

Ritka Művészet

Rare Device

Írások Péter Ágnes tiszteletére
Writings in Honour of Ágnes Péter

Szerkesztette: Gárdos Bálint, Ruttkay Veronika és Timár Andrea

ELTE Papers in English Studies

Anglisztika Tanszék

Angol-Amerikai Intézet

ELTE BTK

2011

Ritka művészet

Rare Device

ELTE Papers in English Studies

Sorozatszerkesztő

Friedrich Judit

Ritka művészet

Rare Device

Írások Péter Ágnes tiszteletére

Writings in Honour of Ágnes Péter

Szerkesztette

Ruttkay Veronika, Gárdos Bálint és Timár Andrea



Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Angol-Amerikai Intézet
Anglisztika Tanszék
Budapest • 2011

ISSN 2061-5655
ISBN 978-963-284-204-2

Copyright © Szerzők / The Authors, 2011
Editing copyright © Ruttkay Veronika, Gárdos Bálint & Timár Andrea, 2011



Kiadta az ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék

Minden jog fenntartva

A borítót tervezte • Szalay Miklós (www.szalamiki.hu)
Tipográfia & nyomdai előkészítés • Fejérvári Boldizsár
Nyomdai munkálatok • Komáromi Nyomda
2900 Komárom, Igmándi út 1.



Peter Agnes

Tartalomjegyzék • Table of Contents

Negative Capability <i>John Drew</i>	I
Laudation	3
Köszöntő <i>Friedrich Judit</i>	4
Péter Ágnes üdvözlése Lehet-e a szakadék fölött palló nélkül is átsétálni? <i>Gergely Ágnes</i>	5
Preface	7
Előszó <i>Ruttkay Veronika</i>	9
	II
Hogarth és Fielding A szcénikus ábrázoláshoz <i>Bacsó Béla</i>	13
A rózsza és a féreg William Blake művészetéről <i>Szécsényi Endre</i>	22
“Or wert thou not awake when all this mystery was disclos’d!” Responsibility in Blake’s <i>Visions</i> <i>Dóra Csikós</i>	41
Moments of Suspension in Lyric Poetry Hanging Listening in Wordsworth’s “There was a Boy” <i>Katalin Pálinkás</i>	53
Figyelemfizetések Epitafikus pénzfolyam Gray és Wordsworth írásaiban <i>Fogarasi György</i>	64
Byron és Cambridge <i>Fülöp Zsuzsa</i>	80
The Lay within the Lay Scott, Byron, and the Romantic Verse Narrative <i>Júlia Bácskai-Atkári</i>	90

<i>Az utolsó ember: a halálfélelem utópiája</i>	104
Mary Shelley ellenutópiába torkolló történelmi családrégénye <i>Czigányik Zsolt</i>	
Tertium comparationis	116
A költészet, a fragmentum és a sündiszno <i>Végh Veronika</i>	
	125
Byron <i>A kalóz</i> és Puskin <i>A kaukázusi fogoly</i> című poémáinak összefűzhetőségéről	127
<i>Kroó Katalin</i>	
The Incomplete Pushkin	140
Writing and Ethnicity <i>Peter I. Barta</i>	
Literature and Belief	151
From Romanticism to Northrop Frye <i>Sára Tóth</i>	
“The influence which is moved not, but moves”	164
Originality and Anxiety in the Poetics of Edward Young, Percy Shelley, and Harold Bloom <i>Zsófia Barna</i>	
Mit jelent prófétának lenni?	174
Shelley a költő prófétai hivatásáról <i>Barcsák János</i>	
Keats és Dickinson	185
Negatív képesség és katarézis <i>Bollobás Enikő</i>	
Egy ironikus romantikus	200
Aldous Huxley és <i>A szerelem útjai</i> <i>Farkas I. Ákos</i>	
Sokszoros ajándék	215
Virginia Woolf: <i>Flush</i> <i>Sélei Nóra</i>	
Romantic Mythmaking, Victorian Conventions and Postmodern Theory	227
Identity narratives in Emily Brontë’s <i>Wuthering Heights</i> and A. S. Byatt’s <i>Possession</i> <i>Andrea Kirchner</i>	

Keats's Urn and Tibor Fischer's Bowl	238
<i>The Collector Collector as a Quest Story</i> <i>Ágnes Györke</i>	
Contemporary British Romanticism	248
Walking, Memory and the Question of Ruins <i>Alistair Davies</i>	
	
Elfelejtve/megidézve	261
A shakespeare-i vesszőparipa (<i>bobby-horse</i>) a kulturális emlékezet tükrében <i>Pikli Natália</i>	
„Könyörgés Pope után”	278
Egy Kazinczy-szöveg eredetijének nyomában <i>Tóth Réka</i>	
„Jól hajóztam, mégis zátonyra futottam”	287
A fordítás csapdáiról (néhány magyar Keats-fordítás alapján) <i>Földényi F. László</i>	
„Van-e balzsam Gileádban?”	295
Egy Poe-fordítás százéves vitájához <i>Dávidházi Péter</i>	
The Undead	310
Bram Stoker's <i>Dracula</i> and Antal Szerb's <i>Pendragon Legend</i> <i>Elinor Shaffer</i>	
Shelter for the Translator in Dickens's City	318
Victorian Fiction in the Hungary of the 1950s <i>Géza Maráczi</i>	
Lionized in Berlin	325
Translating “A Guide to Berlin” by Vladimir Nabokov, with some remarks on the writer's publication history in Hungary <i>Zsuzsa Hetényi</i>	
Cultural Memory – <i>en absence</i>	341
Agota Kristof's <i>The Notebook</i> <i>Andrea Timár</i>	<i>[Not available in the online version]</i> <i>[Az online kiadásban nem elérhető]</i>
From “Inert Landscapes” to “Walls Scrubbed Clean”	352
Identity in Contemporary Canadian Short Fiction <i>János Kenyeres</i>	



	361
Chaucer's Most Difficult Tale: <i>The Prioress's Tale</i>	363
<i>Katalin Halácsy</i>	
Rome Remembered Dismembered	371
The Anatomy of Space "Out of Joint" in <i>Titus Andronicus</i>	
<i>Marcell Gellért</i>	
"And now, Petruchio, speak. . ."	387
Scenes of Instruction in <i>The Taming of the Shrew</i>	
<i>Géza Kállay</i>	
Milton példázata, avagy az olvasó terhe	405
<i>Fejérvári Boldizsár</i>	
In His Own Image	413
Eve's Narcissus Scene in <i>Paradise Lost</i>	
<i>Tamás Bényei</i>	
The Hero of Milton's <i>Paradise Lost</i>	426
Structural and Chronological Considerations	
<i>Gábor Ittész</i>	
Serious Mr. Rambler?	439
<i>Rita Dózsai</i>	
A Portrait of the Artist as Gourmet and Gambler	446
Authority and Identity in an Early Tale by Edgar Allan Poe	
<i>Gabriella Vöő</i>	
Az aposztrofikus beszédmód hatása Sylvia Plath kései verseiben	452
<i>Magyari Andrea</i>	
„Egyetlen szálon függ a szó”	464
Egy motívum nyomában: A költőmesterség mint metafora	
Nemes Nagy Ágnes verseiben	
<i>Ferencz Győző</i>	
Padraic Fallon	473
1905–1974	
<i>Mesterházi Márton</i>	
A könyv, az író és az olvasó	483
<i>Takács Ferenc</i>	



487

Metaphorical Creativity in Poetry

489

A Cognitive Linguistic Perspective

*Zoltán Kövecses***A Thistle, or How to Tell a Reduced Vowel**

503

*Péter Szigetvári & Miklós Törkenczy***Subject and Predicate Meets the Three Ranks**

514

*Lajos Marosán***Teaching Literature in the English as a Lingua Franca Context**

527

*Éva Illés***Borkereskedelem a közép- és kora-újkori Londonban**

539

Pohárköszöntő Péter Ágnes születésnapjára

*Velich Andrea***Cakewalk, Ragtime, and Nationalism**

546

The Dynamics of Race and Gender in Millennial Budapest

*Éva Federmayer***A pénznek nincsen szaga**

562

Antiszemitizmus az angolszász világban és Magyarországon az 1924-es nemzetközi stabilizációs kölcsön kibocsátásakor

*Peterecz Zoltán***Reflections on the Ideological Dimensions of M2 in American Culture**

570

*Zsolt Virágos***Canadian National Consciousness within the Northern Frame of Mind**

586

Krisztina Kodó

599

The Fact of Genealogy

601

*Rani Drew***A Slife of Rio**

603

*Agnes Pokol-Hayhurst***Tájkép tóval**

611

*Sarbu Aladár***Egy kis reggeli zene**

619

Wiesenmayer Teodóra



	621
James L. Dickey	
Az állatok mennyországá	623
<i>Szluokövényi Katalin fordítása</i>	
George Ryga	
Indián • Dráma egy felvonásban	625
<i>Szaffkó Péter fordítása</i>	
Bernard Shaw	
Pygmalion • Részlet egy új fordításból	639
<i>Nádasdy Ádám fordítása</i>	
Douglas Dunn	
A könnyű-nehéz teher	655
<i>Dósa Attila fordítása</i>	
Seamus Heaney	
Érzésből szavak • részlet	658
<i>Mesterházi Mónika fordítása</i>	
William Butler Yeats	
Rapallo	663
<i>Mihálka Réka fordítása</i>	
Samuel Taylor Coleridge	
Biographia Literaria • 17. fejezet	667
<i>Komáromy Zsolt fordítása</i>	
Samuel Taylor Coleridge	
Előadások az ítéletalkotás elveiről, a kultúráról és az európai irodalomról	681
Londoni Filozófiai Társaság, 1818	
<i>Vince Máté fordítása</i>	
Robert Haydon	
Önéletrajz • részlet	685
<i>Gárdos Bálint fordítása</i>	
John Keats	
Leigh Hunt úrnak ajánlom • Meleg tenyere	689
<i>Szabó T. Anna fordítása</i>	
<i>Tabula gratulatoria</i>	691
<i>Péter Ágnes munkáinak bibliográfiája</i>	693

John Drew

Negative Capability

It could not have been
A nightingale, they said.
They said it was a blackbird
Or a thrush that I had seen

Singing above the streetlight
As Christmas Eve closed in.
Call it what they like
I heard its song all night,

No other soul was near me.
If I could sing like that
I should not need a name.
Nor anyone to hear me.

Laudation

Dear Ágnes, distinguished guests, colleagues, and students of all ages, we have gathered here today to celebrate Ágnes Péter and to thank her for the pleasures of learning and inspiration that her presence has brought in the life of the Department of English Studies and the departments that preceded it at the School of English and American Studies at Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.

Let us celebrate Ágnes Péter, the first woman to have become full professor at this department; a defining figure, a model and a mentor for generations of specialists in English Romanticism. Let us celebrate Ágnes Péter, who set us an example not only as a scholar and a tutor but also as a woman of great professional achievement. Her knowledge and dignity as well as her radiant smile and optimism invoke harmony and invite confidence, whether we meet her as students, staff, colleagues or members of various academic boards and committees. Let us celebrate Ágnes Péter, who has been working for the benefit of future generations even when staying in the background, as in preparation for the doctoral programs at the department, through editing volumes of essays, or by founding and editing *The AnaChronisT* for the first 15 glorious years. Let us also celebrate Ágnes Péter, who has most recently won a government grant, organised an international conference, and edited several volumes of studies – all in order to make accessible, in a digital database, the work of Hungarian researchers in English literature for specialists and the public, to ensure that English literature will maintain its place in Hungarian cultural memory, and to invite colleagues from abroad to take along news of our research and the quality of teaching at this department.

And let us also celebrate those who made this volume possible: those who wrote the pieces collected here, who created the poems, translations, essays, and studies, as well as those without whose support the publication would never have happened: Tamás Dezső, Dean of the Faculty of Humanities, ELTE, Budapest, who made finances available and supported the volume in spite of the difficult times the university found itself in; Dr Márta Kratochwill, director of the Finances Offices of the Faculty of Humanities, ELTE, Budapest, whose continuous support made publication possible; Miklós Szalay for the graphic design; Boldizsár Ferjérvári for typesetting work; Beatrix Dávid, who ran all matters administrative; Bálint Gárdos, Veronika Ruttkay, and Andrea Timár, who took on the responsibility of editorship.

Let us all wish Ágnes Péter many happy returns of the day, much happiness, good health and many more creative years of writing and teaching!

Budapest, 20 June 2011

Judit Friedrich
Head of Department

Köszöntő

Kedves Ágnes, kedves vendégeink, kedves kollégák, kedves doktorandák, doktoranduszok és hallgatók! Azért gyűltünk ma össze, hogy Péter Ágnest köszöntsük és megköszönjük azt a sok tudást, inspirációt és örömet, amit jelenléte hozott és hoz az Anglisztika Tanszék és elődtanszékei életébe.

Szeretettel köszöntöm Péter Ágnest, a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Angol-Amerikai Intézetében működő Anglisztika Tanszék első női professzorát, tanszékünk iskolateremtő alakját, több generációnyi romantikaszakértő mentorát és példaképét. Köszöntöm Péter Ágnest, aki nemcsak tudósként és tanárként mutat mindannyiunk számára példát, hanem szakmájában kiváló nőként is, aki tudásával, tartásával, erejével és a nehéz időkben is sugárzó derűjével nyugalmat és biztonságot jelent számunkra, akár diákként, tanárként, kollégaként vagy különböző magas bizottságok tagjaként találkozunk vele. Köszöntöm Péter Ágnest, aki mindig megújuló energiával dolgozik a jövő generációkért, akkor is, amikor láthatatlanul a háttérben marad, mint a tanszéki doktori programok előkészítésekor és a kötetek szerkesztésekor, vagy mint az *AnaChronisT* megalapításakor és az első 15 nagyszerű évfolyam szerkesztésekor. Végül köszöntöm Péter Ágnest, aki egyetemi pályafutását azzal koronázta meg, hogy nemrégiben (ismét) OTKA-pályázatot nyert, nemzetközi konferenciát szervezett és köteteket szerkesztett, hogy a magyarországi anglisztika kutatási eredményei hozzáférhetővé váljanak digitális adatbázis formájában is a jövő generációk, a szakma és a tágabb közönség számára, hogy az angol irodalom továbbra is fennmaradjon a magyarországi kulturális emlékezetben, és hogy külföldi kollégáink elvihessék jóhírünket szerzte a nagyvilágban.

Köszöntöm az összes szerzőt, aki a kötetben szereplő műveket, verseket, esszéket, tanulmányokat, műfordításokat megírta. Köszöntöm Dezső Tamást, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának dékánját, aki a kötet megjelenését lehetővé tette, és kiállt mellettünk az egyetemre járó nehéz idők ellenére is. Köszöntöm az ELTE BTK Gazdasági Hivatalának vezetőjét, Dr. Kratochwill Ferencné, aki tervünket támogatta, Szalay Miklóst, aki a kötetet megtervezte, Fejérvári Boldizsárt, aki a tipográfia technikai munkálatait végezte, Dávid Beatrixet, aki az ügyeket lebonyolította, Gárdos Bálintot, Ruttkay Veronikát és Timár Andreát, akik a kötet szerkesztését a válukra vették.

Valamennyiük nevében további sok boldog születésnapot, sok sikert és jó egészséget, és további lankadatlan alkotó- és tanítókedvet kívánok!

Budapest, 2011. június 20.

