás, máskor
viszont magától értetődő. A szerelmi költészetre például az utóbbi igaz. A római sze-
relmi elégia legtöbb darabja mögé oda kell képzelni egy szerelem történetét, amely-
nek egy adott pillanatában elhangzik egy monológ. A *paraclausithyron* (a kizárt sze-
relmes monológja) lehet ennek kézenfekvő példája. A legfontosabb természetesen
maga a monológ, de a mögöttes történet, az egész szerelem jellege ennek tükrében
esetleg elégiáról elégiára másképpen jelenik meg, illetve egyszerűen más módon.

A fentiekből természetesen nem következik, hogy mindig lehet valami érdemle-
ges eredményre jutni a lírai versek narratív értelmezésének fenti két módjával. Vagy
azzal a harmadik, szintén elég gyakori eljárással, amikor több lírai versből próbálnak
meg összerakni egy történetet. Vannak persze olyan elrendezett versciklusok, ame-
lyek paratextusokkal és magával az elrendezettséggel felhívják az ilyen olvasásra.
De már például Catullus Lesbia-verseiből, bármennyit kísérleteztek is vele, nem
lehet kirakni egy Lesbia-regényt,⁷ viszont ettől még erős a kísértés, hogy egyes ver-
sek között azon az alapon teremtsünk kapcsolatot, hogy bizonyos textuális jelzések
szerint ugyanannak a történetnek különböző jeleneteiként érthetők, ami a történetet

⁶ A vers olvashatóságához és a különböző kontextusokhoz, a világirodalmi kommunikáció péld-
ájaként bemutatva vö. David DAMROSCH, *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell,
Malden-Oxford, 2009, 11–13.

⁷ Vagy többfélét is ki lehet rakni belőlük. Holzberg egyébként Catullus-regényről beszél, a másik
főszereplőről nevezve el a regényt, hangsúlyozva mindazonáltal, hogy ő is szereplő, nem azo-
nos a szerzővel: a Catullus-regény a beszélő persona önéletrajzi utalásaiból alakítható ki sze-
rinte Niklas HOLZBERG, *Catull: Der Dichtner und sein erotisches Werk*, C. H. Beck, München,
2002, 14.



is kifejtettebbé, hosszabbá, érdekesebbé és érthetőbbé teszi. Hasonlóképpen az egyes római elégiakönyvekről vagy szerzői korpuszokról is feltételezik, hogy ki kell adniuk egy nagy történetet, és a textuális jelzés, amely az ilyen olvasásra felhív, az egyes szám első személyű beszélő (a lírai én) feltételezhető azonossága, valamint a szeretett nő nevének ismétlődése, noha az utóbbi nem szokott minden egyes versben elhangozni. Ezek a próbálkozások nem eleve elhibáztak, azonban feltűnő, hogy az elégia műfaja mennyire ellenáll nekik. Az egyes költemények sorrendjét nem lehet megfeleltetni egy mögöttes történet időrendjének, ez pedig kizárja az utóbbi megbízható (re)konstrukcióját. Lehetnek persze olyan szöveghelyek, amelyek bizonyos versek relatív kronológiájára utalnak, de alapvetően csak kombinatorikai módszerekkel lehetne meghatározni a lehetséges sorrendek, következésképpen a lehetséges történetek számát. A legtöbb értelmező szerint a magától értetődő olvasói elvárás az, hogy a versek a mögöttes történet időrendjében kövessék egymást, és ehhez képest látszik amolyan dekonstrukciós trükknek, amikor az elégiagyűjtemény ellenszegül.⁸ De ha Propertius IV. könyvének 7. elégiájában Cynthia már halott, a rá következő 8-ikban meg még él, akkor az olvasónak nem kell különösebben nagy szellemi energiákat mozgósítania ahhoz a belátáshoz, hogy az elégiák nem a történet sorrendjében követik egymást a gyűjteményben. Ettől még ki lehet találni olyan történeteket, amelyekben minden költemény elhelyezhető, de egyrészt nyilvánvaló, hogy ez inkább fantáziajáték, mintsem értelmezés, másrészt könnyen lehetséges, hogy az egyes vers nemcsak ugyanannak a történetnek valamilyen aspektusát villantja föl, hanem maga a háttértörténet is változik az egyes versek szempontjából.

A két utóbbi stratégia esetében a lírai vers történetként olvasásához a narratológia egész fogalomtárából az ellipszist kell a legnagyobb mértékben hasznosítani. Ha egy teljes szöveg mindössze egyetlen megszólalás egy történet egyik jelenetéből, akkor ez az elliptikus elbeszélésnek szinte a maximuma, hiszen az el sem hangzó elbeszélés minden más elemet kihagy. És hogyha több szöveget egyetlen történet részeként, egy odaértett elbeszélés jeleneteiként akarunk érteni, akkor az őket összekapcsoló kivonatos elbeszélések, összefoglalások hiányoznak.

Van azonban még egy lehetséges aspektusa a líra elbeszélésként olvasásának, amely visszavezet minket a legelején felvetett, de azóta elhanyagolt problémához, az elbeszélésminimumhoz. A lírai szövegekben is el-elhangoznak olyan mondatok, amelyek elbeszélnek valamit. A korábban szemügyre vett prakrit versben az első és a harmadik nem elbeszélő jellegű. Sem az nem történetmondás, hogy „Ki ne haragudna, ha látja, hogy drága feleségének alsó ajka sebes?“, sem az, hogy „Most szen-

⁸ Veyne is ennek az automatikus olvasói elvárásnak a kijátszásaként értékeli, hogy az elégiákban nincs kronológia, hogy az elégikusoknál nincs regény, nincs összerakható történet (Paul VEYNE, *Roman Erotic Elegy: Love, Poetry, and the West*, fordította D. PELLAUER, University of Chicago Press, Chicago, 1988, 50–51), bár talán túl messzire megy, amikor azt állítja, hogy az idő egyáltalán nem játszik semmiféle szerepet az elégia-corpusokban (51).



vedned kell”. De a középső mondat kifejezetten egy múltbeli esemény, sőt esemény sor elbeszélése: „Nem hallgattál rám, pedig figyelmeztettek, hogy ne szagolgasd a méhet rejtő lóbuszt.” És Abhinavagupta elemzése alapján akár arra is következtethetünk, hogy éppen ez az elbeszélés a vers lényege. Aszerint ez egy fiktív történet fiktív szereplőjének mint másodlagos narrátornak az elbeszélése, amely nem pusztán fiktív, hanem kifejezetten hazugság az ábrázolt valóságon belül. De ettől még elbeszélés. Már amennyiben eléri az elbeszélés minimumát. A teoretikusok szerint az elbeszéléshez esemény kell, ami egyesek szerint állapotváltozás.⁹ Genette példái közül a minimumra az első nem látszik változást implikálni: „Megyek”, de a második már igen: „Péter megjött”.¹⁰ Szerinte lényegében bármilyen igei forma elbeszélést alkot. Feltételezem, hogy a létige ebben a gondolkodásban nem ige. (Erre még visszatérünk.) Az 1989-es Gerald Prince szerint kell esemény az elbeszéléshez, de tényleg elég belőle egyetlenegy is.¹¹ Shlomith Rimmon-Kenan szerint viszont legalább két, kronológiai sorrendbe rendezett esemény szükséges az elbeszéléshez,¹² és ugyanígy az 1982-es Prince szerint,¹³ viszont az 1973-as Prince még úgy gondolta, a minimum, hogy három eseményünk legyen, amelyeket összekapcsol a kronológia, a kauzalitás és a zárlat princípiuma.¹⁴ A mondatunk, ha nem beszél is el, de tartalmaz három eseményt, tehát még a legszigorúbb minimumkövetelményeknek is megfelel. Én figyelmeztetek, te megszagoltad a virágot, a méhecske megcsípett.

Tulajdonképpen még azon is elgondolkodhatunk, hogy nem tartalmaz-e az első mondat egy elbeszélést. Ha a kérdő mondatot kijelentéssé transzformáljuk, amit nyilván megtehetünk, hiszen ez nem egy valódi, választ követelő, hanem ún. költői kérdés, akkor valami ilyesmit kapunk: ha a feleség ajkán seb van, a férj mérges lesz. Az, hogy az ajkon seb van, nem esemény, de indexikus jele egy korábbi eseménynek, ami kiváltja a férj haragját. Akár így is elrendezhetjük három eseménnyé: X esemény történik, seb keletkezik, a férj megharagszik. Legalább két esemény kauzális és kronológia kapcsolatban, ami a korai Prince kivételével kielégítené a narratológusokat, de talán a jelöletlen, ám odaértett (talányos és felderítendő) kiinduló eseménnyel még a három is összejöhet. Ez persze egy hipotetikus elbeszélés, de senki nem mondta, hogy a minimális elbeszélés nem lehet hipotetikus.

⁹ Michael J. TOOLAN, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, Routledge, London, 1988, 14.

¹⁰ Gérard GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus”, fordította LOVAS Edit, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I*, Jelenkor–JPTE, Pécs, 1996, 66.

¹¹ Gerald PRINCE, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1989, 58.

¹² Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London, 1983, 19.

¹³ Gerald PRINCE, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, 1982, 4.

¹⁴ Gerald PRINCE, *A Grammar of Stories: An Introduction*, Mouton, The Hague, 1973, 31.





És akkor még egy szót az utolsó mondatról. Az adott formában talán nem elbeszélés, de nem tartalmazza-e egy jövő idejű elbeszélés lehetőségét? Ha úgy hangzana, hogy „most szükségképpen szenvedni fogsz”, akkor felfoghatnánk egy minimális, egy eseményes elbeszélésnek. Azt gondolom, hogy a narratológia arra is kínál apparátust, hogy leírjuk ennek a három különböző típusú, minimális elbeszélésnek¹⁵ az összekapcsolódását.

A lírai versek többsége tartalmaz ilyen többé-kevésbé minimális narratív elemeket. Kérdés lehet, hogy egy versben szétszórtan felbukkanó elemeket lehet-e és érdemes-e összekapcsolni egymással mintegy elbeszélésciklusként olvasva őket, illetve hogyan lehet leírni a viszonyukat a nem elbeszélő részekkel. Világos, hogy nem mindig érdemes. Ha azt olvasnánk, „A boldogság lágy, szőke és másfél mázsa” az nem volna elbeszélés, de az már lehet elbeszélés, hogy „Láttam a boldogságot én, / lágy volt, szőke és másfél mázsa”. Van benne egy esemény, és van benne egy leírás is. A vers két következő mondata még további eseményeket is elbeszél, a mosolygás imbolyog, a boldogság (vagy a mosolygása) ledől a tócsába, az elbeszélő felé hunyorog és röffen, pihéi közt a fény tétovázva babrál. Csak mintha nem lenne érdemes itt a történetre koncentrálni. Ha egy elbeszélés helyszíne „az udvar szigorú gyöpe”, egyik cselekvő ágense a boldogság mosolygása, és az elbeszélő események közt olyanok vannak, mint hogy a fény babrál, akkor erős gyanú ébredhet, hogy itt az elbeszélő természetesség egészen lényegtelen aspektusa a szövegnek. De a narratológusok egy jelentős részét eleve nem a történet, hanem az elmondás érdekli, és bizony nagyon sok olyan elbeszélés van, amiben a történet nem a legfontosabb, sőt esetleg egyáltalán nem fontos tényező.¹⁶ Miért ne lehetne József Attilának ez a strófája egy olyan elbeszélés, amelyben nem a mit, hanem a hogyan az érdekes, nem a *fabula*, hanem a *szűszé*, nem a *story*, hanem a *discourse*? A *fabula* azért itt is kikövetkeztethető: az egyes szám első személyű elbeszélés narrátora egyszer látott egy disznót a pocsoltyában hemperegni, és azt gondolta, hogy ez a boldogság.¹⁷ És a lényeg persze nem

¹⁵ Erre a transzformációra megint csak feljogosít minket, hogy a szanszkritban a kellés kifejezése a jövőidejűség beleérthető (az információért KARSAI Györgynek tartozom köszönettel).

¹⁶ Patrick O’Neill „a Zénón princípiumnak” nevezi el azt a jelenséget, hogy az elbeszélés mindig rendelkezik azzal a potenciállal, hogy felforgassa az elbeszélő történetet. Világos, hogy Akhilleusz és a teknősbéka története mint történet teljesen érdektelen, de az, ahogyan el van beszélt Zénón paradoxonában, már nagyon is érdekes. Patrick O’NEILL, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*, Toronto University Press, Toronto, 1996, 1–8.

¹⁷ Genette összefoglalásaihoz képest („Odüsszeusz hazatér Ithakára.” „Marcel író lesz.” – GENETTE, i. m. 66, a fordítást módosítottam) a *fabulának* ez az összefoglalása kissé bőbeszédűnek és túlságosan részletezőnek látszhat. Lehetséges, hogy ez a lírai diskurzus eleve részletező természetéből következik. Mindenesre, ha ennél továbbmennénk az alapvető igeiség feltárása felé a *fabulában* (például „Attila lát egy disznót.” vagy „Attila meglátja a boldogságot.”), akkor aligha ismernénk rá az összefoglalásban a versre. Az egy igés összefoglalásba nem férhetne bele a legfontosabb, a (nem igei) metafora, miközben az elbeszélő történet ennek a metaforának a meglátása.



annak a története, hogy mit is csinált pontosan a disznó, hanem ez a gondolat, ez a belátás, ez a tudás, amire a humán szereplő a tapasztalat révén szert tett. És ha ez alapvetően a megismerés története, akkor olyan nagy narratív műfajokkal rokonítható, mint például a nevelési regény.¹⁸ És ha a vers többi strófájára vonatkoztatjuk, akkor mozaikdarabként hozzájárul az eszmélés kétségtelenül elliptikus elbeszéléséhez. Tverdota György szerint az *Eszmélet* eleve versciklus, a strófák számai az egyes önálló versek címei.¹⁹ Az általam itt vázolt olvasási stratégia alapján ennek a kérdésnek nincs jelentősége. Mindegy, hogy egyetlen vers részeit olvassuk ciklusként vagy 12 paratextusokkal összekapcsolt verset.