Friedrich Judit
tanszékvezető

Péter Ágnes üdvözlése

Lehet-e a szakadék fölött palló nélkül is átsétálni?

Amióta ismerem Péter Ágneszt, erre a kérdésre próbálok választ adni magamnak. Nincs igazi magyarázatom az emberi erőre. Arra sincs, hogyan kormányoz valakit az érdeklődése egyfolytában fölfelé. Hogyan szegődik egy minden sejtjében modern tudós a romantika szolgálatába – s a mi korunkban mit jelent pontosan a szolgálat.

Ha valaki hűségesen igyekszik követni Péter Ágnes életművét, megközelítheti a választ, erre az utóbbi kérdésre legalább. Blake és Wordsworth, Shelley és Hölderlin és mindenekelőtt és mindenekfölött Keats kutatója úgy tűnik el a tanulmányai mondataiban, képeiben, csöndjeiben, hogy mindenütt nyomatékosan jelen van. Ahogy *Késbet a tavasz?* című, 2007-ben írt Shelley-tanulmánykötetének egyik kritikusa, Gárdos Bálint megjegyzi: „kivételesen szenvedélyes olvasóval van dolgunk.” Olyannal, aki „azt is szeretné, hogy beleszeressünk ezekbe a versekbe”.

Ő maga Németh László szavait idézi a *Keats levelei* című gyűjteményben, amelyet 1999-ben adott először közre: „Ha behunyom a szemem s kimondom a szót: »költő« – Keatsre gondolok. Éltek nagyobb költők is nála? Ő az egyetlen, akit, noha személy, fogalmul is használhatok. A többi költő más is volt: szabadsághős, színész, filozófus, különc, misztikus, irodalmár. Keats csak költő, nagyságát egy forrás táplálta: a költészete.”

A forrást Péter Ágnes ugyanitt (a gyűjtemény bevezetőjében) még pontosabban megjelöli: „[Keats] egész költészetének tragikus színezetet ad a halálközelség tudata. S a halálközelség tudata ad talán szinte elviselhetetlen intenzitást legnagyobb szerelmi élményének.”

Megkockáztatom, hogy kevés romantikaellenesebb kor volt, mint a miénk, ez a gépeivel fecsegő kor. Csak erős, józan és jövőbelátó tudós mer szembe menni a divattal, egyfolytában fölfelé.

Péter Ágnes biztosan többet tud az emberi erőről, mint én. Nem bírom megállni, hogy Keats egyik leveléből ne idézzek, az említett gyűjteményből (*Naplólevél George és Georgiana Keatsnek*, 1819. február 19 – május 3.): „Egy ember élete, ha értékes, folyamatos allegória – s kevesen látnak bele élete titkaiba – olyan élet az, mint a Biblia, jelképes... Lord Byron látványos jelenség, de nem jelképes. Shakespeare élete allegória volt, művei magyarázzák rejtett értelmét.”

Közelebb jutottunk-e a szakadékhöz? Péter Ágnes, odalentről csodállak.

2011. április

Gergely Ágnes

Preface

“a miracle of rare device”

(S. T. Coleridge, “Kubla Khan”)

My first encounter with Coleridge’s poem happened in one of Ágnes Péter’s classes. I’m using the word “encounter” on purpose, because, of course, I had already read it in secondary school (we “covered it,” as they say). However, the idea that reading a poem could be just the beginning of something more lasting (an acquaintance, perhaps, or a task) started to dawn on me only in Ágnes’s presence, as I was watching her talk and raise questions about the many layers of meaning in the text. At around the same time, there were other unusual things happening. In the first class of her seminar series called “The Neoplatonic Tradition in English Romanticism,” Ágnes had a brief conversation with all participating students. This, as I now realize, could not have taken longer than a few minutes in the case of each student (there were some 20 to 30 of us in the classroom), but somehow, as a consequence of these brief exchanges, within one or two weeks we all found ourselves in possession of research topics of our own – each one waiting, or so it seemed, exclusively for this or that particular student to investigate it and think it over and bring it to light. I still don’t know how this came about.

Later I saw that Ágnes’s attention as well as one’s topic could stretch beyond the limits of a particular seminar course. To those interested she devoted unlimited time to convey, seemingly without effort, as much of her scholarly rigour, concentration and curiosity, as the person could take in the given circumstances. That she was simultaneously editing a journal and organizing conferences? That she was sometimes head of department and sometimes of institute? That she was working together with many other Hungarian and international academics and organisations? All this was partly natural and partly imperceptible to me and, I suspect, to many others who were among Ágnes’s pupils at the time. The “rare device” could only be inferred behind her everyday miracles.

Ágnes Péter has been a shaping presence and an inspiration not only for her students but for her colleagues as well. She let her own scholarly work unfold according to its own rules, and has known no compromise in quality or in logic. Above all, her works show a writer of exceptional strength. That the author of several groundbreaking monographs, translator of many fundamental works of English literature, editor of collections of essays and an important scholarly journal has never had the airs of the great scholar – this could be possible only because she has always been one. And, as the appended bibliography to this collection indicates, one whose work has lost nothing of its momentum.

The present collection celebrates Ágnes Péter, scholar of great autonomy and exceptional teacher. The writings brought together in this volume were written by her colleagues, pupils and friends, from diverse institutes of Eötvös Loránd University and from other Budapest universities, as well as from Debrecen, Szeged, Eger, Pécs, Miskolc,

Veszprém, Székesfehérvár, London, Cambridge, and the Universities of Sussex, Surrey, and Warwick. It has to be noted here with some regret that the number of contributors could have easily become much higher, if time and space had permitted.

The first section of the book is devoted to essays on Ágnes's most immediate research area: the literature of English Romanticism and the 18th century. This is followed by diverse articles investigating how English Romanticism may be brought into dialogue with literature in another language (Ágnes's beloved Russian), with later theories of literature, or with authors from various other periods (from Emily Dickinson to Iain Sinclair). The third group of articles reflects Ágnes's most recent research interest: they investigate matters of cultural memory, translation and cultural interaction, followed by a selection of papers on various aspects of literary history before and after the Romantic age. The fifth group of essays partly seeks out connections between literary studies and other areas (such as cognitive linguistics and language teaching) and partly takes the reader to such neighbouring disciplines as linguistics, history, and cultural studies. Taken together, we hope that these papers will indicate something of the range of Ágnes's academic interests and the significance of her work, both as a scholar and as an educator. Following the articles, a selection of literary prose and a series of translations take the reader finally back to English Romanticism.

I would like to thank here all those people whose assistance and support have been vital to realising this project; Beatrix Dávid, Győző Ferencz, Judit Friedrich, Gábor Ittész, Géza Marácz, Anna Gács, Miklós Szalay and Ferenc Takács should be mentioned in particular. I'm also very grateful to Máté Vince, for long-distance copy editing, to Boldizsár Fejérvári for layout work, and above all to Andrea Timár and Bálint Gárdos, who shared the tasks of editing with me. Everything we know about editorship, the three of us, we know from Ágnes. In this sense, the gift we are offering her now is something we have been given by herself. We hope she will read the book with pleasure, even if our work may not be as perfect in all respects as she deserves.

Together with my co-editors, I wish you, Ágnes, a happy birthday and many happy returns of the day!

Budapest, July 2011

Veronika Ruttkay

Előszó

„Ritka művészet, ihlet és csoda”

(S. T. Coleridge: *Kubla Kán*; Szabó Lőrinc fordítása)

Mint az Angol-Amerikai Intézet annyi más hallgatója, Coleridge versével először én is Péter Ágnes óráján találkoztam. Szándékosan beszélek találkozásról: olvasni már olvastam a verset gimnáziumban („tanultuk”, ahogy mondani szokás), mégis azt, hogy egy verssel – ezzel vagy mással – találkozni lehet, és hogy előfordulhat, hogy egy ilyen találkozás csupán a kezdete valami hosszabb dolognak (ismeretségnek? feladatnak?) csak Ágnes óráján, őt figyelve kezdtem megsejteni. Ezzel egy időben történt még néhány szokatlan dolog. Az első órán – „A neoplatonikus hagyomány az angol romantikában” volt a kurzus címe – Ágnes mindenkivel elbeszélgetett. Ez, utólag látom, egy-egy hallgató esetében nem tarthatott tovább pár percnél, hiszen rengetegen voltunk (valahol 20 és 30 fő között), mégis ezekből a beszélgetésekből kiindulva egy-két héten belül, mintegy varázsütésre, mindenki már személyre szóló kutatási témával rendelkezett. Valami olyasmivel, amivel (úgy lehetett hinni) egyedül neki kell, sőt talán csak neki lehet foglalkoznia, amiért ő a felelős, és ami, ha nem jár utána, soha nem is fog pontosan kiderülni.

Később láttam, hogy a kivételes tanári figyelem egy-egy szeminárium keretein is túlterjedhet. Az érdeklődő hallgatóknak Ágnes hihetetlenül nagyvonalúan és látszólag minden erőfeszítés nélkül adott át tudományos igényességből, koncentrációból és kíváncsiságból annyit, amennyit az illető az adott körülmények között be tudott fogadni. Hogy mellette folyóiratot szerkeszt és konferenciákat szervez? Tanszéket és intézetet vezet? Hazai és nemzetközi tudományos együttműködések koordinál? Mindez részben észrevétlen maradt, részben természetesnek tűnt nekem és, azt hiszem, Ágnes több akkori tanítványának is. A „ritka művészetet” csak sejteni lehetett a hétköznapi csodák mögött.

De Péter Ágnes nemcsak a diákjai, hanem a kollégái számára is meghatározó, ihlető személyiség. Tudományos munkája a kezdetektől a saját törvényeit követte, és igényességében, logikájában soha nem ismert megalkuvást. És ami talán a legfontosabb: minden írásából erő sugárzik. Ha az alapvető monográfiák szerzője, hiánypótló szövegkiadások és fordítások készítője, folyóirat és tanulmánykötetek szerkesztője soha nem játszott a nagy tudóst, azért tehette, mert: az. És, ahogy a jelen kötet végén közölt bibliográfia is jelzi, mit sem veszített kutatói lendületéből.

Kötetünk írásai Péter Ágnest, az autonóm tudóst és kivételes tanárt ünneplik. Szerzői Ágnes kollégái, tanítványai, barátai az ELTE BTK több intézetéből, Budapest más egyeteméről és Debrecenből, Szegedről, Egerből, Pécsről, Miskolcra, Veszprémből, Székesfehérvárról, Londonból, Cambridge-ből, valamint a Sussexi, a Surrey-i és a Warwicki Egyetemekről – s népes társaságukhoz még sokan csatlakoztak volna, de sajnos a könyv terjedelmi korlátai és az idő nem engedték a határtalan bővítést.

A kötet első része Ágnes legközlebbi szakterületével, a 18. század és az angol romantika irodalmával foglalkozó tanulmányokat gyűjt egybe. A második rész cikkei az angol

romantikát az angol és a világirodalom további jelenségeivel hozzák párbeszédbe: az Ágnes által annyira szeretett orosz irodalommal, a huszadik századi irodalomelmélettel, illetve későbbi korok irodalmával Emily Dickinsontól Iain Sinclairig. A harmadik rész Ágnes legújabb kutatási irányát követi: ezek a cikkek a kulturális emlékezet, a fordítás és a kulturális párbeszéd összefüggéseit vizsgálják, majd az angol, amerikai és magyar irodalomtörténet egyes mozzanataira koncentráló tanulmányok következnek a romantikán innen és túlról. Az ötödik egység cikkei részben kapcsolódási pontokat keresnek például kognitív nyelvészet és irodalom vagy nyelvpedagógia és irodalom között, részben olyan érintkező tudományterületekre vezetnek el, mint a nyelvészet, a történelem vagy a kultúratudomány. Azt reméljük, hogy mindezek a tanulmányok összességükben jelezni tudnak valamit Péter Ágnes sokoldalúságából, tanári, tudósi és tudományos szervező munkájának jelentőségéből. A tudományos cikkek után szépprózai írások, majd műfordítások következnek, melyek a maguk kanyargós útján Ágnes tudományos életművének forrásvidékéhez, az angol romantikához vezetnek vissza.

A kötet szerkesztőjeként szeretném megköszönni mindazok segítségét, akik nélkül ez a kötet nem így, vagy egyáltalán nem valósulhatott volna meg (köztük Dávid Beatrix, Ferencz Győző, Friedrich Judit, Ittész Gábor, Marácz Géza, Gács Anna, Szalay Miklós és Takács Ferenc neve külön is említést érdemel). Köszönet Vince Máténak, aki a távolból olvasószerkesztett, Fejérvári Boldizsárnak, aki tördelt, valamint szerkesztőtársaimnak, Gárdos Bálintnak és Timár Andreának. Amit mi hárman a könyvszerkesztésről tudunk, azt Ágnestől tanultuk – ebben az értelemben csak olyan ajándékot adhatunk neki, amit tőle magától kaptunk. Reméljük, hogy az ajándékozott örömét leli majd benne, még akkor is, ha nem mindenben sikerült a hozzá méltó tökéletességet megvalósítanunk.

Szerkesztőtársaimmal együtt kívánok, Ágnes, sok boldog születésnapot!

Budapest, 2011. július

Ruttkay Veronika



Bacsó Béla

Hogarth és Fielding

A szcénikus ábrázoláshoz

„Other pictures we look at – his prints we read.”

(Charles Lamb)

„How much laughter is too much?”

(Simon Dickie)



William Hogarth 1757-ben festett portréja (*National Portrait Gallery*, London) sajátos módon mutatja alkotóját, vagy inkább az ábrázolt személyt. Azt, hogy a képen Hogarth látható, más képei alapján tudjuk megállapítani, tehát kijelenthetjük: Hogarth a képen egy képet fest, amiben persze nincs semmi különös, hiszen számos jelentős festő ábrázolta önmagát festés közben. Az azonban nem lényegtelen, hogy mit fest, hogy magáról készít-e portrét a képben levő képen, vagy *mint esetünkben is, olyasvalamit fest a festő, ami valamit megmutat alkotójáról és alkotásmódjáról, hiszen feltehetően*

ezért fordítja felénk, s csakis ezért enged rálátni a készülő műre a műben. Tehát, szemben egy pusztán sikeres önportretírozással, a képben levő kép tárgya ebben az értelemben magára a festőre mutat vissza, valamit el akar mondani alkotójáról. Nyilvánvaló, másként kell tekintenünk, azaz látva értenünk egy portrét, amelyik mint pl. Reynolds néhány évvel korábban keletkezett műve (*Self-Portrait*, 1748–49, *National Portrait Gallery*, London), az ifjú festő arcán keresztül és azon a gesztuson keresztül mutatja meg alkotóját, ahogy a fény ellenében valamire tekint, és ezért emeli fel kezét az árnyékoláshoz. Vagy pedig, mint Hogarth művé-nél, az alkotó azon keresztül *fejez ki valamit művében önmagáról*, hogy elmerül az alkotásban, és az éppen létrehozandó mű szól hozzánk a képben.