Itt azonban a narratív rész mindenképpen jól lehatárolt. Egy önálló számmal is jelzett verstani egység, és narratív kozmoszként is viszonylag zárt, mindössze egyetlen szereplő, az *én* bukkan fel a többi részekben is. Az utóbbi a lírában szinte magától értetődő, ezért az elbeszélés zártágát inkább jellemzi, hogy a többi szereplő és a helyszín nem jelenik meg máshol, mint amennyire a nyitottságát sugallja, hogy az *én* igen, noha kétségtelenül ez hív fel a ciklusként olvasásra. Vegyünk azonban szemügyre egy olyan verset is, amelyben a narratív részek elhatárolására narratológiai eszközöket kell használni.

Állítólag Albius Tibullus elégiáit a *varietas* esztétikai elve szervezi, egy-egy művön belül sok téma kerülhet elő, amelyek között asszociatív a kapcsolat. De azért majd' mindegyikben felvázol egy alapszituációt, egy élethelyzetet, ahonnan elindulhat az asszociatív gondolkodás, és ha így van, akkor aligha meglepő, hogy a beszélőnek mindenféle történetek is eszébe juthatnak. Az I. könyv 5. elégiájában azonban a 8 soros bevezetés után, úgy vélem, kizárólag narratív egységeket találunk, összesen hatot. Ebből 5 úgy épül fel, hogy 2 sor (egy-egy disztichon) be- vagy felvezeti az elbeszélést, aztán jön a tulajdonképpeni elbeszélő rész, majd két sor összefoglalja, lezárja az adott részt. Ha ezeket a bevezető és lezáró disztichonokat az egyes elbeszélések részének tekintjük, akkor az első 8 sor kivételével nem marad a versben nem narratív részlet. A hat részt egymástól elkülönítő 5 határvonal közül négyet az

¹⁸ Tverdota György szerint a „Láttam” itt „nem a tartalmas igehasználatra, hanem a látni jelentéstartalma döntő hányadának kiüresítésére példa. Az ilyen formális igehasználat azt a célt szolgálja, hogy a lírai én hangsúlyos jelenlétét észleljük, hogy tanúskodásra való illetékességét elfogadjuk.” Az igenek továbbá nem funkcionális, hanem struktúraalkotó szerepe van. (TVERDOTA György, *12 vers*, Gondolat, Bp., 2004, 252–253.) Ezzel szemben én azt állítom, hogy a „Láttam” ige nagy fontos funkciója van, ez teremti meg az elbeszélés fontosabbik dimenzióját, illetve helyezi az egyes szám első személyű elbeszélőt (alias lírai én) szereplőként a történetbe. Az ige ismétlése (látom a strófa 7. illetve az *Eszmélet* 87. sorában) nem annyira tagolja, mint inkább keretezi az elbeszélést azt hangsúlyozva, hogy a tapasztalat nem egyszeri, felvillanásszerű volt, hanem tartósan sikerült valamit megtanulni.

¹⁹ TVERDOTA, i. m. Az első két gépiratban egyébként ennek a résznek még volt önálló címe is: „Boldogság.” JÓZSEF Attila *összes versei*, sajtó alá rendezte STOLL Béla, Akadémiai, Bp., 1984, 2. kötet, 202.



At ellentétes kötőszó jelöl sorkezdő pozícióban, illetve három átmenettel jár együtt narrációs váltás egyes szám másodikból harmadik személybe vagy vissza, illetve a megszólított megváltoztatása.²⁰

De talán nézzük meg először az első sorokat, amelyeket nem narratívnak mondtam. Az első négy sorban (egy hosszú hasonlat előtt) összesen öt ige szerepel, de ebből négy állapotot ír le: (1.) kemény voltam (*asper eram*), és azt (2.) mondogattam (*loquebar*), hogy (3.) jól bírom (*bene ferre*) a szakítást, de most (4.) távol áll tőlem (*longe abest*) a bátor dicsekvés, hanem csak (5.) sodródok (*agor*). Persze az öt ige közül kettő a létige, de eléri-e ez az igeiség az elbeszélés minimumát? Kétségtelenül van valamiféle állapotváltozás, amit körülbelül úgy írhatunk le, hogy régebben jól voltam, és most nem vagyok jól, vagy még inkább: régebben azt mondtam, hogy jól vagyok, de most annyira rosszul vagyok, hogy már úgy se tudok tenni, mintha nem lennék rosszul. De ez az állapotváltozás aligha nevezhető eseménynek. Viszont a szöveg mégiscsak leír egy lelki folyamatot. A kérdés, hogy elbeszéli-e. Ha viszont a szakítás szót is bevonjuk a lehetséges események körébe, akkor akár egy kéteseményes történetet is rekonstruálhatunk: szakítottunk, és utána romlott a lelkiállapotom.²¹ Ezt a kérdést félig nyitva hagyva a bevezetést a vers 0. elbeszélésének tekintem, amely minimum-közeli narrativitással felvázol egy szituációt, amelyben megismertünk egyelőre két szereplőt, az egyik Én, a másik Te, akik korábban együtt voltak, de mostanra szétváltak, és az egyikük, a beszélő emiatt szenved. Ebben a szituációban mondja el a következő hat történetet.

Említettem, hogy a hat elbeszélésből ötnek van valamiféle narratív kerete. Nézzük meg, hogyan működnek ezek a keretes elbeszélések!

A 9. sor a beszélő Ént (aki az előző sorok nem narratív, imperativusos igéinek tárgya volt) hangsúlyozottan a továbbiak alanyaként vezeti be: *Ille ego*. És milyen ige kapcsolódik hozzá? A *dicor*; vagyis a nyelvtani alany egyben egy elbeszélés tárgya, róla mesélnek történetet. A 9–10. sor, bevezető disztichonként, előzetesen összefog-

²⁰ Ennek az elemzésnek, amely elbeszéléseket próbált fellelni a versben, nem volt célja, hogy a verset részekre tagolja, hogy fellelje a vers struktúráját. Az eredmény, minthogy a bevezetés kivételével nem találtam nem narratív részeket, szoros egyezést mutat a vers részekre tagolásában érdekelt elemzésekkel (Karl VRETSKA, „Tibulls Elegie I, 5.”, in Werner EISENHUT (szerk.), *Antike Lyrik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1970, 295–320. [eredeti publikáció 1963]; Godo LIEBERG, „Tibullo e lo strutturalismo: analisi dell’elegia I, 5.”, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo (Roma – Palestrina 10–13 maggio 1984)*, Centro di Studi ciceroniani, Roma, 1986, 315–330). A különbség leginkább abban mutatkozik, hogy azok a részek, amelyek a narratív elemzésben az egyes elbeszélőblokkok keretéhez mint lezárás tartoznak, azok az általános strukturalista elemzésben átkötésnek, vagy ide, vagy oda, vagy sehova sem sorolt tagolásnak látsznak, Vretska kifejezésével *Wendepunkt*nak.

²¹ A következő imperativusoknak nem tudok narrativitást tulajdonítani. Nemcsak azért, mert az „Égess! Kínózz!” igealakok nem beszélnek el, hanem azért sem, mert annyira metaforikusan szólítanak fel bizonyos cselekvések végrehajtására, hogy elképzelni sem könnyen lehet, mi az, amit Delia valójában cselekszik, amikor úgy jár el.





lalja ezt a történetet, egyelőre függő beszédben: azt mondják rólam, hogy én mentettelek meg fogadalmaimmal, amikor beteg voltál. A 11. sortól azonban nem a függő beszéd folytatódik, hanem praesens perfectumokban elkezdődik egy egyes szám első személyű elbeszélés, amely kifejti, amit a bevezető két sor már előre bocsátott. A hat-soros elbeszélés eseményei között kronológiai viszonyok nincsenek jelölve, és nem is kikövetkeztethetők. Viszont mindegyik ugyanarra a helyzetre adott reakció, mindegyik valamilyen mágikus gyógyító, bajelhárító ceremóniát ír le. Így próbálta a beszélő meggyógyítani Deliát. A 17. sor első két szava (*Omnia persolui*) vagy az elbeszélés utolsó eseménye (kilenc fogadalmat tettem, *mindet beváltottam*), vagy az eddigiek összefoglalása. A 17–18. sor többi része azonban a múlt időről jelenre vált: másik férfi élvezi áldozatos tevékenységem eredményét, az egészséges Deliát. A történetet előre bocsátott és logikus végkifejletét, hogy Delia meggyógyult, az elbeszélés nem mondja el, hanem egy extradiegetikus prolepszissal az elbeszélés jelenére ugrik. A jelen idejű reflexió keretezi a múlt idejű elbeszélést: a jelenben azt mondják rólam, hogy csináltam valamit a múltban – tényleg ezt és ezt csináltam a múltban –, de ebből most ez lett a jelenben.

A 19–36. sor ezután a falusi idill tipikus tibullusi motívumának kidolgozása. Így kezdődik: *At mihi felicem vitam [...] fingebam* – de én boldog életet találtam ki magamnak. A *fingebam* éppen az a latin ige, amelyikből a fikció szavunk származik. És itt éppen azt jelzi, hogy egy fiktív életről van szó, amely soha nem következik be, és ezt a 20. sor vége külön hangsúlyozza: *sed renuente deo* – de az istenség visszatámasztotta a kérésemet. És amikor az elképzelt jövő leírása véget ér, ennek a bevezető disztichonnak a tartalmi megismétlése zárja a részletet: *Haec mihi fingebam* – ezeket találtam ki magamnak, de imáimat szétszórták a szelek. Két szó pontos ismétlése is jelzi a keretet. Ezek között a disztichonok között található egy elbeszélést, majd nem végig jövő időben, ezek szerint a régebbi elképzélések egyenes idézeteképpen. Mindössze két sor (29–30.) nem tartalmaz jövő idejű, hanem coniunctivusos igéket, vagy hortativusokat vagy potentialisokat (*Illa regat cunctos*: ő irányítson vagy irányítana mindenkit). Ez a jövő idejű részlet sok cselekvést ír le, sok különféle eseményt mond el, mindazonáltal nehéz lenne köztük időrendi vagy kauzális kapcsolatot találni. Hanem inkább különböző elemei, aspektusai egy történésnek, amelyet leginkább a kétszer elhangzó *consuescet* (meg fogja szokni) igealak fejez ki: a falusi idillben Delia mindenféle dolgokhoz hozzászokik, és nagyvilági örömlányból derék gazdasszonyává válik. Csúcspontja, zárata van azért ennek az alapvetően parataktikus, mozaikos elbeszélésnek, Messalla látogatása (*Huc ueniet Messalla*). A Római Birodalom egyik ősi arisztokrata családjának sarja, Augustus egyik legsikeresebb hadvezére számára Delia maga fogja leszedni a fáról a legédesebb almákat.

Látható, hogy ezt a narratív részt az ismétlésekkel kiemelt keret is elválasztja környezetétől, meg a jövő idejű igék használata is, valamint az, hogy a korábbi egyes szám második személy helyett itt harmadikban beszél Deliáról (akinek a neve is csak itt hangzik el először a versben).



A harmadik narratív blokk (37–46.) az, amelyiknek nincs saját kerete, és az egyetlen az elsőt követők közül, amelyik nem az *at* kötőszóval kezdődve jelzi a rátérést az új témára. Ehelyett a *saepe* ismétlése két egymást követő disztichon elején (37., 39.) emeli ki, hogy ismétlődő cselekedeteit meséli el az *Ēn*. Egyben kiderül, hogy itt már a szakítás után vagyunk, bár még mindig a múltban. Az első két disztichon egymástól független cselekvéseket mond el: a beszélő gyakran borral, gyakran más nővel akarta feledni bánatát. De mind a kettő ugyanabban a periódusban, esetleg akár egymással összefüggésben is, ugyanarra az élethelyzetre adott reakció. A 41. sor vélhetőleg szinguláris elbeszélésbe vált át az iteratívról: a férfi kudarca után a távozó nő még megjegyzi, hogy Delia elátkozta őt.²² Ami ezután következik, inkább narrátori kommentár, mintsem az adott jelenetben elhangzott válasz, bár még az is elképzelhető.²³ A narrátor elismeri a mondottak igazságát, csak némiképp módosítja: valóban el van átkozva, de Delia nem mágikus eszközökkel, hanem a szépségével érte el, hogy ne tudjon más nővel örömet találni. Hogy ezt nem hangosan mondja ki a narrátor mint egy múltbeli jelenet szereplője, arra a narratívát záró mitikus-epikus hasonlat utal, amely talán túl irodalmi ahhoz, hogy a jelenetben elhangozzon. Úgy rekonstruálhatjuk tehát, hogy a gyakorító elbeszélés 4 sora után, egy 2 soros jelenet következik, majd a narrátor 4 soros reflexiója a jelenetben (függő idézetként) elhangzottakra.