Reynolds korai műve még nem alkalmazta a majd harminc évvel későbbi (1780 körül, *Royal Academy of Arts*, London) festői elvet, amit követve magát „Rembrandt pózban” festi le, s utalásképpen a háttérben da Volterra Michelangelo-mellszobrát idézi fel, ezzel egyszerre mutatja meg *magát mint individualitást*, és ugyanakkor *magán túl mint akadémiai dicsőben ábrázolt elnököket jeleníti meg, aki már nem csak ez az egyes személy, hanem egyben a hagyomány folytatója.* Ezt nevezte Reynolds *composite portrait*-nek, ami egyes és azon túlmutató általános is egyidejűleg. A korszak portré-vitájával kapcsolatban jegyezte meg Edgar Wind egy ragyogó tanulmányban: „az, amit *composite*-nak jelölt: a portré egy olyan

megalkotása, amely az arc egyediségét egy olyan általános képzet mértéke szerint formálja meg, ami aztán az egyesben az általánost, az általánosban az egyest engedi áttűnni.¹ Ha innen nézzük, elmondható, hogy Hogarth műve a hagyományt egyáltalán nem söpri félre, vagyis nem felel meg az igazságnak a gyakran hangoztatott nézet, hogy Hogarth szakít a tradícióval – számos művében maga is kölcsönöz beállításokat,² kifejező mintákat, amelyeket aztán esetenként valami teljesen másnak a kifejezésére használ. Éppen ez a más kifejezés a fent bemutatott Hogarth-portré lényege, vagyis, hogy egy antik mintát követve szól saját műteremtő elvéről, amit a komikai múzsa ábrázolásán keresztül tár elénk.

Tehát a képen Hogarth alakja jól kivethető, a vászonra tekintő festőt profilból látjuk; a kép az adott témával magára mutató Hogarthot, a festőt mutatja, aki ennek a képi témának a megválasztásán keresztül mintegy ellenjegyzí alkotói irányultságát. Figyelemre méltó, hogy a képet később metszetként (1764-ben) is elkészítette – ezt a szokását egész alkotói pályáján megtartotta –, s csak egyetlen új elemet illesztett a képbe, a *The Analysis of Beauty* (1753) egy példányát, amelyből a Hogarth teoretikus művét kísérő egyik metszet bukkan elő. Amennyire kivethető, Hogarth, a festő a komikai múzsát ábrázolja, hiszen a mű címe is erre utal (*Hogarth Painting the Comic Muse*). Egy női alak a kezében tartott komikus maszokra tekint, ezzel a képen levő hirtelen elkülönüléssel (alak kontra maszk) a képen az ábrázolás és ábrázolhatóság bonyolult kérdése tematizálódik, másrészt az a komé diai múzsától elválaszthatatlan kérdés, hogy miközben a torz maszokra pillantó bájos arcot nézzük, döntés elé kerülünk, hogy a torz képmás csak takarja az ember tényleges arcát, vagy pedig a maszk válik véglegesen az arcává.

Az arisztotelészi belátások szerint az, aki valakit valamiben utánoz, csak azzal éri el, hogy azt utánozza, ahogy cselekszik, s azzal, hogy valakinek a tettét utánzásra méltónak ítéljük, olyanná kívánunk lenni, mint ő, azaz éppoly jóvá vagy rosszá. Tehát a *Poétika* második fejezetének (1448a) jelentős felismerése, hogy a pusztán kinézetében követett tett semmis anélkül, hogy tudnánk, mi jó vagy rossz. A jellem, vagy inkább karakter (éthosz) úgy tűnik ki, hogy a jó és utánzásra méltó tett bennünk megérik, vagy inkább megértetté válik, azaz valakinek a tetteről és közvetve jelleméről úgy ítélünk, hogy az jó vagy rossz. A komédia, Arisztotelész leírását követve, olyan emberek utánzásán keresztül ábrázol tetteket, akik valami módon rossz irányban térnek el, ám az, hogy mitől is rosszak, éppúgy megértésre kényszerít minket, mint amikor valakinek a tetteben megértjük, hogy miben is áll jósága. Ahogy nincs jó általában, úgy nincs a rossz sem mint végső állapot, hanem a valami módon elvétett tett, aminek eredményeképp az ekként cselekvő neveltségessé válik. A neveltségesség annak felismerésével jár együtt, hogy a tett mi módon tért el a rossz irányba, ez aztán torzulást is eredményez az alakon, olykor álarcként dermed az emberre. „A komédia, mint mondtuk, silányabbak utánzása ugyan, de nem a hitványság

1. Edgar Wind, „Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts,” in *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie* (Hamburg: J. M. Krois és R. Ohrt Philo Verlag, 2009), 171. o.

2. Vö. Edgar Wind „Borrowed Attitudes» in Reynolds und Hogarth,” *Journal of the Warburg Institute* 2.2 (1938. okt.) 182–185. o.

minden értelmében, hanem a rútságé, melynek része a nevetségés. A nevetségés ugyanis valami nem fájdalmas és nem pusztulást okozó tévedés és rútság, mint például mindjárt a nevetségés álarc valami rút és torz, de fájdalom nélküli.³ Pierre Destrée a komédiát érintő újabb elemzésében⁴ azt hangsúlyozta, hogy Arisztotelész meghatározásában ez a rút *a testen jelenik meg*, olyan *arc, kinézet, maszk (proszopon)*, ami torzulás eredményeképp tűnik fel. A rút annak felismerése által váltja ki a nevetést, hogy tudjuk miben is áll a tévedés és a hiba. A tévedés tehát nevetségessé tesz valakit/valamit, aki/ami, minthogy a *vétek/hiba már van*, nem engedi az embert szabadulni.

Hogarth művészetétől elválaszthatatlan a komikum, amit már Baudelaire meglátott, kijelentve, hogy „sokan azt mondják Hogarthról, hogy vele tették sírba a komikumot. . . . Ha jól megfigyeljük Hogarth művészetét, valóban észrevesszünk benne valami rideg, fanyar, gyászos vonást.”⁵ A komikusnak és nevetségésnek egy egészen különös megvalósulása Hogarth műve, s az, amit vele kapcsolatban *moral comic*-nak nevez az irodalom már Lichtenberg óta, bizony megfejtésre érdemes. Egyáltalán nem véletlen azonban, hogy zavaró és felkavaró művét már nem sokkal halála után Reynolds egyik, a *Királyi Akadémián* tartott előadásában komoly kritikának vetette alá,⁶ hiszen számára az alkotás egyedül üdvözítő elve az *ideal beauty*, amely ugyan nem kívánja már iskolás módon utánozni az antik mintákat, mégis az azok alapján koncipiált vagy inkább megképzett (*contemplated*) ideális teljesség és szépség az, ami mindenfajta torz formát, pusztá helyhez kötött viselkedés- és a részletekbe vesző alkotásmódot el kíván kerülni. Kritikai ítélete szerint Hogarth az *eltérő árnyalatú szenvedélyek ábrázolásáért nagy árat fizet: egyfajta közönséges szellem (vulgar mind) uralkodik el művén, s Reynolds meglátása szerint nem képes egy olyan idealitás vagy eszme felől alkotni, ami lehetővé tenné számára a letisztult megfigyelést*. Amit Reynolds helyesen észrevesz, ám nem fogad el, az éppen az az egymásnak feszülő és feloldhatatlan érzelmtöltésű ábrázolás, ami a nézőt a *kép olvasására kényszeríti*.

Az erős érzelmet kiváltó komikus ábrázolásban nem csak Hogarth, hanem Fielding lényeges alkotói szándékát ismerhetjük fel; azaz a komikum itt egy sajátos kerülő úton engedi belátni azt, hogy valaki mitől torzult el, másfelől, hogy egy alak torzleltorzult megjelenése mire vezethető vissza. Lichtenberg, aki számos szöveget készített a Hogarth-műveket

3. Arisztotelész, *Poétika* (4932–37), ford. Ritoók Zsigmond (Budapest: PannonKlett, 1997), 31. o.

4. Vö. Pierre Destrée, „Die Komödie,” in *Klassiker Auslegen. Aristoteles – Poetik*, szerk. Otfried Höffe (Berlin: Akademie Verlag, 2009), 80. o. Vö. Stephen Halliwell, „Inside and Outside the Work of Art: Aristotelian Mimesis Reevaluated,” in *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002), 151–176. o. Annak megértéséhez, hogy Hogarth miként is viszonyult a klasszikus tradícióhoz, főként teoretikus művének rejtett elemein keresztül, vö. J. T. A. Burke, „A Classical Aspect of Hogarth’s Theory of Art,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6 (1943), 151–153.

5. Charles Baudelaire, „Néhány külföldi karikaturista, Hogarth” in *Válogott művészeti írásai*, vál., ford. Csorba Géza, szerk. Vayer Lajos (Budapest: Képzőművészeti Alap, 1964), 97. o.

6. Vö. Sir Joshua Reynolds, „Discours III,” in *The Complete Works of Sir Joshua Reynolds* (London: Printed for Thomas M’Lean, 1824), 43–46, 56–59. o.

magyarázandó,⁷ hasonló dolgot figyelt meg, mint Reynolds, ám ellenkezőleg ítélte róla; a műveitől elválaszthatatlan elmeél és ötletgazdag szellemes fordulat (Witz) érintkezik itt a múlandóval, mégis művének időtálló és megőrzésre méltó jellege ebben a pillanatnyihoz és múlandóhoz való közelségben áll, ami ismételten csak múlhatatlanná teszi.

Hogarth barátja, Fielding, akinek több művét is illusztrálta, egy figyelemre méltó esszében, ami lényeges felismerésekhez vezethet az egy évvel korábban keletkezett *Joseph Andrews* (1742) regényt illetően is, a következő utalást tette: az ember nem ismeri az arcát, s amennyiben szembekerül vele, megütközik és elcsodálkozik (*is astonished*), ugyanakkor a lelepleződés elől egy akkurátus megfigyelő esetén nincs menekvés.⁸ Fielding esszéje egyfelől felismerése és felismertetése annak, hogy az ember végső soron a tetteiben mutatja meg magát, vagyis mindazt, amivel a természet felruházta, éppen önmaga takarja el, mondhatjuk azzal, hogy maszkot ölt. A komikum annak nem várt lehetősége, hogy láthatóvá váljék az, ami az embernek önmagának *közvetlenül* nem látható és nem is felismerhető, vagyis csak azt látjuk, ami a maszkon nyomot hagyott, s ami elválaszthatatlanul tapad hozzá. Mint Fielding írta: a szenvedély/érzelem ott hagyja az arcon nyomait (*marks*), ám a gondos, alapos, részletek iránt érzékeny megfigyelő szem (*an accurate and discerning Eye*) képes ezt olvasni. Gondoljunk arra, hogy Mr. Adams mennyire nem érzékeli megjelenésének/külsőjének elfogadhatatlanságát, és az sem lényegtelen, hogy a *mi jó természetű emberünk mennyire képtelen megítélni mások szándékát*, vagy Joseph, a maga *vonzó, szoborszerű szépségével*, tetteiben milyen sokáig nincs összhangban azzal, ahogy testi mivoltában megjelenik (erotikus vonzás!).⁹

A korszak morál- és érzelem-filozófiáját, antropológiáját és fiziognómiai gondolkodását meghatározó kettősség abban áll: vajon az ember természettől fogva felruházott-e a jóra való képességgel, amit szinte észrevétlenül önerejéből és önmagán ront és torzít el egy maga teremtette társias viszonyrendszerben?¹⁰ Ernst Cassirer ezt úgy fejezte ki *A*

7. Vö. Georg Christoph Lichtenberg, *W. Hogarth's Zeichnungen*, szerk. Dr. F. Kottenkamp (Stuttgart: Literatur Comptoir 1840), 10–11. o. Figyelemre méltó elemzését adja a Lichtenberg induktív olvasásmódja és Hogarth alkotásmódja közti megfelelésnek F. F. Günther, ugyancsak utalva arra, hogy ez a veszélyes közelség az egyszerűhez nem véletlenül befolyásolta Hogarth művének bizonytalan sorsát a tradícióban. Ld. Günther, „Explanations on the Edge of Reason: Lichtenberg's Difficulties Describing Hogarth's View of Bedlam,” *Comparative Critical Studies* 5, 2–3 (2008) 235–247. o.

8. Henry Fielding, „An Essay on the Knowledge of the Characters of Men,” in *Miscellanies* (London: Printed for A. Millar, 1743), 184–185. o.

9. Fielding, 188. o., valamint vö. Wilhelm Trapp, *Der Schöne Mann: zur Ästhetik eines unmöglichen Körpers* (Berlin: E. Schmidt Verlag, 2003), 65. skk. o.

10. Fielding nem járattal a korszak gondolkodásában, ez kiderül a szöveg Hobbes (*Elementa philosophiae*) utalásából, valamint az ott kifejtett nevetés mint fölény kritikából; számára inkább Shaftesbury alapvető *compassio* felfogása a meghatározó, azaz a nevetés során megmutatkozó *good-nature* őrzi a természettől adott jó lehetőségét, azzal, hogy jóakarattal és szeretettel fordul mindahhoz, amit torzulásként tapasztal, és képes mások boldogságában osztozni. (Fielding, 190. o.: „*Good-Nature is that benevolent and amiable Temper of Mind which disposes us to feel the Misfortunes, and enjoy the Happiness of others.*”) Hobbes *Leviatánjában* (I. könyv 6. fejezet) találunk egy részt, ami éppen a nevetést,

felvilágosodás filozófiája egy fontos részében, hogy a természet éppen az emberi szellem folytán válik átláthatatlanná – végső soron azonban, mint írja: „az ember a természet műve, és csakis a természetben létezik. . . . A természet rejtélye szertefoszlik egy olyan szellem előtt, akinek van bátorsága szembenézni vele és alaposan megvizsgálni.”¹¹ Foucault néhány évtizeddel később, már éppen ennek a vizsgáló szellemnek a korlátozó, az értelem korlátait és egyben „mindenhatóságát” kijelölő, azaz a vélt értelem uralmát bejelentő jellegét ismerte fel, hangsúlyozva, hogy az ember, mint *eszes állat* elveszti azt az eredetet, amelyet sohasem tud uralni.¹² Ezt az *anormalist* (Foucault) most az ész határain belülre helyezte és a legkülönbözőbb *vizsgálatoknak, korlátozásoknak stb.* vetette alá és vélte kezelni: *semmilyen törvény nem képes az affektív zavart meggyógyítani.*¹³

Ez a kettős *natura* felfogás jelen van alkotóinknál, Hogarthnál és Fieldingnél is. Ennek egy nehezen visszaadható fogalma Fieldingnél egyfajta pusztai illúziókeltő elem (*affectation*), ami külső *díszként* öleli körül az embert, vagy inkább zárja el az embert önmagától, mint a természet folytán jónak teremtett lénytől. Nem más ez, mint egy olyan *mesterkélt viselkedés*, ami elzárja az embert annak lehetőségétől, hogy jó legyen, miközben arról értekezik és azzal áztatja magát, hogy tettei jók. Azonban a „dísztelenségében”, egyfajta „*természetadta*”, *mesterkéltesség nélküli szépségben és jóságban* mutatkozó ember mint pusztai természeti lény sem tartható álláspont. Joseph Andrews *szép és nemes alakja* nem ritkán bizony nevetségessé válik naiv hiszékenységeiben és a helyzetek átlátására való képtelenségében. *Fielding* szellemes esszéjét azzal zárja, hogy a *karakter* három döntő meghatározó eleme: egyrészt a természet (*Nature*) – éppen a karakter eredeti görög értelme szerint – egyéni jegyeket hagy vissza (*imprint*) az arckifejezésen (*countenance*), másrészt a karakter megmutatkozik az ember önmagához való viszonyában (*behaviour to ourselves*), valamint abban, ahogy az ember másokhoz viszonyul (*behaviour to others*). Fielding kritikával illeti a fiziognómusokat, mondván: éppen azokat a természetes szimptomákat és jegyeket nem veszik észre, amelyeket az *affectatio* elfed.¹⁴

A kor művészete tehát egyszerre mutatja meg a természet adta szimptomák olvashatóságának növekvő nehézségét, ám egyidejűleg vállalkozik arra, hogy ezt az ábrázolás *lelep-*

mint a mások baja felett érzett örömet illeti kritikával; az ilyen emberben, mint Hobbes említi, nincs meg a lelki nagyság, másfelől kiemeli, hogy mások szerencsétlensége magunk sorsára int, és ez hívja életre az együttérzést. (Thomas Hobbes, *Leviatán*, ford. Vámosi Pál (Budapest: Magyar Helikon, 1970), 50. o.: „Mások hibáinak gyakori kinevetése tehát a kislelkűség jele.”) A nevetés és torzulás árnyalt kifejtéséhez vö. Szécsényi Endre, „Az esztétikai szabadságról: szellemesség és humor az Annakorban,” in *Szépség és szabadság* (Budapest: L'Harmattan, 2009), 40. skk. o.

11. Ernst Cassirer, *A felvilágosodás filozófiája*, ford. Scheer Katalin (Budapest: Atlantisz, 2007), 95. skk. o.

12. Vö. Michel Foucault, *A bolondság története*, ford. Sujtó László (Budapest: Atlantisz, 2004), 3. fejezet, valamint Sergio Moravia, *Beobachtende Vernunft* Erster Teil: Anthropologie (Frankfurt am Main: C. Hanser Verlag, 1973), főként 17–40. o.

13. Vö. Michel Foucault, *Die Anormalen* (Collège de France előadás 1974–75), ford. Michaela Ott (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), 33. o.

14. Vö. Fielding, 226. o.

lező eszközeivel újra megjelenítse, akár úgy is, mint mindennek a döntő kérdésségét, a rájuk irányuló reménytelen vágyakozást, vagy éppen már teljes leromboltságukat. A *Joseph Andrewshoz* írott bevezetőjében Fielding a következőképpen értelmezte az *affektációt*: „Az igazán neveléses (*ridiculous*) egyetlen forrása, úgy gondolom, az affektálás (*affectation*). . . . Az ilyen affektálás feltárásából adódik mármint a Neveléses, ami az olvasónak mindig meglepetést (*surprise*) és élvezetet (*pleasure*) okoz”.¹⁵ Fielding a következőkben elkülöníti az öntetszelgés és önleplezés torzító játékeitól a természet folytán fellépő torzulásokat, amelyekkel a *természet* mintegy veleszületett módon sújthatja az embert, kijelentve, ennek *neveltségessége* éppen a szemlélődben jelentkező torzulásból, a *torzult lelkületből* fakad. „Bizonytal torzult lelkületű ember (*a very ill-framed mind*), aki a csúnyaságot, a testi hibát vagy a szegénységet önmagukban *neveléses* dolgoknak tekintti” (kiemelés tőlem – B. B.).¹⁶

Nemcsak Fielding regényéhez, hanem a Fielding által a bevezetőben említett Hogarth művéhez is elengedhetetlenül fontos ennek a gondolatnak a megértése, azaz egy olyan billegő, könnyen átforduló ábrázolásról van szó, ahol nem pusztán az alkotó morális ítélőképessége, hanem az értelmező ilyen irányú képessége is meghatározó szerepet játszik, vagyis egy állandó kérdésségében bemutatott alak-együttes kerül élénk, s olykor könnyen csúszunk félre ítéleteinkkel, mint a *jóakarati* Mr. Adams.¹⁷ Az sem véletlen, hogy Hogarth teoretikus művében éppen ez a *discernment* kapott kiemelt szerepet a könyv 15. fejezetében, ahol a kifejezés, az arcon jelentkező jegyekből való olvasás kérdését tárgyalta.¹⁸ A *the face is the index of the mind* persze azt is jelenti, hogy az arc mutatja, kinyilvánítja a lelket, *beszédesen* szól arról, hogy milyen ember az illető, ez a beszéd mégsem lehet soha egyértelmű, *karakter és kifejezés* között törés van, ez pedig a megértés során úgy hidalható át, ha értjük, hogy mit *tesz* az adott személy és mi *jelent meg* az arcán.

Willibald Sauerländer egy fontos tanulmányában éppen Hogarthra utalva emelte ki azt, hogy a pusztán fiziognómiai szemlélet megfosztja az alakot – mondjuk így – kontúrjaitól, amit a környezetéhez való viszony alakít ki.¹⁹ Így járt el Lavater, amikor Hogarth

15. Henry Fielding, *Joseph Andrews és barátja, Mr. Abraham Adams kalandjai*, ford. Balabán Péter (Budapest: Magyar Helikon, 1965), 11–12. o.; angolul: Henry Fielding, *Joseph Andrews*, ed. with an introduction by A. R. Humphreys (London: J. M. Dent & Sons, 1973), iv–v.

16. Fielding, *Joseph Andrews és barátja*, 13.o.; angolul v. o.

17. Mr. Adams alakjának merőben új, komikus olvasatát nyújtja azzal, hogy az alak morális szigorát és az életkérdésekben megjelenő ügyetlenségeit, neveléses elvéteit egymásra montírozza. Vö. Simon Dickie, „Joseph Andrews and the Great Laughter Debate,” *Studies in Eighteenth Century Culture* 34 (2005) 271–332.

18. Vö. William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (London: Printed for R. Scholey, 1810), XV. Fejezet, 123. o. Hogarth teoretikus művének és egy új *test-nyelvnek* az ábrázolás problémájaként történő megfontolásához vö. Wolfgang Kemp, „Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation,” *Stüdel Jahrbuch* 5 (1975), 111–134, 120. skk. o.

19. Vö. Willibald Sauerländer, „Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte,” *Idea. Jahrbuch der Kunsthalle von Hamburg* 8 (1989), 15–29, 25. o. Lavater fiziognómiai frag-

egyik művét (*A nevető közönség* metszet három alakját) illusztrációként használta fel, és a metszet figuráit egy-egy jellegzetes karaktértípus alá sorolta be; ez a sajátos téma-felfüggesztés (*Entthematisierung*) azt is eredményezte, hogy a kiválasztással egyértelművé kívánta tenni az *arc* és az *affektus* közti viszonyt. Hogarth is felfigyelt arra, hogy a nevetésben az *arc* torzul; ha valaki a *moral comic* megteremtésére törekszik, akkor a jelenetben szereplő alak magatartása (*deportment*) a beállításban, a másokhoz való viszonylatban egyértelművé kell váljon, vagy legalábbis a tartásból fakadó esztétikai-morális kérdést a nézőnek kell szegezze.

Ez a sajátos *jelenetező*, szinte *szcénikus* ábrázolásmód²⁰ nemcsak a sok tekintetben a cervantesi mintát alapul vevő Fielding-regény sajátja, hanem Hogarth azon *sorozatait* is meghatározza, amelyek talán mindmáig kijelölik helyét az európai festészet és rajzművészet történetében. Wilhelm Fraenger egy korai Hogarth tanulmányában idézte a festő önreflektív feljegyzését: *vágyam az volt, hogy a vásznon úgy alkossak képeket, mintha színpadi előadások lennének, célom pedig az volt, hogy drámaíróként kezeljem az anyagot. A képem az én színpadom és a férfiak és nők az én színészeim, akik bizonyos gesztusok és beállítások segítségével egy némajátékot adnak elő.*²¹ Majd ezt követően rögzíti Fraenger a hogarth-i művészet meghatározó jegyeként a *színpadszerűséget*, ami nem *színpadiast* jelent, hanem sokkal inkább egyfajta dramatizált alkotásmódról van szó, amiben talán még a barokk képi retorika is egyfajta előkép lehetett a számára.

Fielding írásművészete és Hogarth festői műve újra és újra párhuzamba került az elemzőknél, így Antal Frigyesnél is, aki Hogarth egyik legkiválóbb értelmezője volt. Antal éppen ennek a *sajátos drámai érzékenységnek a kettősségére utalt, mondván, a hogarth-i komikus nem egyszerűen leleplező szatíra*, hanem legalább annyira magában hordozza a *tragikus elemet*. „Hogarth a tragédiát és komédiát egyaránt gyakran használta fel didaktikus céljainak megvalósítására. Fielding a *The Champion*-ben így írt róla: *Kitűnő művén megtevesztő jelenetet látsz, melyet a humor minden furfangjával ad elő, de amint a következő képre vetsz egy pillantást, azonnal észreveszed a szörnyű, végzetes kifejeletet*. Hogarth nagyságának semmiképpen nem lebecsülendő oldala az a képesség, ahogy az élet minden oldalát átfogó szemléletével egyesíteni tudta a tragédiát és a komédiát.”²² Magam részéről a didaktikus helyett jobbnak tartanám az esztétikai–morális indíttatású megjelölést, amivel inkább azt emelném ki, hogy az igazán jelentős műve-

mentumai között találjuk Hogarth egyik másik művét, mint a bűnös iszákosság folytán eltorzult alakok példáját, s az érző szívű fiziognómus már ki is jelenti – *semmi sem torzítja el úgy az embert, mint a bűnös szenvedély*. Vö. J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, szerk. Christoph Siegrist (Stuttgart: Ph. Reclam jun., 2004), 81. skk. o.

20. Vö. Ronald Paulson példaadó tanulmányát: „Life as Journey and as Theater: Two Eighteenth-Century Narrative Structures,” *New Literary History* 8.1 (Autumn 1976), 43–58. o.

21. Vö. Wilhelm Fraenger, „Jonathan Swift und William Hogarth,” in *Formen des Komischen: Vorträge 1920–21*, szerk. Michael Glasmeier (Dresden: Fundus-Bücher Verlag der Kunst, 1995), 92. o. Később Antal Frigyes is utalt erre a képformáló elvre, vö. Antal Frigyes, „Hogarth eszmevilága,” in *Stilustörténet – kortörténet*, ford. Koós Anna (Budapest: Corvina 1979), 121, 130. o.

22. Antal, 130. o.

iben nincs pusztán didaktikus transzparencia, hanem mint fent állítottam, egy esztétikai-morális kérdést szegez a mű a nézőnek.

Ha most röviden Fielding regénye felől nézzük ezt a kérdést, akkor kiderül, hogy ez a sajátos *jelenetező, színpadi* váltakozást idéző ábrázolás-technika arra alkalmas, hogy a sokszor komikusnak induló, majd hirtelen a tragikus határáig érő elbeszélés mód egy pillanatra se engedje el az olvasót, és az életet és a cselekvő embert úgy állítja ki, mintha nem lenne más idő, csak az éppen *most*, ami a szemünk láttára zajlik; ha van egyáltalán múlt, csak elbeszél múltként idéződik fel (pl. Wilson ifjúságának bűnnel és szenvedéllyel teli élete, amiből Fieldingnél van *jó* kiút), ami lezárult és tanulsággal szolgálhat. A jelenet tanulságait levonva léphetünk tova, miként így érthetjük meg Hogarth metszetsorozatait is, kivált *A Harlot's* és *A Rake's Progress* című műveket (1732, 1735), amelyeknek egymásutánja felidézi az előző jelenet tanulságát, hogy a narráció esetleges és bizonytalan útjára térve tanítson arra, hogy a jelenetek nem jósolható egymásutánja *szinte kikényszeríti a felismerést, hogy nincs megjövendőlkendő sors*. Idézhetjük Seneca *De Providentia* című írásának megdöbbentő bölcsességét: *miserum te iudico, quod numquam fuisti miser* – ha megpróbálja az élet az embert, abból, ha van karaktere, még képes tanulni.²³ Az olyan élet nem tanít, amiben nincs kérdésesség és megpróbáltatás; aki nem tanul az élet kérdésességéből, olykor keserű tragikomédiájában ismeri fel, hogy elvétette a magával való számvetést.

A léhűtő, az összeharcsolt pénz felé és eltékozló ifjú története a metszetsorozatban az elmegyógyintézetben (Bedlam) zárul le. Ám ha megnézzük a sorozat nyolcadik darabját, akkor a kép üzenete nem merül ki abban, hogy az örültek és örök szenvedéstörténeti alakzatban körül fogják az egykor szépreményű ifjút, akinek állapota vigasztalan. A kép *elrendezése* valójában azzal szembesít, hogy *a látványosságként kezelt örülteket szemlélő hölgyek felől a pillantás a mélybe tart*, ahol az ifjú vasra verve, mezítelenül fekszik. Fielding, aki számára a hogarthi művészet *karakters és nem karikatúraszerű jellege volt a fontos, számos alakját Hogarth metszeteiben találta meg*. Amit megtalált, az nem a torz, a kegyetlen, és az enyészet gyönyöre Hogarth művében, hanem az az indítatás, amit az ilyen művek kiváltak az emberben, és amivel visszasegítik ahhoz, amit nevezhetünk *compassiónak*. Fielding éles szeme, amit nemcsak esszéiben találunk meg, hanem a regényekben is, társat talált Hogarth együtt érző pillantásában. Antal Frigyes idézi Fieldingnek a *Joseph Andrews*-hoz írott bevezetőjének Hogarthra vonatkozó pontos megállapítását, nevezetesen azt, hogy nála a burleszkkal, vagyis a túlzó és torz élvezetét kínáló alkotásmóddal szemben mindig inkább arról volt szó, hogy miként *fejezheti ki az emberek érzelmeit és indulatait*.²⁴ Antal fontos elemzésének egy pontján éppen erre alapozza azt a felismerését, hogy a *karikatúra látszólag egyénit és portretroz, ám az ember ábrázolhatósága sokkal inkább abban bomlik ki, amit élettörténetének nevezhetünk, ami a tett és*

23. Lucius Annaeus Seneca, *De providentia / Über die Vorsehung*, latin-német kiadás, ford. Gerhard Krüger (Stuttgart: Ph. Reclam jun., 2005), 46–47. o.

24. Antal Frigyes, „Kifejezés és karikatúra,” in Antal, 198. o. Vö. Fielding, *Joseph Andrews és barátja*, II. o.; angolul III. o.

érzelem pályáin enged valamit láthatóvá tenni – ahogy Antal írta, Hogarth „túllép a karikatúrán és a karaktert világítja meg.”²⁵

Amit talán egymástól tanult el a két angol mester,²⁶ abban foglalható össze, hogy legyen szó regényről vagy karakteres portréről: „a mellékes körülmények nem bírnak nagyobb jelentőséggel, mint az arcképen a kosztüm, amelynek divatja megváltozik ugyan az idők folyamán, ez azonban a képmás hasonlatosságát nem csökkenti.”²⁷

25. Antal, „Kifejezés és karikatúra,” 197. o.

26. A komikum regénybeli és képi ábrázolásához vö. Heller Ágnes, *A halhatatlan komédia*, ford. Módos Magdolna (Budapest: Gond–Cura Alapítvány, 2007), 335. skk. o.

27. Fielding, *Joseph Andrews és barátja*, 239. o.; angolul 144–145. o.

Szécsényi Endre

A rózsza és a féreg

William Blake művészetéről

„Exuberance is Beauty.”