Viszont akármivel kötötte is magához Delia a beszélőt, ebből a szakítás nem következik. Arra más magyarázatot kell találni. A 47. sortól új elbeszélés kezdődik, amelyik új szereplőket léptet fel. A felvezetés egy 2 soros általános, minimálisan narratív leírás: „Ezek azért ártottak nekem, mert van körülötte egy gazdag szerető, és mert az életemre tört a furfangos kerítő.” Ez mellesleg ugrást jelent visszafelé az időben, a szakítást megelőző periódusra. Az elbeszélés azonban nem ennek a kifejtésével folytatódik, nem azt mondja el, pontosan hogyan is csapták le a kezéről Deliát, hanem először az egyik, majd a másik új szereplő felé fordul. Először a *lena* lesz főszereplője egy optatív elbeszélésnek. A beszélőnk azt mondja el, mi minden történjen vele. És hogy ez az átok, a jövőbeli vágyott események előadása ki is mondatik, azt az 57. sor implikálja: *Eueniet, dat signa deus* – be fog következni, jelt ad az isten. Az istenség nyilván a hangosan elmondott átokra reagál, annak jövőbeli beteljesítését erősíti meg egy csodajellel. A blokkot egy általánosító reflexió zárja arról, hogy az istenek megbosszulják az elhagyott szerelmeseket.

²² De persze azt is el lehet képzelni, hogy minden nő ezzel a feltételezéssel magyarázza a kudarcot, és akkor ez is „gyakran” történik. A római szerelmi elégiakorpuszban ez a magyarázat (hogy a férfi egy másik nő mágikus beavatkozása miatt nem tud teljesíteni) mindig felvetődik, mint ami eléggé kézenfekvő. Ez lehet egy társadalmi gyakorlat realista leképezése, de lehet költői konvenció is.

²³ Valamint az is, hogy a nő nem az adott jelenetben mondja ezt, hanem később mindenfelé ezt pletykálja (*narrat*), mert az ő jó hírének árt(ana), ha kiderül(ne), hogy egy férfinak nem ment vele, ezért a hibát (esetleg már preventív jelleggel) Deliára hárítja (Paul MURGATROYD, *Tibullus I*, University of Natal Press, Pietermarizburg, 1980, 173.). Ebben az esetben a válasz szintén lehet iteratív: a pletykára ő gyakran mondja el mindezt sokaknak.





Mielőtt azonban a szerelmi riválishoz fordulna, újra Deliához beszél, és arra biztatja, hogy ne hallgasson a kerítőre, mert a szegény szerető sok szempontból jobb, mint a gazdag. A kétsoros felszólítást egy hatsoros jövő idejű részlet követi, amelyet akár elbeszélésnek is tekinthetünk. Az elbeszélés két (fő)szereplője a *pauper* (a szegény) és a Te, aki azonban csak a 61. sorban van jelölve, de nyilván később is odaértendő. A *pauper* ugyan általános megnevezésnek hat, és egyes szám harmadik személyben van róla szó, de nyilván olyan kategóriát jelöl, amelybe a beszélő beleérti magát, következőképpen ez a jövő idő az ígéret beszédaktusát jelöli. Mitől tekinthető elbeszélésnek ez a hat sor? Elég sok benne az igei tartalom: összesen 7 ige, és ebből csak egy a „lesz”, az is a legelső, amelyik szinte csak előrebocsátása az elbeszélésből adódó tanulságnak: *pauper erit praesto tibi* – a szegény mindig rendelkezésedre fog állni. A *pauper* később következő egyes cselekedeteit csak mellérendelő kötőszavak kötik össze (három *-que* és két *et*). Ha összekötik, mert háromszor egyáltalán nincs kötőszó, bár az aszünдетon hatását csökkenti a *pauper* négyszeres anaphorája: amikor megismétlődik az alany, nincs szükség kötőszóra. A sok cselekvés mellérendelése értelmezhető úgy, mint egy életmód egymással logikailag és kronológiailag nem összefüggő, jellemző aktusai. Ugyanakkor az *es* jelezhet időbeli egymásutániságot is. Tulajdonképpen a vers legtöbbször, általam elbeszélésnek tekintett része inkább mozaikszerű, mintsem kronologikus vagy egységes. Vajon ettől megkérdőjelezhető az elbeszélésszerűségük is? (Bár a minimális elbeszélésnek csak Prince egyik definíciója alapján feltétele, hogy több esemény valamilyen logikai princípium alapján összekapcsolódjon, a többi definíció alapján is feltehetjük, hogy a nem összekapcsolódó események nem egy elbeszélést alkotnak, hanem csak egymás közelébe kerül sok minimális elbeszélés, amelyekből nem jön létre egyetlen, őket mind magába foglaló elbeszélés.) Amikor Delia beteg volt, a beszélőnk mindenféle rituális és mágikus cselekvéssel kísérletezett, hogy meggyógyítsa. Ezek egymással nem álltak kauzális kapcsolatban, de mind része volt a cselekménysornak, amelyet így írhatnánk le: Delia megbetegedett – mindent elkövettem a gyógyulása érdekében – Delia meggyógyult. A falusi idill elképzelésében sem kapcsolja össze semmi például azt, hogy Delia megszokja számon tartani a jószágot, és hogy megszokja a szolgagyerekeket az ölébe venni. Mivel a megszokás hosszabb időtartamot jelent, a kettő nyilván egymással párhuzamosan is történhet. Gondolhatjuk, hogy akkor ez nem is elbeszélés, hanem egy állapot különféle elemeinek, mozaik- vagy kaleidoszkópszerű leírása. Csakhogy az az állapot, amit leír, egy emberi életmód, amely csupa cselekvésből áll, amelyek többsége ismétlődő, de van köztük szinguláris is: Messalla látogatása – bár lehet, hogy az idilli fikcióban annak is iteratívna kellene lennie. Mindenesetre a sok minimális elbeszélésből mozaikszerűen összeálló leírás és sok minimális eseményből mozaikszerűen összeálló elbeszélés közötti különbség esetleg csak elnevezésbeli és lényegtelen.

De visszatérve a *pauper* cselekedeteihez. A hat sorban mindvégig apró szolgálatokat teljesít a szeretett nő körül. Mindig jelen van, mint egy rabszolga,²⁴ mindig

²⁴ Parshia LEE-STECUM, *Powerplay in Tibullus: Reading Elegies Book One*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 175.



elsőként érkeznek, mint a leghűségesebb *cliens*,²⁵ és ha nyüzsgő tömegben kell utat törni, akkor szorosán az oldalához tapadva (ami nyilván a vágyott szexuális együtt-lét alig kódolt megfogalmazása is)²⁶ támaszt nyújt és segít. Az alárendeltség motívumainak megkoronázásaképpen a szegény még lopva a titkos barátokhoz is elkíséri a nőt, sőt ott még a saruját is maga oldja le róla. A 65. sor a titkos barátokról olyannyira zavarba hozta a vers értelmezőit, hogy a szöveghagyomány teljes egyöntetűsége ellenére összevissza javígtatták, és mindenáron próbálták szétmagyarázni a nyilvánvaló jelentést, hogy tudniillik Delia a gazdag szerető mellett, annak tudta nélkül más barátokat is szívesen meglátogatna, és az Én az ilyen kiruccanások lebonyolításához kínálja fel segítségét. Elkísérné oda, és ott még a sarut is levénné hófehér lábáról (és valószínűleg a láb megcsodálása az összes öröm, ami neki ebből jutna). Gondolhatjuk, hogy ez már a végső megalázkodás, amikor nemcsak a gazdag riválissal szemben fogadja el a másodlagos szerepet, hanem számos további, alkalmi partnerrel szemben is. Volt, aki megpróbálta teljesen átírni a sort, vagy értelmetlennek nyilvánította,²⁷ de a legügyesebb, amikor a barátokat a beszélő barátainak tekintik: a szegény a saját barátaihoz szeretné vendégségbe vinni Deliát, és ezt persze a gazdag szerető előtt kellene titokban tartani.²⁸ De hogy ez miként illeszkedne az odaadó *pauper* szolgálatainak sorába, az nem világos. A kézenfekvő nyelvtani jelentéssel is el lehet boldogulni, csak szembe kell nézni azzal a jelentéssel, amit számos 19–20. századi értelmező immorálisnak talált.

A szegény szerető tetteinek jövő idejű, az ígéret beszédaktusát idéző elbeszélését egy olyan utalás zárja, illetve foglalja össze, ami legalább ezt, de lehet, hogy az egész eddigi versszöveget egy Deliának szóló megnyilatkozásnak látszik feltüntetni: *heu canimus frustra, nec uerbis uicta patescit ianua* (Jaj, hiába éneklek, szavakkal nem lehet meggyőzni a kaput, hogy kinyíljon – 67–68.). Az utóbbi értelmezés miatt tekintti több értelmező is *paraclausithyrom*-nak az egész verset:²⁹ a kizárt szerelmes nyö-

²⁵ Ha a *cliens*-metaforát nem érzékeljük, akkor az ígéret szimplán csak paradox, hisz nyilvánvaló, hogy éppen nem a szegény, hanem a gazdag szerető fog mindig elsőnek érkezni (így LEE-STECUM, i. m., 175.).

²⁶ Lásd LEE-STECUM, uo.

²⁷ Postgate ötlete, amelyet azonban csak tentatíve vetett fel a szövegkritikai apparátusban, hogy legyen *pauper ad occultos furtim deducet amicos* helyett a szöveg *pauper adhuc luteos suris deducet amictus*, ami azt jelenti: „a szegény még a sáros köpenyt is leveszi lábszáradról” – nyilván, hogy aztán hozzáférjen a saruhoz. A főszövegben inkább az egész sort *cruxok* közé tette. (Tibullus. Ed. J. P. POSTGATE, in *Catullus, Tibullus, Pervigilium Veneris*, Harvard University Press, Cambridge MA (Loeb Classical Library), 1962, 220.

²⁸ Herbert MUSURILLO, “Furtivus Amor: The Structure of Tibullus 1.5.” *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101, 1970, 393–394, 14. j., ahol egyben az egész filológiai vita összefoglalása is megtalálható.

²⁹ Frank Olin COPLEY, *Exclusus amator, A Study in Latin Love Poetry*, American Philological Association, Madison, 1956, 107–112.





szörgése is lehetne az egész. Az előbbit, hogy tudniillik csak az 59–68. sorokat kell ilyen beszédhelyzetben elképzelni, nemcsak az támogatja, hogy a megszólított a vers során többször változott, és hogy Deliáról volt szó közben harmadik személyben is. Ezt a részletet a gazdag–szegény szembeállítás szervezi, és a keretét alkotó disztichonok között a megszólított lányt arról próbálja meggyőzni a szegény beszélő, hogy inkább őt kell választani (vagy legalábbis érdemes vele is fenntartani a viszonyt párhuzamosan). A gazdag udvarló tematikusan tér vissza 68. sorban. Az 59.-ben a minden szerelmet legyőző ajándékokról volt szó, a 68.-ban pedig arról, hogy teli kézzel kell kopogtatni, ha azt akarjuk, hogy kinyíljon a kapu. A zárva maradó kapu nyilvánvaló erotikus szimbóluma teszi világossá, hogy a jövőbeli szolgálatok ígéretéért cserébe a beszélő azonnali jutalmat várna.

De ha már a gazdag rivális témája újra előkerült, a záróblokk hozzá fog szólni. A keretező disztichonok tanácsokat fogalmaznak meg (*mea furta timeto; utere dum licet*), és nagy szentenciózus igazságokat pufogatnak (a sors forgandó, a víz állhatatlan³⁰). A kettő között egy négysoros elbeszélés található arról, mit is cselekszik mindeközben valaki más (*quidam*), valaki, aki még nem ismerünk, de a célja nyilván az, hogy lecsapja a *diues amator* kezéről Deliát. Ez jelen idejű elbeszélés, de a végső, állapotváltozással járó esemény a jövőbe helyeződik, arról a beszélőnek csak sejtései vannak: valami készül (*nescioquid furtiuus Amor parat*) – amint az az elbeszélést mintegy összefoglaló, lezáró, a narráció keretét megteremtő 75 sorban áll. Ez a beszélőnek akár mindegy is lehetne, de a helyzetet ő arra használja ki, hogy a jelenlegi riválisának várható jövőbeli felsülése alapján már most sorsközösséget feltételezzon kettejük között, ami nemcsak egy szintre helyezi őket, hanem a *paupert* juttatja előnyhöz, hiszen ő ebben a felsülésben már tapasztaltabb, ő az, aki előre el tudja magyarázni a dolgokat, aki tanít, tanácsokat osztogat.

Láttuk tehát, hogy a versben keretes narrációk találhatók. De hogy sorakoznak egymás után, illetve kapcsolódnak egymáshoz a narratív blokkok?

1. (9–18) Múlt idejű elbeszélés. Delia beteg volt, de a beszélő fogadalmainak eredményeképpen meggyógyult.

2. (19–36) Jövő idejű elbeszélés. Azt mondja el, milyennek képzelte a beszélő közös életüket Delia betegsége alatt, feltéve, hogy meggyógyul.

3. (37–46) A csalódás utáni öngyógyítási kísérleteit meséli el, főleg a próbálkozásait más nőekkel. Ez múltbeli, gyakorító elbeszélés, amit a *saepe* (gyakran) határozó ismétlése hangsúlyoz. Ez az egyetlen nem keretes elbeszélés.