(*The Marriage of Heaven and Hell*, Plate 10)

Korábban fontolgattam, hogy írok egy esszét – a meglehetősen elnagyolt és bizonyosan nagyképű, de hangzatos – *A barokk Blake* címmel, de már nem gondolom sem azt, hogy ez a téma megírható ekkora terjedelemben, sem, hogy valaha is elkészülnék vele. E jeles alkalomra inkább egy esettanulmánnyal,¹ William Blake *A beteg rózsza* című művének² értelmezésével fogok előhozakodni, ami azért valamit mégis érzékeltethet az eredeti tervemből. Évek óta, noha nem megszakítás nélkül, foglalkoztat a londoni rézmetsző és költő, de sem szakértője, sem ihletett híve nem vagyok. Az előbbit nem a kötelező szerénykedés íratatja ide velem, hanem az elemi óvatosság: nem hízeleghetek magamnak azzal, hogy a gigantikus méretű Blake-irodalmat akár csak nagyvonalakban át tudnám tekintetni.³ Természetesen mindannak, amit írni fogok, vannak szakirodalmi előzményei, annál sokkal kiterjedtebbek, mint ami alább a hivatkozásaimból is kiderül; sőt lehet, az itt „saját meglátásként” előadott reflexiók némelyike (rosszabb esetben azok cáfolata) ugyancsak megtalálható – esetleg sokkal meggyőzőbb formában – általam nem ismert közleményekben. Blake-ről írni kockázatos vállalkozás. De ha már kockáztatok, miért éppen erre a dalra esett a választásom a terjedelmes életműből? A pragmatikus szemponton túl – ti. hogy értelmezése kivitelezhetőnek tűnt ésszerű kereteken belül – azt is említhetném, hogy pl. a *Cambridge Companion*ban ezt (és mindössze ennyit) találni róla: „*A beteg rózsza* legalább annyira rejtvény, mint költemény; arra sarkallja az olvasót, hogy kitalálja, vajon mi helyett áll a »rózsza« és a »fé-

1. Köszönettel tartozom Csikós Dórának és Komáromy Zsoltnak a kéziratához fűzött észrevételeikért.

2. „Beteg virág vagyok: / Láthatatlan féreg / Éji vihar szárnyán / Egy szirmomra tévedt; // Ágyat vetett bennem, / Szép kármin ölemben, / S most sötét szerelme / Titkon megöl engem.” Ford. Képes Géza in *William Blake versei* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977) – a továbbiakban a Blake-verseket ebből a kötetből idézem. (Újabb magyar fordításban: „Ó rózsza, te bús beteg! / Egy féreg-árny, / ki az éjbe suhan, / zúg éj viharán, // kármin-gyönyörű / ágyadra talált, / s éjcsók-feketén / a földre leránt,” ford. Erdődi Gábor.) A metszetről készült betűhív átiratban: „*O Rose thou art sick. / The invisible worm. / That flies in the night / In the howling storm: // Has found out thy bed / Of crimson joy; / And his dark secret love / Does thy life destroy.*”

3. Még akkor sem, ha kiváló segítségek (annotált bibliográfiák, konkordanciák stb.) állnak rendelkezésre akár a világhálón is. Ezek közül különösen nagy hasznomra volt a Nelson Hilton által szerkesztett: *Blake's Songs of Innocence and of Experience*, graphical hypertext (2011.02.11.) <<http://www.english.uga.edu/~nhilton/wblake/SONGS/begin/begin1.html>>.

reg«, de soha nem válaszol (s az olvasók találgatnak tovább).⁴ A személyesebb ok persze az, hogy számomra Blake költészetének (sőt az általam ismert angol irodalomnak) legmeggrázóbb akkordjai közé tartozik *A beteg rózs*a zárása, s egészen egyszerűen valahogy szerettem volna erről írni: „*And his dark secret love / Does thy life destroy.*”

Blake műveivel való foglalatosságaim során hamar feltűnt, hogy sok homályos és nehezen érthető részlete akkor válik a leginkább világossá számomra, ha XVII. századi szellemi problémák, gondolkodási sémák vagy műfajok felől közelítem meg. Úgy tűnt, Blake több alapvető és visszatérő eszméje (és az a mód, ahogyan ezeket előadja) a saját koránál nagyjából egy évszázaddal korábbi gyökerű vagy ihletettséggű, akkortájt feltett kérdésre adott válaszként érthető – vagy legalább akként is. E válaszok mégis meglepően korszerűek. Másként fogalmazva: olyan hagyományokhoz nyúl vissza, olyanokat folytat és értelmez újra, amelyek nem nevezhetők elevennek vagy a „fősodorba” tartozóknak a XVIII. század legvégén. Blake-et kifejezetten inspirálni látszik ez a jelentől kritikusan elforduló visszalépés, ami együtt jár olyan tradíciók újrafelfedezésével, amelyeknek a törekvéseit a magáéval azonos irányúnak vagy jellegűnek érzékeli – az más kérdés, hogy részben ennek következtében művészetének kortárs (és későbbi) értelmezői jelentős nehézségekkel voltak kénytelenek szembenézni. Ő maga számos közvetlen vagy történeti reflexióval könnyen fellelhető bizonyítékát szolgáltatja annak a szellemi rokonságnak is, amelyet most hangsúlyozni szeretnék, tehát a – nagyon lazán és leginkább korszakként értett – „barokkhoz” való vonzódásának. Sok mindenre lehetne hivatkozni ennek alátámasztására: *Milton* című nagy próféciájára és a Milton műveire készített illusztrációira vagy a John Bunyantól való explicit és implicit ihletettségeire, a Bacon–Newton–Locke anti-szentháromság ellen folytatott spirituális küzdelmére, esetleg ama történeti belátásokra, hogy hermetizmusa minden jel szerint John Everard 1649-es *Corpus hermeticum*-fordítására támaszkodik,⁵ vagy hogy bizonyos XVII. századi protestáns szekták tanai és radikális hangneme kimutatható hatással voltak rá⁶ – és nyilván lehetne még folytatni a sort.

Kicsit leegyszerűsítve azt mondanám, megpróbálom *A beteg rózs*át úgy értelmezni, mint egy – extrém módon kései – barokk művész alkotását, aki azonban, s ez igazán zavarba ejtő, ettől mégsem volt anakronisztikus.⁷ Hogy művészeté és az abból megérthető szellemi álláspont nem avított zárvány, minden bizonnyal azért lehetséges, mert

4. Morris Eaves, „Introduction,” in *The Cambridge Companion to William Blake*, szerk. Morris Eaves (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1–16, 4–5. o. (Továbbá még egyetlen egy említést találni erről a műről, vö. Nelson Hilton, „Blake’s Early Works,” in Eaves szerk., 191–209, 207. o.)

5. Vö. pl. Anthony David Nuttall, *The Alternative Trinity: Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake* (Oxford: Clarendon, 1998), 217. o.

6. Vö. Arthur Leslie Morton, *The Everlasting Gospel: A Study in the Sources of William Blake* (London: Lawrence and Wishart, 1958) és Edward Palmer Thompson, *Witness against the Beast. William Blake and the Moral Law* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

7. Igaz, szerintem nem is volt „preromantikus”, látomásos vatesz sem, aki „megelőzte a korát”, tehát nem Byron vagy De Quincey, pláne nem Nietzsche felől szeretném érteni.

minden keze ügyébe kerülő tradíciót alkotó módon újraértelmezett és saját képére formált. Ez persze mindig fel is veti annak kérdését, hogy akkor mire is megyünk azzal, ha Blake ilyen-olyan lehetséges forrásait – amelyek ráadásul rendkívül számosak és sokfélék – felkutatjuk, mit fogunk jobban érteni abból a művészi és szellemi szövegből, amelyet tevékenységével és életével Blake létrehozott? Azt remélem, hogy egyetlen szűk vetületben bár, de meg tudom mutatni, szerintem hogyan lehet egy ilyen vállalkozásnak értelme.

Tisztában vagyok vele, hogy Blake alkotásmódjának természetéből következően valójában nem lehetséges egyetlen dalt kiragadni *A tapasztalás dalaiból*, s önmagában tárgyalni. Tudjuk, hogy *Az ártatlanság* és *A tapasztalás dalai* ciklus darabjai egymással is párhuzamba állíthatók, s az egyes ciklusokon belüli dalok is egymás kontextusát alkotják, s ez csak a legszűkebb értelmezési keret. Erre fogok is támaszkodni. Ugyanakkor nem tekintem az *egész* életművet referenciának. Ahogy Frye saját Blake-monográfiája – amely már régen klasszikusnak számít –, a *Fearful Symmetry* kapcsán később maga is kritikusan megjegyzi,⁸ korábban Blake próféciait volt szokás a kutatás középpontjába állítani, amelyekhez képest a dalok és más kisebb művek szinte magától értetődőnek,⁹ afféle felvezető ujjgyakorlatnak tűntek. Az a benyomásom, hogy ez a Frye által is reflektált egyensúlytalanság később annyira helyreállt, hogy kicsit túl is billent a holtpontra: immár a dalok és más korai művek értelmezéséhez is szokás lett bevonni a késői nagy próféciaikat, a *Jeruzsálemet*, a *Négy Zoát* és társaikat, ami az életmű egészen kivételes homogenitását tételezi fel. Pedig Blake alkotói pályájának évtizedeiben sok minden megváltozott: az öregkori, szinte azt mondhatnánk, „rendszer-alkotó” művek sokszoros rétegződés, interferencia és minden bizonnyal egy szellemi evolúció eredményei. Nem gondolom, hogy a két dalciklusban szinte már minden benne van, amit a harminc évvel későbbi művek tartalmaznak, s hogy ezért oda-vissza megvilágíthatnák egymást (de legalábbis ez az oda-vissza megvilágítás távolról sem evidens, s legalább annyi módszertani és teoretikus kérdést vet fel, mint amennyi problémát jó esetben megold). Értelmezésemben igyekezni fogok csak olyan Blake-művekre utalni, amelyek keletkezési idejüket tekintve nem esnek messze *A tapasztalás dalaitól*, tehát az 1780-as évek legvégén és a '90-esek első felében születtek.

Nem *A beteg rózsza* című „költeményt” fogom alaposabban szemügyre venni, hanem *A beteg rózsza* című festett metszetet, amelyet emblémának, sőt annak is inkább egy speciális alfajának: devizának fogok tekinteni.¹⁰ Talán mondanom sem kell, hogy a

8. Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Princeton : Princeton University Press, 1947).

9. Northrop Frye, *Blake's Introduction to Experience*, in *Blake: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1966), 23–31, 23. o.

10. A francia *devise*-nek (angolul: *device*) nem ismerek ennél jobb magyar fordítását: címerkép vagy jelmondat is lehetne, de ebben az összefüggésben egyik sem megfelelő. Mind az embléma, mind a deviza egyaránt tartalmaz képet és szöveget, eredetileg az embléma ábrája naturalisztikusabb, a szövege néhány sornyi vers, ezzel szemben az absztraktabb deviza-kép mellé csak egy latin mottó társult; az előbbieket könyvként kiadott gyűjteményekben, utóbbiak pajzsokon vagy ruháza-

XVI. és különösen a XVII. században futott fel az embléma- és a deviza-gyűjtemények kiadása; igaz, újabb változataik a XVIII. században is folyamatosan jelennek meg, ezek azonban többnyire rövidítettek vagy a megváltozott olvasói igényekhez igazítva jelentősen átszerkesztettek, a képeiket természetesen újrarajzolják, ami sokszor az eredeti jelentés elhomályosulásához vagy akár eltűnéséhez vezet.¹¹ Noha meglehetősen bizonytalan az embléma és a deviza precíz műfaji megkülönböztetése, a megcélzott olvasóközönségük – miként Tunstall felhívja a figyelmet – eltért: a szélesebb publikumnak szánt, általában moralizáló – erkölcsi, politikai vagy vallási értékeket megjelenítő – emblémával szemben a deviza arisztokratikus műfaj maradt, az udvari emberek kifinomult és szellemes szórakozásai közé tartozott. A deviza megalkotása és befogadása egyaránt finom szellemet igényel, ebből kiindulva – és a hieroglifákkal való feltételezett rokonságuk miatt¹² – a deviza a kifejezés legteljesebb, isteni formájának is számított egyes XVII. századi elméletekben.¹³ Nagyvonalúan, szándékosan kontúrosra rajzolva a különbséget, talán azt mondhatnánk, hogy az emblémák inkább egyetemes értékeket közvetítenek didaktikus – azaz a lehető legközvetlenebbül és leghatékonyabban az elmébe bevéshető – módon, ehhez képest a deviza jelentése valami személyes,

ton jelentek meg. A XVII. századtól egyre népszerűbbé váló devizák azonban már szintén nyomtatott formában váltak hozzáférhetővé, s a latin mottót gyakran kiegészítették magyarázó (vers)sorok, így a két műfaj közti különbségek elmosódtak. A deviza – itt most nem részletezem tovább – gyakran szinonimája az *impresónak* és közeli rokonságban áll a *conzettóval* (*conceittel*) is.

11. A hagyománytól való eltávolodás és az eredeti tartalmak iránti érzéketlenné válás hasonló jelenségére hívja fel a figyelmet Wessely Anna, amikor XVII. és kora XVIII. századi könyvek – Hobbes, Lord Shaftesbury és Vico egy-egy műve – allegorikus vagy emblematisz metszett címlapképének (*frontespizio* vagy *antiporta*) változásait vagy akár eltűnését említi e művek későbbi, de még XVIII. századi kiadásában. Vö. Wessely Anna, „A könyv szeme,” in *Látás, tekintet, pillantás. A megfigyelő lehetőségei*, szerk. Kovács Éva és mások (Budapest, Pécs: Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet, 2009), 193–207, 196. és 201. o. Később, a XIX. században új lendületet kap az emblémák iránti érdeklődés, de már nem is teljesen függetlenül Blake művészetétől. Vö. Karl Josef Hölting, „William Blake and the Emblem Tradition,” *Erfurt Electronic Studies in English* 2/2002, <http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic22/hoeltgen/2_2002.html> (2011.02.04.) – Blake és az embléma-hagyomány tárgyalása mostanában nem divatos, amennyire látom, Hölting tanulmányának kivételével a legfontosabb idevágó közlemények a múlt század '40-es és a '70-es éve között jelentek meg. A 2003-as *Cambridge Companion*ban az „embléma” mindössze néhány szórványos említést kap (a „deviza” szó pedig nem is szerepel).

12. E hagyomány legalább Horapollo 1419-es *Hieroglyphicájáig* vagy Pierio Valeriano 1556-os *Hieroglyphicájáig* nyúlik vissza, mely utóbbi a reneszánsz hieroglifikus gondolkodás nagy összegzése: a hieroglifát egy idea tökéletes kifejezése prototípusának tekintették, egy okkult és titokzatos nyelvnek, amely szembeállítható a hétköznapi nyelvhasználattal. Horapollo és Valeriano eszméi továbbélnek a XVII. században is Cesare Ripa *Iconologiájában*, amely 1593-ban jelent meg, s azonnal klasszikussá vált (az 1630-as években napvilágot látott francia változatát többször újra kiadták a század folyamán). Vö. Nicholas Cronk, *The Classical Sublime. French Neoclassicism and the Language of Literature* (Charlottesville: Rookwood, 2003), 64–65. o.

13. Kate E. Tunstall, „Hieroglyph and Device in Diderot's *Lettre sur les sourds et muets*,” *Diderot Studies* 28 (2000), 161–172, 166–167 o.

individuális minőség és/vagy csodás, hermetikus igazság, amelyet titokzatos módon képes felmutatni, mert másként egyáltalán nem is volna lehetséges.

A titkok és rejtélyek iránt fogékony finom szellemek által alkotott és fenntartott delikát kultúrának egyik legfontosabb XVII. századi atyamestere, Dominique Bouhours volt. Sokat mondó, hogy az ő Európa-szerte olvasott *Entretiens*-jének hatodik, az egész mű közel felét kitevő beszélgetésének a címe: *Les devises*.¹⁴ Nicholas Cronk elemzéséből tudhatjuk, hogy nagyon komoly korábbi irodalma is van a devizának ugyanebből a századból, Bouhours legfontosabb előzménye talán Pierre Le Moyne 1649-es *Devises heroiques et morales* című munkája. Itt a deviza a „titkos szenvedély nyelvének” minősül, amely kedveli a fátylakat és a rejtőzködést, s amelynek szavai keveset mondanak, de sokat sejtetnek. Ez az elmélet a titokzatosságot és rejtélyességet élvezetesnek, a tökéletlen, töredezett, szűkszavú nyelvi kifejezést pedig rendkívül hatásosnak mutatja be. Bouhours ehhez kapcsolódik: ő is megkülönbözteti a devizát az emblémától, előbbi ábráját (*figure*) a testhez, szövegét (*parole*) a lélekhez hasonlítja. Kifejti, miért volt ismeretlen a deviza a klasszikus antikvitásban, valamint hogy a deviza a szimbólum legteljesebb formája, s semmi sincs, amit ne tudna kifejezni. Célja mindig egy nemes gondolat megmutatása: röviden az emberi szellem egyik legtokéletesebb megnyilvánulása. A deviza mindig metaforikus struktúrájú, jelentése sosem transzparens, elvárja az olvasó aktív közreműködését, hogy manifesztté váljon. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy értelmezése fáradtságos vagy időigényes volna, ellenkezőleg, a jó deviza gyorsan kommunikál, s paradox módon a mottó mindig meglévő kétértelmősége olyan komplexitás, amely ahelyett, hogy lelassítaná az értelmezés folyamatát, inkább felgyorsítja azáltal, hogy a jelentés két szintjét egyidejűleg közli. Bouhours a rövidséget tartja a deviza egyik lényegi jegyének. Mivel több szellemet igényel egy nagy gondolatot egy egyszerű tárgyjal kifejezni, a legtömörebb deviza a legtokéletesebb és a legszebb, és ezért a legkifejezőbb. Az *Entretiens*-nél harminc évvel későbbi *Explication de divers termes françois* című cikkében Bouhours újra meghatározza, miben is különbözik az embléma és a deviza, számunkra ebből a kép és a szó viszonyára tett kitétel a legfontosabb: az embléma szövege kiegészíti az ábrát, ellenben a devizában a szavak egyesülnek az ábrával, hogy a jelentés integráns részét képezzék.¹⁵

A deviza e XVII. században kikristályosodó elmélete és megközelítése, úgy gondolom, hasznunkra lehet Blake metszetének értelmezésében. Legalábbis hasznosabb, mint általában az emblémák emlegetése, noha az sem tanulságoktól mentes; igaz, nekem úgy tűnik, az ezt felvető kommentátorok érdekesebb megállapításai közé azok tartoznak, amelyek a hasonlóságokon túl megmutatkozó *különbségekre* vonatkoznak. Frye egy először még 1951-ben megjelent tanulmányában azt írja, hogy Blake két dalciklusa közvetlenül az embléma-gyűjtemények hagyományába tartozik, ugyanakkor az embléma eredendően egy irodalmi ötlet, az ábráját is a kommentár igényei határozzák

14. Dominique Bouhours, *Entretiens d'Ariste et Eugène* (Paris: Mabre-Cramoisy, 1671) 258–445.

15. Cronk, *The Classical Sublime*, 66–67 és 69. o.

meg, nem pedig a festészet törvényei, s annyira allegorikus, amennyire Blake sosem lenne. Blake-nél a vers nem mutat a képre, ahogy általában az emblémánál, s a kép nem arra szolgál, mint az illusztrációknál, hogy leegyszerűsítse a verbális jelentést. Ellenkezőleg, az ábra Blake-nél „a finomság és a hatás új dimenzióját adja hozzá” a szöveghez.¹⁶ W. J. T. Mitchell szintén egy módosított embléma-felfogásra futtatja ki Blake „ábrázolásellenességével” kapcsolatos tézisé,¹⁷ s amellet érvel, hogy bár az „irodalmi festészet Blake-hez legközelebb álló ága természetesen Dürer allegorikus világa, [valamint] az emblematikusok és a neoplatonisták, akiknél az *icones symbolicae* egy láthatatlan valóság felé mutat”, mindamellet Blake a hagyományos jelképeket sokkal visszafogottabban használta, az emblematikus ikonográfiát „drasztikusan leegyszerűsítette és letömörítette”. Míg pl. Dürer allegóriái rendkívül részletes szöveget alkotnak, addig „Blake kompozíciójának összetettsége . . . a képi világra összpontosít, amely szinte azonnal megragadható (ám ellenáll a fejtegetésnek).”¹⁸ Utóbbi kitétel ismét visszautalhat bennünket Bouhours korához: a titokkal és a „tudom-is-én-micsoda” fogalmával szoros összefüggésben, s a visszafogott részletességű ábrázolással teoretizált devizához.

Blake maga szinte sosem használta még az embléma szót sem, amikor igen, akkor sem embléma-gyűjteményekkel kapcsolatban. Höltgen is megjegyzi, hogy ugyan a két ciklus darabjait lehetne emblémának tekinteni, de Blake teljesen elveti azokat a restriktív szabályokat, amelyek révén egy határozott jelentés összerakható az embléma részeiből. A jelentés Blake-nél mindig nyitott marad, s úgy bontakozik ki, hogy azt szigorúan véve nem nevezhetjük emblematikusnak. Éppen *A beteg rózsza* mint embléma példáját hozza fel, s Seamus Heaney szavait idézi, aki szerint Blake „a sugalmazás egyik szirmát dobja el a másik után, anélkül, hogy valaha felfedné a lecsupaszított magot: ez inkább egy nyílt meghívás a jelentésbe, mintsem annak állítása.”¹⁹ Az sem világos soha, eldönthető-e a szó és a kép, a költői és a grafikai aspektus elsősége, e tekintetben is nagy változatosság mutatkozik az egyes metszeteket vizsgálva. Höltgen szerint Blake-nél a szó és a kép ugyanannak a látásnak (*vision*) két aspektusa. Ezeket újra kell egyesíteni, hogy megromlott észlelésünket helyreállítsuk. Ugyanakkor Blake

16. Vö. Northrop Frye, „Poetry and Design in William Blake,” in *Blake: A Collection of Critical Essays*, szerk. Frye, 119–126, 121. o.

17. „Blake ábrázolásellenességének . . . legegyszerűbb mutatója az, hogy a versei egyszer sem utalnak vizuálisan még saját illusztrációi[k]ra sem. . . . A verbális vizualizáció hiánya igencsak megnehezíti az illusztrációban szereplő személyek azonosítását. . . . [Illusztrációi] amolyan »több-célú emblémák«, hogy David Erdman meghatározását használjam, vagyis olyan vázlatok, amelyekben néhány egyszerű forma több eltérő módon is »látható.«” W. J. Thomas Mitchell, „Blake és a testvérművészetek hagyománya,” in *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell *válogatott írásai*, szerk. Szőnyi György Endre – Szauder Dóra (Szeged: JATEPress, 2008), 53–76, 63. o. (Ez Mitchell remek Blake-monográfiájának első fejezete: *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978).

18. Mitchell, 66–68. o.

19. Seamus Heaney, *Preoccupations* (London: Faber, 1980), 83. o.

művészetében a két médium megtartja függetlenségét, s helyes őket világosan megkülönböztetni: a képeit nem lehet szöveggént olvasni, azok sosem a szöveg képi fordításai.²⁰ Világos, hogy ez utóbbi állítások is az embléma műfajától való eltávolodásra utalnak. Mitchelllel ehhez azt tehetnénk még hozzá, hogy „Blake helyeselte volna az emblematisták programját a két művészet egyesítéséről, de nem a valóság teljes tartományának utánzására vagy átadására, hanem a valóság kettéágazó elrendezésének leképezése érdekében. Blake szerint a test és a lélek, a tér és az idő elválasztása az ember bűnesetének, a »megosztásba való bukásának« . . . különböző megnyilatkozásai.”²¹

Tehát *A beteg rózsza* esetében a metszett kép és a benne olvasható (ugyancsak metszett) írás együttesét tekintem, ahol is az ábra a deviza teste, a felirat (azaz a „vers”) a lelke. A kép nem a szöveg „illusztrációja”, ahogy ebben a kommentátorok zöme egyetért; még csak nem is az a helyzet, hogy a kép „megvilágítaná” a szöveg valamely rejtett aspektusát, vagy hogy akár a vers, akár az ábra „kibontaná” a másikat, vagy hogy az egyik előbbre való volna, mint a másik, még akkor sem, ha tudjuk, a versek olykor évekkel előbb születtek meg, mint a metszetek. Valahogy úgy kellene a devizát Blake-nél elgondolni, hogy van a test és a lélek, amelyek elválaszthatatlanok,²² együttműködésük, „összjátékuk” hoz létre egy eleven egészet, egy olyan egységet, amelyet az *aktív* együttműködő szemlélő egyetlen pillantással átfoghat, s amely számára minden töredezett percepcióhoz képest teljesebb felfogását teszi lehetővé az igazságnak.²³ Nem akarom az emblémától itt most talán kicsit túlságosan is élesen megkülönböztetett deviza-hagyományt mindenképpen ráerőszakolni Blake-re, pusztán kísérletként ajánlom az értelmezéshez. Annyit talán még érdemes leszögezni, hogy Blake bizonyosan nem akar a hagyományos értelemben moralizálni, szerinte a hagyományos erkölcs

20. Vö. Höltgen, „William Blake and the Emblem Tradition”.

21. Továbbá: „Az emblematisták a festményt azért mellékelnék a költészethez, hogy utánzhassák a térbeli és időbeli valóság nagyobb összességét. Blake-nél viszont a költészet és a festészet egymás szorzatával nagyobb alkotást hoznak létre, mint a részek összessége – egy olyan valóságot, amely magába foglalja a tér és az idő világát, de nem az utóbbiak szabják meg korlátait.” Mitchell, 73. o.

22. „Az Ember Teste nem különíthető el Lelkétől: amit Testnek nevezünk, a Léleknek egy része, az öt Érzéken keresztül felfogva, amelyek a Lélek legfőbb kapui a mi korunkban.” – ahogy az „Ördög szózatá”-ban olvassuk (ford. Babits Mihály, *Menny és pokol házassága*)

23. Szó és kép sajátos egybefonódásának (s a szemlélőtől elvárt aktivitás kívánalmának) nem a deviza az egyetlen terepe a XVII. században. Wessely Anna Marin egyik elemzését ajánlja figyelmünkbe, amely Nicolas Poussin egy 1639-es levelére támaszkodik. Ebből a festmény olvasásának három szakasza bontakozik ki: az első a pástázó tekintet, amely a képet mint részei totalitását látja; a második a képet felismerhető alakokból és alakzatokból álló olvasható szöveggént érti, azaz egyszerre nézi és olvassa. „Végül a harmadik fázisban szemlélet és olvasat kölcsönhatása – a folyamatos oscilláció szemlélés és olvasás között – feltörte mind a szöveges, mind a vizuális rendszer zártságát. A kép legmélyebb, szimbolikus értelme ugyanis . . . épp az olvasást a szemléléstől elválasztó szakadéokban mutatkozik meg, mely szakadékokat vagy törést csak a szemlélő-olvasó önreflexiója, reflektált élménye hidalhatja át.” Wessely, 196. o. Vö. Louis Marin, *A fenséges Poussin* (Budapest: Kijarat, 2009), 28–29. o.

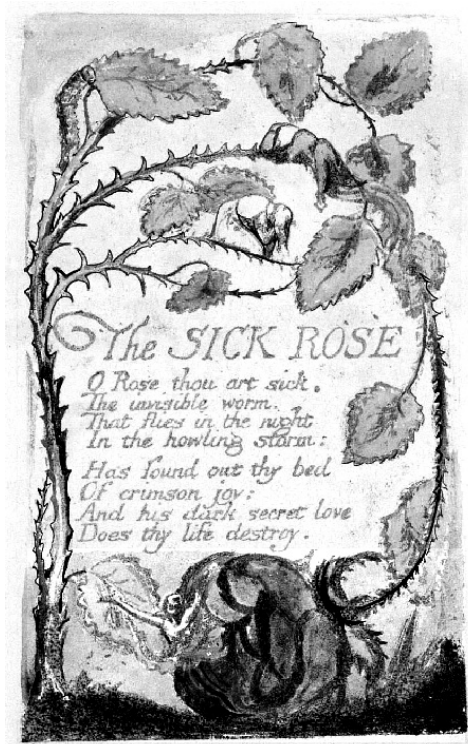
végző soron az erősen az ószövetségi istenre emlékeztető Urizen törvényeire és parancsolataira megy vissza, amelyek izzé-porrá zúzásra méltó, gyűlöletes kövületek.²⁴ Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a XVII. századi deviza megalkotásához és megértéshez nélkülözhetetlen, Bouhours-féle *bel esprit* feltételezése furcsa lenne Blake-nél: a deviza paradoxonait és titkait átlátni és élvezni képes *bel esprit* szorosán összefonódik a finom ízléssel vagy (meg)érzéssel, amely leheletnyi és inkább csak sejtetett árnyalatokat és nűánszokat tesz megélhetővé és megítélhetővé birtokosa számára. Ennek a helyén – s azért ez egy jelentős különbség²⁵ – Blake-nél a képzelőerő jelenik meg, amely egy magasabb rendű, de nem misztikus látás (*vision*): a dolgoknak egy teljesebb, mert gazdagabb és rétegzettebb érzékelését és az ebben megelkelhető szépséget teszi hozzáférhetővé.²⁶ Sokszor és sokféle céllal szoktak idézni a Thomas Butts barátjához írott híres leveléből, azt gondolom, ez is helyénvaló alkalom: „Attól, mi másnak csupán semmisség, / Szemem mosolyog avagy könnyben ég, / Mert kettős látomást [*vision*] idéz Szemem, / Kettős látomás játszik énelem, / Mi lelki szememnek [*inward eye*] ősz hajú Vén, / Ott testi szemmel Bogáncsot látok én.”²⁷

24. Ahogy Orc szózatából értesülünk Urizen uralmának megdöntéséről: „Az idők lejártak: árnyak tűnnek, hajnal hasad: / A tűz-örömet Urizen tíz torz parancsá rontá, / Vezetve csillagos hadát éji vadonon át, / E kő-törvényt porrá tiprom s a vallást szétlököm / Négy Szél iránt, mint rongy papírt...” (ford. Tóth Eszter, *Amerika: Jövendölés*.)

25. A képzelet előtérbe kerülésének sok oka van: Blake nyilvánvaló hermetizmusa, platonizmus (bár ez utóbbi sok kérdést vet fel), s talán a Joseph Addison és Lord Shaftesbury kora-XVIII. századi szövegeire visszanyúló brit esztétikai hagyomány és George Berkeley *imagination* fogalmának hatása – de mindennek részletezésére itt most nincs helyem. Ugyanakkor el kell ismerni, nem mindegy, hogy a „széplélek” vagy a „látnok” az alkotója és/vagy a befogadója egy devizának, s ha az utóbbi, akkor jogos kérdés marad, devizáról beszélhetünk-e még egyáltalán. Ez az esszé azt sugallja, hogy bár a Blake-re jellemző átalakított formában, de még igen.