4. (47–58) A beszélő rádöbben, nem Deliával, hanem a furfangos kerítővel van baja, ezért őt elátkozza. Ez egy optatív elbeszélés arról, hogy mi minden rossz történjen vele.

³⁰ Pontosabban a vers annyit mond, hogy a hajód most áttetsző vízen úszik, de minthogy ez azt magyarázza, miért kell addig élvezni, amíg lehet, ez az általános vélekedés szerint azt implikálja, hogy a víz viselkedése bármikor megváltozhat.



5. (59–68) Ezután tér vissza a vers az egyes szám 2. személy használatához, újra Deliahoz beszél, és azt magyarázza neki, hogy a szegény szeretővel többre megy, mint a gazdaggal. Ezt egy hatsoros, jövő idejű elbeszélés demonstrálja arról, milyen szolgáltatásokat tehet egy szegény szerető.

6. (69–76) A záróblokk viszont a szerelmi riválist szólítja meg, hogy tanuljon az ő példájából. És hogy óvatosságra intse, egy jelen idejű elbeszélésben elmondja, hogyan ólálkodik Delia körül már egy újabb férfi.

Az elbeszélések tehát nagyon sokfélék: kettő múlt, egy jelen, kettő jövő idejű, egy pedig optatív. Valahol mindegyik a férfi–nő viszonyról szól, de mindegyik más aspektusáról: aggodalom a beteg kedvesért, tartós idill, a férfi képtelen teljesíteni, mert más nő jár az esze, egy pusztán üzleti dimenzió, a szegény férfi áldozatos szolgálatai, a csábítás. De mindegyik kifejezi a legelején felvázolt szituáción belül a csalódott szerelmes lelkiállapotait. Milyen állapotban van az, aki épp ilyeneket mond vagy gondol? Ezek a lelkiállapotok változatosak, és gyakran ellentmondásosak. Leginkább belső monológoknak fognám fel az egész verset, amelyben egy tudat ábrázolódik, és világos, hogy ez a tudat egyrészt gyakran dialogikusan próbálja megérteni önmagát, hiszen többször másokat szólít meg, másrészt a gondolkodása alapvetően narratív, hiszen egy-egy gondolatából, érzéséből azonnal elbeszélés bontakozik ki. Így lehetséges, hogy a vers narratív blokkjai mégis egy lírai kozmoszt építenek fel.

Felvetődhet azonban az a lehetőség is, hogy a vers nem egymástól többé-kevésbé elkülönülő minimum-elbeszélések halmaza (ciklusa), hanem egyetlen egységes elbeszélés, amelyből igenis kiolvasható egy fabula. Karl Vretska megpróbálta az egyes elbeszélte eseményeket „egy valószínű sorrendbe rendezni.”³¹ Így fest ez nála:

1. Delia beteg; Tibullus a betegágyánál a boldog közös jövőről ábrándozik, valamint imádkozik a gyógyulásáért (9–36)

2. A kerítő bemutat Deliának egy gazdag szeretőt, Delia elhagyja Tibullust (47–48)

3. Tibullus kemény szavakat használ a szakításhoz (1)

4. Tibullus hiába próbálja elviselni a szakítást (2–4)

5. a) Tibullus bocsánatot kér és szeretné újrakezdeni (5–8)

b) felcsillantja Delia előtt a szegény szerető szolgáltatáit (59–66)

6. Minden hiába; Tibullus elátkozza a kerítőt, és óva inti a riválist (49–58, 69–76).

Ez a fabula pedig a következő sorrendben jelenik meg a szüzsében: 3, 4, 5a, 1, 4, 2, 6, 5b, 6.

Három dolog feltűnő ebben a cselekményrekonstrukcióban. A hat esemény közül hármát az első 8 sor mond el. Ez narratológiai szempontból persze egyáltalán nem problematikus, viszont támogatja azt a modellt a lírai elbeszéléstről, hogy a bevezető nyolc sor felvázol egy történetet, amelynek egy-egy szituációjában a lírai megszólal-

³¹ VRETSKA, i. m., 317–318.



lások (amelyek ezúttal egyben történetek) elhangozhatnak. A másik két dolog azonban valóban probléma. A 6. cselekményelem két különböző helyzetben, két különböző szereplőhöz szóló beszéd. Ez a kettő, a kerítő elátkozása és a rivális figyelmeztetése aligha lehet ugyanaz a cselekményelem. Továbbá a 37–46 és a 67–68. sorok egyáltalán nem szerepelnek a leírásban, következésképpen, azok olyasmiről beszélnek, ami nem része a történetnek. Az utóbbiról talán mondhatjuk, hogy az általánosító narrátori kommentár, de a 37–46-ban nagyon is érdekes dolgokat cselekszik az egyik szereplő (az Én), ez mégsem része Vretska szerint a történetnek.

Milyen tanulság vonható le ennek a konstrukciónak a kudarcából? Valószínűleg nem az, hogy az egységes történetté olvasás stratégiája eleve elhibázott, hanem inkább az, hogy a részek egymáshoz kapcsolása, egymásra vonatkoztatása annyira elliptikus és enigmatikus, hogy nagyon könnyű az ilyen elmejáték során hibázni. Ha egy fabula kikövetkeztethető is, olyan kevés jel tájékoztat a cselekményelemek viszonyáról, hogy ettől még az egész vers mégsem lesz egyetlen elbeszélés.

A hat történetből ötben közös, hogy a beszélőnk szerencsétlen, kiszolgáltatott, sikertelen lúzer. Mindössze a másodikban, a falusi idillben látszik sikeres férfinak, bár ott is kiderül, hogy a házban az ő szerepe marginális lesz, és mindenben a nő fog dönteni.³² Nagyobb baj, hogy ez az a történet, amelyik csak az ő fantáziájában létezik. Felvetődött már az a kérdés is, hogy a meglehetősen jóléről tanúskodó falusi idill nem áll-e ellentétben a *pauper*; a szegény szereplő önábrázolásával. Egyfelől lehet azt hangsúlyozni, hogy egy kicsiny birtokról van szó, és az I. könyv első elégiájában a falusi életmódhoz az tartozik, hogy „kevéssel megelégedve él” (I. 1,25). A két falusi idill összekapcsolását Musurillo odáig viszi, hogy „nagyon valószínűnek” mondja, ugyanarról az őstől örökölt birtokról van szó.³³ Másrészt lehet abban valami, hogy *pauper* a privilegizált kisebbségen belül a normál tagokat jelenti szemben a mesésen gazdagokkal, míg, akiket mi szegénynek mondanánk, arra nincs is szó.³⁴ Valószínű, hogy ez így van az elégiában, de olyan messzire én nem mennék, hogy