26. 1799-es levelében John Truslerhez így fogalmaz: „e világban boldogan élhet az ember. Én tudom: ez a világ a képzelet, a vízió [*vision*] világa. Én látom, amit festek, itt, ebben a világban, csakhogy nem lát mindenki egyformán. . . . A képzelőerővel megáldott ember számára . . . a természet a Képzelet maga. Amilyen az ember, olyan a látása.” László Noémi fordítása. William Blake, *Levelek*, in *Az angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, szerk. Péter Ágnes (Budapest: Kijár, 2003), 121–131., 122. o. Ugyan még ennél is későbbiek, 1810-ben íródtak – s szerintem már több szempontból is módosult álláspontot tükröznek –, mégis idekiváncsoznak a következő mondatok: „A vízió, vagy a képzelet, azt jeleníti meg, ami örökkön örökké létezik, ami igaz, ami soha nem változik. A mesét, az allegóriát az Emlékezet lányai szövik. A képzeletet az Ihlet lányai dajkálják. . . . Meg kell jegyeznünk: a mesében, az allegóriában mindig akad valamennyi vízió. A *Zarándok útja* [John Bunyan allegorikus regénye] csupa vízió, a görög költők műve is az, csakhogy az allegória és a vízió ennek ellenére is két különböző dolog...” László Noémi fordítása. William Blake, *Az Utolsó ítélet víziója*, in *Az angol romantika*, szerk. Péter Ágnes, 131–134., 131. o.

27. Ford. Vámosi Pál, *Boldogsággal, mely száll dombok felett*. A vers vége már négyes, hármas és kettős látásról (utóbbiról természetesen nem orvosi értelemben) beszél, s arról az elutasítandó egyszersről, amelyet Blake számára a „Newton szendergése” (*Newton's sleep*) képében megjelenő természettudományos szemlélet képvisel.



A mű C-másolata (1794, *Library of Congress*)

ugyanazon a felületen osztoznak, gyakran egymásba gabalyodva, ami egyértelművé teszi egyenrangúságukat és elszakíthatatlanságukat.²⁹

Ha leltárba vesszük az ábrán látottakat, akkor egy rózsát látunk, amely lehajlik, s fejével a földet érinti, szárának görbülete az óramutató járásával megegyező irányú, amennyiben a földből kinövő szártól a bimbóig követjük az ívet. Ez a görbület egy teljes kört ír le, hiszen a szár legalsó levele mintegy érintkezik a bimbóval. A rózsza – ellentétben a „mottó” által keltett várakozásainkkal – nem hervadt, nincs elszáradva, nem hullajtja a

Ha e metszetet²⁸ megnézzük, látható, hogy a vízszintes felezővonal felett középen olvasható a cím, ha devizának értjük, akkor ez a mottó helyén áll: *A beteg rózsza – The Sick Rose*. Alatta a kétszer négy sor vers – azaz az „epigrammatikus” magyarázat. A kép mintegy körülöleli ezt a kilenc-sornyi szöveget. Ez a felépítés eltér attól, amit a deviza- és emblémagyűjtemények általában alkalmaznak: a kép ezekben rendszerint külön keretben látható, a szöveg pedig e kereten kívül, önálló egységként, olykor másik oldalon, s a hozzá tartozó ábrával az azonos sorszámuk kapcsolja csak össze. Blake mintegy közvetlenül érzékelhetővé teszi azt, amit a deviza esetében inkább csak tudhatunk a (részben elméleti) hagyományból: kép és szöveg integráns egységét. Ezt már az előállítási technikával, magával a kézműves eljárással is kifejezi: ugyanazzal a módszerrel kerül a rézlapra szó és ábra,

28. Forrás: *The William Blake Archive* <<http://www.blakearchive.org>>. A metszet többi itt említett másolatát is erről a helyről hivatkozom.

29. Blake a szöveget (visszafelé írva) és a rajzot egyszerre vitte fel a rézlapra saválló lakkal, anélkül, hogy előrajzolta volna az ábrát, s olykor a szövegből sem volt előzetes vázlata. Az elkészült lapot salétromsavba mártotta, ez lemarta a „felesleges” részfelületet, ezután az ábrák és a betűk lakkozott vonalai domborműként emelkedtek ki. Így álltak elő a nyomólapok, amelyekről tintával nyomatokat készített; ezeket aztán ő maga vagy a felesége kézzel festette színesre. Ld. erről: Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the Book* (Princeton: Princeton University Press, 1993). Mitchell ennek esztétikai vetületéről: „Blake a rézlemezeket savval, vagyis »marószerekkel« kezelte, hogy a fém felületének elmarásával felfedjen egy olyan művészi formát, amelyben a költői idő és a képi tér modalitásaiban tolmácsolt lélek és test egyesül.” Mitchell, 73. o.

levelét stb. Még ha devizaként értelmezve nem számíthatunk is naturalisztikus ábrázolásra, meglepő, hogy a bimbó nincs összeesve, a levelek nem pödörödnek (egyes változatokon látható csak sárgás színezés néhány levélen, egyedül ez utalhatna beteg elváltozásra). Valami éppen történik a virággal, valami dráma zajlik,³⁰ valami rendkívüli és szokatlan, amittől felveszi ezt a kifacsarodott formát, s egészséges bimbójával a földet érinti. Három nőnemű alak is látható a képen: kettő az ágakon fekszik, ill. térdel, a harmadik széttárt karokkal – mintha repülni akarna – a bimbóból tör elő vagy menekül, továbbá tizenkét levél a száron és a két fő ágon, valamint az egyetlen nagy bimbó. Ahány színes változata fennmaradt *A beteg rózsának*, annyiféle kifestést találunk – Blake amúgy sem volt nagy véleménnyel a színezésről, a vonalat részesítette előnyben (ismerjük el, ez nem „barokk vonás”) –, a bimbó színe majdnem mindegyiken a karmazsint idézi, ami a „*thy bed of crimson joy*” fordulattal való kapcsolatára utalhat *prima facie*. Azonban az ehhez hasonló közvetlen megfeleltetésekkel nem árt vigyázni az értelmezéskor, még akkor is, ha olykor elkerülhetetlenek látszanak, mert például a mű ún. L-másolatán (1795, *Yale Center for British Art*) halvány, fehéres-rózsaszín a bimbó, az Y-másolatán (1825, *Metropolitan Museum of Art*) pedig egyenesen fehér. Ez a határozatlanság is arra utalhat, hogy a karmazsin a szövegben inkább egy belső állapotot vagy minőséget jelöl, mintsem egy szemmel érzékelhető színt.

A bal felső sarokban egy hernyó látható – ez is felfogható lenne a szövegben szereplő féreg (*worm*) egyik alakváltozatának –, amelyről vélhetnénk azt is, hogy az egyik levelet rágja, s ezzel a rózsza „betegségének” a szemmel látható jele vagy velejárója. Én azonban az ellenkezőjét gondolom: a hernyó éppen a virág kicsattanó egészségére utal, ahogy a *Menny és pokol házassága* egyik pokol-közmondása fogalmaz: „Mint ahogy a hernyó a legszebb szirmokra [*leaves*] rakja tojásait: úgy rakja a pap átkait a legszebb örömökre.”³¹ A hernyó kellően virulensnek találhatja ezt a levelet a „tojásaihoz”. Már ennyiből is kivehető, hogy a rózsza „betegségét” nem fizikai vagy biológiai természetűnek kell gondolnunk, hanem valamilyen lelki-szellemi történésnek. Ez a „betegség” – az allegória és embléma reneszánsz neoplatonikus hagyományát követve – meg is testesül, ez a megtestesülés maga a kép, a deviza ábrája.

Ugyanakkor nem egyszerűen a „titkos féreg foga rág” sémáját láthatjuk itt, tehát hogy lenne valami rejtélyes belső kórság, amely fokozatosan megbetegítené az egészséges testet, hiszen itt nyoma sincs a betegség szokványos képi fordulatának.³² Ez a történet: átala-

30. Mitchell helyénvaló megállapítására érdemes itt emlékeztetnem: szemben a valós vagy ideális tájak és dolgok verbális leírásának uralkodó hagyományával, Blake „[k]öltészetének fő lendülete drámai, *Az ártatlanság és [A] tapasztalás dalaiban* fellelhető [lélek] drámai állapotaitól egészen a profetikus verseiben megtalálható »látónoki drámai formák« mennydörgő párbeszédeig.” Mitchell, 60. o.

31. Ford. Babits Mihály, *Menny és pokol házassága*.

32. Erdman kommentárjában megjegyzi, hogy a féreg és a vihar együttes emlegetése Jónás bibliai történetére emlékeztet, arra a részre, amikor Jehova először egy férget küld a prófétának árnyékot adó bokor elpusztítására, majd vihart zúdít Jónásra, hogy emlékeztesse őt a halandó létezők törekenységére. David V. Erdman, *The Illuminated Blake. William Blake's Complete*

kulás. A görbület elsődleges értelmének a vajúdó, görcsös összehúzódást gondolom: az átlényegülés kínjában látjuk a rózsát. Ha ezt elfogadjuk, akkor látható, hogy éppen valami mássá válik, valamivé, ami korlátoltabb, mert önmagába záródó (ez egy másik értelme a görbületnek) és időbe vetett (ez egy harmadik értelme az óramutató járását követő görbének) és egydimenziósan „földközeli” (ami a talajra visszahajló görbület negyedik jelentése lehetne). Talán ezzel szemléltethető a deviza jelentés-épülése: újabb és újabb rétegek rakhatók ugyanarra a részletre, jelen esetben a „görcsös” görbület képi elemére (a választott elem lehetne textuális is), ezek ugyanannak a megértendő – egyáltalán nem feltétlenül egyszerű – igazságnak a különböző, egymást gazdagító aspektusai. A cím/mottó szerint a rózsza „beteg” – ebbe a jelzőbe mind a vajúdás kínjai, mind egy retardáltabb – kevésbé eleven, az örökkévalóság perspektívájától elforduló – állapot beállta beleérthető. A legszembetűnőbb jele ennek az átváltozásnak a tövises megjelenése. Az ábrának ezt a nézetét ajánlom: a tövises – amelyekről amúgy egyetlen szó vagy közvetett utalás sem esik, pedig ez szinte kötelező toposz a rózsza embléma-hagyományában – a szemünk láttára merednek elő a rózsából, mintegy ezeket „szüli” éppen az átváltozás. Az összegörbödésen túl ez a leglátványosabb a metszeten: a tövises nagy száma és rendkívül kontúros megjelenítése.

Látható továbbá egy másik, eléggé rejtélyes lény – egyes változatokon egészen kígyó-szerű³³ –, amely inkább nevezhető féregnek, mint a fenti hernyó. A farka a bimbóból lóg ki a harmadik nőalak mellett.³⁴ A képi elemek és a szöveg összefüggése talán itt lesz a

Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary (New York: Dover, 1992), 81. o. Azt gondolom, éppen e párhuzam inadekvátsága lehet tanulságos. A bibliai szöveg valóban említést tesz egy féregről, bár az korántsem láthatatlan, amelyik elpusztítja az enyhet adó bokrot napfelkeltekor: ez azonban elszárad, s nem ereje teljében görbed össze. A „tikkasztó keleti szél” pedig csak eztán támad fel, tehát nem korábbi éjszakai fürgetegről van szó. „De másnapra férget rendele az Isten hajnal-költekor, és megszurá az a tököt [újabb fordítás szerint: bokrot], és elszáradta. És lőn nap-költekor, hogy tikkasztó keleti szelet rendele Isten, és a nap rátűzött a Jónás fejére, és ő elbágyada. Kiváná ezért magának a halált, és monda: Jobb halmom, mint élnem.” (Jón 4, 7–8., ford. Károli Gáspár) A King James Bibliában is így szerepel: „*But God prepared a worm when the morning rose the next day, and it smote the gourd that it withered. And it came to pass, when the sun did arise, that God prepared a vehement east wind; and the sun beat upon the head of Jonah, that he fainted, and wished in himself to die, and said, [It is] better for me to die than to live.*”

33. A fentebb hivatkozott, Nelson Hilton-féle oldalról tudható, hogy az *Oxford English Dictionary* a worm egyik jelentéseként hozza a *serpentet* is, példaként William Cowper (1731–1800) *The Task*jából idéznek: „*The mother sees, / And smiles to see, her infant’s playful hand / Stretch’d forth to dally with the crested worm.*” (VI. könyv.)

34. Különös, hogy van olyan korai változat, amelyen ez a nyúlvány szinte nem is látszik (A-másolat, 1795, *British Museum*) vagy alig-alig vehető ki (B-másolat, 1789, 1794, *British Museum*). Ahol könnyen kivehető, ott is hol hangsúlyosabb, hol kevésbé. A V-másolaton (1821, *Morgan Library and Museum*) a fark a nőalak teste mögött hatol a virágba, az összes többin kitarja a nőalak derekát; ez utóbbi csoporton belül is nagyon hangsúlyosan, gyűrűs (vagy pikkelyes?) farkként ábrázolva jelenik meg az R- (1795, 1808, *The Fitzwilliam Museum*), a T- (1789, 1794, 1818, *British Museum*) és a V-másolaton. Talán megkockáztatható az az állítás, hogy Blake az újabb és

legbizonytalanabb, hiszen hogyan is lehetne ábrázolni egy „láthatatlan férget”, amely ráadásul éjszaka röpül az üvöltő viharban? Tehát a lény *nem látható*, a röpte *nem hallható*. További bizonytalanságok is vannak. A női minőséget megjelenítő rózsza és a fallikus férge találkozási szexuális tartalmat sejtethet, ami cseppet sem volna idegen Blake-től. A rózsza talán már túlságosan is sokértelmű, ebben a műben az értelmezők általában a szerelemmel kapcsolatos konnotációit szokták mozgósítani.³⁵ A virág bíborja kétségtelenül arra utal, hogy már nem az ártatlanság állapotában van: természetesen a lilium fehérségét nem kérhetjük rajta számon, de az ártatlansággal társított pirosságot (*ruddy*) és édes üdéséget (*sweet*)³⁶ annál inkább. Tehát nem attól veszti el az ártatlanságát, hogy a láthatatlan férge tanyát vert benne: „A szerény Rózsza tüskét nyújtogat” – olvassuk már a ciklus egy másik darabjában, *A Liliomban*, ami azért különösen érdekes, mert a „sze-

újabb nyomatok készítésénél egyre *láthatóbbá* akarta tenni ezt az elemet, amely a korai változatok esetében akár el is kerülhette a szemlélők figyelmét.

35. Nelson Hilton is idézi Srigley interpretációját a fentebb említett *site-on*, követem ebben, mert a megközelítés *iránya* elég tipikusnak nevezhető. Srigley az éjszakában repülő férge képét Paracelsus hatásának tulajdonítja, aki úgy gondolta, az elszabadult (beteg) képzelet képes létrehozni különféle telepatikus emanációkat (pl. „hamis spermát” vagy „romlott sót”). Ebből a perspektívából a „láthatatlan férge” egy szexuálisan fűtött férfi fantáziáinak megtestesülése, amely keresztülrepül az éjszakán az erotikus szenvedély üvöltő viharában az elképzelt és vágyott magányos nőhöz. Így egyfajta telepatikus szexuális aktust látunk egy férfi és egy nő között, akik fizikailag távol vannak egymástól. Vö. Michael Srigley, „The Sickness of Blake’s Rose,” *Blake: An Illustrated Quarterly* 26 (1992) 4–8.