³² *At iuuet in tota me nihil esse domo*. Ez a kép, hogy az idilli jövőben Delia a főnök, ő intéz mindent, kézenfekvően a kapcsolat hatalmi dinamikájáról szól: ahogy a nyomorúságos jelenben, úgy az elképzelt idillben is a férfi alárendelt szerepet játszik, ami illik a *seruitium*, a szerelmi szolgaság képzetéhez. A szolgaság motívuma alapján persze annak a képnek, hogy a fecsegő szolga megszokja, hogy a szerelmes úrnő ölében játsszon (35), nehéz nem erotikus jelentést tulajdonítani (lásd LEE-STECUM, i. m., 167.). Másrészt azonban, és erre egy modern olvasó érzékenyebb lehet, a birtokirányítás munkája teljes egészében a nő vállára kerül. Övé a gond, övé a munka, és a férfi (a birtok tulajdonosa) meg nem csinál semmit. Lehetséges, hogy ez a szegény nő nagyon ki lesz használva, és még megtisztelve is kell éreznie magát (mint MUSURILLO, i. m., 390. írja: “For a Roman woman to take complete charge of an estate would show how much confidence her husband had in her”). Ez az aspektus viszont nem illik a *militia amoris* motívumához. A beteljesedő idillben a szolgaság ugyan folytatódna, de a szolgálat átadná helyét az édes semmittevésnek.

³³ MUSURILLO, i. m., 390.

³⁴ VEYNE, i. m., 105.



ezt minden latin szövegre igaznak tekintsem. Mindazonáltal a rabszolgartartó birtok, amelyhez szántóföldek, szőlő, birkanyáj és gyümölcsös tartozik, és a szegénység esetleges ellentmondását nemcsak azzal oldhatjuk fel, hogy az ilyen birtok tulajdonosa még mindig tekinthető szegénynek például egy Messallával összemérve, hanem azzal is, ha szegénységet a fikción belüli realitásnak, a birtokot pedig a fikción belüli fikciónak tekintjük. A falusi idillről a kedves betegágyánál az is álmodozhat, akinek nincs vidéki birtoka. Lehetséges, hogy az idill megvalósításához nemcsak Delia hiányzik, hanem a birtok is.

Ugyanakkor a vers Deliáról is elmond egy meglehetősen elliptikus történetet.³⁵ Egy régebbi állapotban a beszélő kedvese volt, de a kapzsi kerítő hatására gazdagbabra cserélte, és sejtethető, hogy hamarosan ezt is el fogja cserélni egy harmadikra. Közben további férfiakat is szeretne titokban meg-meglátogatni. Az elképzelt idill ordító ellentétben áll mindazzal, ami Deliáról és kapcsolatainak jellegéről egyébként kiderül. Vagyis arra nézve is levonhatunk következtetéseket, milyen ember az, aki egy ilyen kapcsolatban ilyesmiről ábrándozik.³⁶ Nem túl eszes. És a vers mintha inkább azt várná tőlünk, hogy kinevessük a beszélőt, semmint hogy együtt érezzünk vele. Ez az eredmény a narratív részek egymásra vonatkoztatásából fog adódni.

A két főszereplőn kívül mások is felbukkannak ezekben a történetekben. Egy *anus*, varázsláshoz értő anyóka az elsőben (12), akinek utasításait Tibullus követte, egy sikeres rivális (*alter, diues amator, potior nunc* – 17, 47, 69) több helyen, Messalla a másodikban, egy másik nő, aki azonban egy egész csoportot képvisel (*alia* – 39), a harmadikban, a *lena* a negyedikben,³⁷ majd végül a rivális riválisa (*quidam* – 71). Eléggő absztrakt figurák ezek. Egy részük támogatja a hőst (*anus, Messalla, alia*), más részük ellene dolgozik (*alter, lena, quidam*). Egyébként alig derül ki róluk bármi is, egy-egy tulajdonságuk, illetve szándékuk jelöli ki pozíciójukat ebben a beszélő én körül keringő világban. De mi a helyzet magával Deliával? Róla némi külső leírást kapunk (44–45), de különben alig tudunk meg róla valamit. Általában a passzivitása a legfeltűnőbb: ha beteg, egy férfi tevékenykedik körülötte; amikor elhagy egy férfit, akkor az a *lena* és egy másik férfi hatására történik. Pedig az elképzelt jövőben nagyon is aktív, kezdeményező és domináns. Őrzi a termést, vigyáz a mustra, számolja a nyáját, ügyel mindenre. Ebből a szempontból is nagy az ellentét a második és a többi elbeszélés

³⁵ Amit én a fabula kikövetkeztetésének nevezek, az nála így hangzik: „[die] Frage, welches Geschehen und in welchem Ablauf es als erlebt vorgestellt wird.” VRETSKA, i. m., 317.

³⁶ A teljes vers folyamatos narrációként olvasása segíthet itt annak, aki szeretne jó véleménnyel lenni az Énről: Deliát esetleg a *lena* rontotta meg, és azért lett ilyen, de amikor még az Én a közös jövőről ábrándozott, akkor még nem volt ilyen. D.F. BRIGHT, *Haec mihi fingebam: Tibullus in His World*, Brill, Leiden, 1978, 162–166.).

³⁷ MUSURILLO, i. m., 389. felveti a lehetőséget, hogy az első rész *anusa* esetleg azonos lehet a *lenával*, ami ironikus lenne: “an old witch (ironically perhaps the same who later betrayed him”. Erre az ironikus azonosságra azonban a szöveg semmilyen jelzéssel nem utal. Ez mindössze annak az értelmezőnek a fantáziájában megképződő lehetőség, aki szeretne minél koherensebb fabulát alkotni a szüzsé mögé.



között, amire két magyarázat is adódhat. Vagy egészen másmilyen Deliára vágyik a főhős, mint amilyen a nő egyébként, olyan domináns figurára, amilyen Delia sohasem lehetne, vagy a saját belső diskurzusában folyamatosan mentegeti a nőt, a számára kedvezőtlen döntéseinek felelősségét másokra hárítva. Mindkettőnek megvolna a maga pszichológiai realitása, de egyik sem módosítja kedvezően a hősről kialakult képet, akár egy olyan alakról van szó, aki képtelen szembenézni a realitásokkal, akár olyan balekról, aki még vágyakozni sem képes másra, mint hogy uralkodjanak rajta.

Narratívák, minimális elbeszélések rendre fellelhetők lírai költeményekben is, és ha több van belőlük, attól a vers még nem válik elbeszélő jellegűvé, de a narratív tartalmak egymásra vonatkoztatása, mintegy ciklusként olvasása segíthet az értelmezésben. Ez nem jelenti azt, hogy egy történet megkonstruálása lenne az értelmezés célja. Sokkal inkább, hogy az inkább csak vázolt történet teremtette kontextusban tudjuk megérteni a lírai megszólalásokat és azok összjátékát.