36. Az utóbbira jó példa lehet ugyanebből a ciklusból a *Szerelmek kertje*, amelyben azt olvassuk: „És vigignéztem a Kerten – / Hány drága virágot [*sweet flowers*] adott” (ford. Tandori Dezső) egykoron, helyükön ma már sírkövek merednek. Vagy éppen az *Én kedves Rózsafám*, amelyben a magát önzetlenül kínáló (de nem csábító!) virág helyett az otthoni (birtokon belüli) rózsafát választja a szöveg beszélője: „S nem kellett a drága virág [*sweet flower*]” (ford. Gergely Ágnes). Mindkét jelző csak egy helyütt fordul elő ebben a ciklusban: „S a Bűn [*Deceit*] gyümölcse bűvik ott, / Piros és édes [*ruddy and sweet*]: szíhatod” (ford. Kardos László, *Az Emberi Lényeg*). Ennél talán érdekesebb John Bunyan először 1686-ban megjelent, gyermekeknek szánt embléma-gyűjteményének, a *Divine Emblemsnek* a XXIX. darabja. Az *Of the Rose-Bush* című embléma szövege így kezdődik: „*This homely bush doth to mine eyes expose / A very fair, yea, comely, ruddy rose.*” A piros, élénk és csábos rózsza arra hívogat, hogy leszakítsák, ami viszont vér kicsordulásával jár szinte mindig. Az emblémát – szokványos módon – a kívánatos rózsza (bimbó) és a potenciálisan fájdalmat okozó tövises bokor feszültsége működteti. Végül a „morális tanulság” (*Comparison*) részben Bunyan felfejti az allegóriát: „*This rose God’s Son is, with His ruddy looks*”, a bokor pedig Ádám faja, akinek Krisztus elhozza Isten kegyelmét „*in His crimson blood, / While He in sinners’ stead and nature stood.*” John Bunyan, *Divine Emblems, or Temporal Things Spiritualised, &c.* (London: Bickers & Son, é. n.), 65–66. Ha ez a közvetlen moralizálás és allegória-fejtés nem is jellemző Blake-re, ez az embléma (ill. a hagyomány, amelyben áll) egyik *előképe* lehet a nála is szereplő *ruddy – crimson* párnak: az előbbi az ártatlansággal, az örömmel és az élettel, az utóbbi a bűnnel, a vérrrel és a halállal társítható. (Valóban csak *előképről* lehet szó, hiszen Blake-nél pl. az ártatlanság már nem erkölcsi természetű, nem valami, ami a bűnnel állítható szembe.)

rény” (*modest*) helyett eredetileg „buja” (*lustful*) szerepelt.³⁷ Innen nézve, amit látunk, az a kétségbeesetten menekülő – vagy az orgazmus csúcspontját elérő – nőalak és az erőteljesen fallikus féreg násza lehetne a karmazsin ágyon. Mintha a rózsza éppen a féreggel való erőszakos – hasonlóan Oothoon esetéhez Bromionnal³⁸ – vagy kevésbé erőszakos aktustól betegedne meg, még ha nem is most vesztené el ártatlanságát. Ugyanakkor ismeretes az a jegyzetlap, amely Blake saját kezű javítását tartalmazza *A beteg rózsza* szövegén: bár soha nem készült el ez a metszett változat, mégis árulkodó az ötlet: az „*and his dark secret love*” sorban a birtokos névmás „*her*”-re módosul, azaz a nőnemű rózsával szemben hímneműnek gondolt *worm* nemet vált (ami persze a „sötét, titkos szerelem” értelmezésének új perspektívát nyithatna).³⁹ Azt gondolom, hogy ez a lebegtetett variáció inkább csak azt valószínűsíti, e mű középpontjában nem a férfi–nő viszony áll, nem a nemek közötti szerelem lehetőségeiről szól, ahogy pl. az *Albion leányainak látomásai*, s pláne nem a leszbikus szerelemlről vagy a maszturbációról stb.,⁴⁰ inkább egy általánosabb történésről, ennek igazságát akarja sokrétűen, mégis egyetlen devizába sűrítve prezentálni.

Blake egyes művei és az emblémák közötti hasonlóságok sok kommentátor figyelmét felkeltették már, ugyanakkor mindegyik általam ismert elemzésben felhívják a figyelmet arra, hogy egyáltalán nem e tradíció egyszerű követéséről, az ahhoz való reflektálatlan kapcsolódásról van szó. Nanavutty sokat hivatkozott rövid közleményében érdekes adalékokat szolgáltat ehhez: több párhuzamot mutat fel különböző XVI–XVII. századi emblémás könyvek – pl. Alciato, Paradin, Whitney, Quarles vagy Wither gyűjteményei⁴¹ – egyes ábrázolásai és Blake figurái között. Bár elsősorban emberi alakok szerepel-

37. Ford. Képes Géza. Vö. Samuel Foster Damon, *A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake*, átdolg. Morris Eaves (Hanover, NH: University Press of New England, 1988), 251. o. Blake-nél nincs hierarchia a két virág között, a lilium fehérsége és a rózsza pirossága különbözik, de egyaránt szép, hiszen a szépség a bőségben áll (vö. pl. *Annotations to Lavater*, 532.).

38. Oothoon „[c]sapongó vad gyönyörrel szállt a hullámok felett, / Heves röpte Theotormon országán vitte át. // De mennykövével Bromion megtépte; viharos / Ágyán feküdt a gyenge lány s jaja dörgésbe fült.” (ford. Vajda Endre, *Albion leányainak látomásai*.)

39. David Erdman szerk., *The Notebook of William Blake: A Photographic and Typographic Facsimile* (Oxford: Clarendon Press, 1973), [N107 transcript]. Vö. (2011.02.20.) <<http://www.english.uga.edu/~nhilton/wblake/SONGS/39/39st2.html>>. Blake-nél a *worm* másutt, például az explicite embléma-sorozatként készített *The Gates of Paradise*-ban világosan nőnemű minőséget képvisel: „*I have said to the Worm: thou art my mother & my sister.*” (*For Children: The Gates of Paradise*, 16. tábla) vagy jóval később: „*[Worm,] Thou’rt my Mother from the Womb, / Wife, Sister, Daughter, to the Tomb, / Weaving to Dreams the Sexual strife / And weeping over the Web of Life.*” (*For the Sexes: The Gates or Paradise, Of the Gates*)

40. Ld. erről: Helen P. Bruder – Tristanne Connolly, „Introduction: What is now proved was once, only imagin’d,” in *Queer Blake*, szerk. Helen P. Bruder – Tristanne Connolly (Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2010), 1–20.

41. Andrea Alciato, *Emblemata* (Antwerpen, 1577); Claude Paradin, *Devises heroïques* (Lyon, 1557); Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems* (Leiden, 1586); Francis Quarles, *Emblems, Divine*

nek az ikonográfiai összevetéseiben, *A beteg rózsza* példáját is megemlíti. Az embléma-hagyományban ismert a szkarabeusz és a rózsza közötti kapcsolat: úgy tudták, hogy a ganajtúró, amely kedveli a bűzt és különösen éjszaka aktív, megbetegszik és elpusztul a rózsza kellemes illatától. Paradinnél és Whitney-nél is egy teljesen kinyílt bimbót látunk, amelynek közepében ül a szkarabeusz (vö. *Turpibus exitium*⁴²). Nanavutty szerint Blake visszajára fordítja ezt a hagyományt *A beteg rózsza*-ban: a rózsza leheli ki a lelkét a bimbóból elszökő törekeny és halovány nőalak képében, miközben a féreg éppen a bimbó közepébe hatol (itt a szkarabeusszal általában társított féreg játssza a bogár szerepét). Tehát nem a rózsza édes illata pusztítja el a férget, hanem éppen az utóbbi – halálos méreg hordozójaként – diadalmaskodik. Ugyan Nanavutty is elismer további különbségeket, pl. hogy az „üvöltő vihar” Blake leleménye, mindenestre megállapítja, hogy szerzőnk felhasználja az embléma-hagyományból a szkarabeusz, a féreg és a rózsza közvetlen társítását. S noha *A beteg rózsza* finomságát és többretegűségét nem is érik el a korábbi emblémák, szerinte e hagyománynak a tudatosítása mégis hozzájárulhat Blake mélyebb megértéséhez.⁴³ Nanavutty nem tesz különbséget az embléma- és a deviza-tradíció között, s azt sem említi, hogy *Turpibus exitium* embléma tanulságos mondandója az, hogy az erkölcsi fertő bűzében élők nem bírják elviselni a jóság illatát: ennek a fajta moralizálásnak nyoma sincs Blake metszetében, sőt ha mégis hagyományos erkölcsi kérdésekre vonatkoztatnánk, akkor inkább azok kifordítását és éles kritikáját látjuk.

Mary Lynn Johnson már amellet érvel, hogy a metszetek és egyes emblémák közötti felszíni hasonlóság alatt Blake ironikus játékot folytat a konvencionális tartalmakkal, s saját eszméivel egyesítve egyúttal egy új szimbolikus formát is létrehoz az embléma-hagyomány elemeiből. A *The Gates of Paradise* egyik emblémája mellett *A tapasztalás dalainak* azt a metszetét elemzi részletesen, amelyen a három virág-dal található: az *Én kedves Rózsafám*, az *Ó, napraforgó* és *A Liliom* – mindhárom virág jól ismert témája az embléma-gyűjteményeknek. Csak az egyik példájára utalok: a hagyományos ábrázolásokban a liliomot a legtöbbször tövises veszik körül, pl. Whitney-nél is: ez a ragyogó erényt és bölcsességet jelenti a bűn és a tudatlanság fojtogató gyűrűjében. Blake lilioma szembe megy a konvenciókkal, ti. azzal, hogy a szűziségnek szüksége van tövisre vagy más fenyegetésre, hogy megvédje magát és/vagy kiemelje erényét kontrasztok segítségével; ill. hogy a szexuális tapasztalat foltot ejtethet rajta. Johnson szerint Blake beszélője –

and Moral (London, 1635); George Wither, *A Collection of Emblemes, Anciente and Moderne* (London, 1635).

42. A *Glasgow University Emblem Website* jóvoltából megtekinthető Paradinné emblémája itt: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?emb=FPAb151>> (2011.02.22.)

43. Píloo Nanavutty, „Blake and Emblem Tradition,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15. 3/4 (1952) 258–261, 259. o. Érdekes, hogy a Blake korában is népszerű – Sir Joshua Reynolds által is kedvelt – Jacob Cats (*Emblemata moralia et oeconomica*, Rotterdam, 1627) vagy a még ekkor is közkedvelt – Isaac Fuller által illusztrált – Cesare Ripa (*Iconologia, or Moral Emblems*, London, 1709), ill. a Whitney-féle gyűjtemény más darabjaira nagy hatást tévő Zsámboky János (Joannes Sambucus, *Emblemata*, Antwerpen, 1564) minden jel szerint érintetlenül hagyták szerzőnket. (261. o.)

vélhetőleg *A tapasztalás dalai* bevezetésében megidézett bárd, „[k]i múlt-jelen-jövőbe lát”⁴⁴ – felismerte, hogy az igazi folt a szüzességen vagy az erényen a védekezés. *A Liliom* szövege és ábrája (amely egyetlen bágyadt és kókadó liliomszál, nem is mindegyik másolaton vehető ki) a tisztaság új elgondolását emblematizálja és ünnepli: a tisztaság – a kielégített vágy. Hogy ne essen rajta folt a tövistől, meg kell engedni a személyes érintés „foltját”, amely az egyetlen igazi fehérség: „A tündöklő-szép Liliom be boldog: / Ijesztés, tüske nem ejt rajta foltot.”⁴⁵ A liliom, aki gyönyört talált a szerelemben, egy másik manifesztációja annak a „*sweet flower*”-nek, amelyik a metszet első versében jelenik meg: a féltékeny rózsafájához végül hűséges szeretőnek.⁴⁶

Ahogy Nanavutty és Johnson elemzése is rámutatott, a konvenció szabályai, amelyek az emblémák értelmét kódolhatóvá teszik, jelentősen átalakulnak vagy érvényüket veszítik Blake-nél. Mindez érvényes lehet az emblémák speciális részhalmozaként vett devizákra is. Mégis úgy gondolom, a kép és szó együtteseként leírható műfajban még számos olyan lehetőség van, amely Blake számára is érvényesen kiaknázható, azzal együtt, hogy az értelmezési keretüket valóban átalakítja. A visszatérő alakok értelmét – túl a tradícióval való ironikus játékon – azok az előfordulások és kontextusai rajzolhatják ki, amelyek Blake más műveiben találhatók. Ha a rózsza értelmezésénél segíthet is valamit az embléma- vagy deviza-tradíció ismerete, a féreghez inkább Blake szóhasználata vihet közelebb. Műveit végigvizsgálva a féreg elsődleges jelentését az élet legalacsonyabb, leggyengébb és legkiszolgáltatottabb formájában szokás megjelölni. Ő az eleven lények legalja, s persze még sok minden más is,⁴⁷ de itt most csak egyetlen rétegét szeretném kiemelni a gazdag jelentéstartományak egy összehasonlítás segítségével. A szintén korai *Thel könyvében* a szeráfok legifjabb lánya, aki Har völgyében sétál, s életének hiábavalóságán és múlandóságán lamentál, beszél egy gyöngvirággal, egy liliommal, majd egy tündöklő felhőcskével, utóbbitól ezt hallja: „S ha féreg étke vagy, ó, égi hajadon, / Mily hasznos és boldog leszel! hisz minden, ami él / Nincs magában, nincs magáért; ne aggódj, már hívom / Mély ágyából a gyöngye férget: hangját hallhatod. / Hallgatag völgynek férge, jöjj: méléző úrnőd hív!» // Gyámoltalan féreg [*helpless worm*] jött s a liliomlevélre ült. . .”⁴⁸ – ez a féreg *dewy bed*-ben jelenik meg, ami nyilvánvalóan szembenáll a *bed of crimson joy*-jal; gyámoltalanul érkezik és liliomlevélre ül, nem pedig céltudatosan a vihar szárnyán jó, s hatol be a rózsza bimbójába. *Thel* beszélgetőtársa az eleven formák legalacsonyabb, legöntudatlanabb változata, ő maga a harmatos ártatlanság, akit nem érintenek vad vágyak és bíbor bujaság. *Thel* így csodálkozik rá: „Féreg vagy? Gyengeség szobra [*image of weakness*]? csak féreg, semmi más? / Liliomlevélbe pólyált kisdednek látlak én. . .”⁴⁹

44. Ford. Gergely Ágnes, *Bevezetés*.

45. Ford. Képes Géza, *A Liliom*.

46. Mary Lynn Johnson, „Emblem and Symbol in Blake,” *Huntington Library Quarterly* 37.2 (1974) 151–170, 167–169. o.

47. Vö. Foster Damon, 451–452. o.

48. Ford. Károly Amy, *Thel könyve*, II.

49. *Thel könyve*, III.

Ez a liliumlevélre ülő, liliumlevél-pólyába csavart babának látszó féreg azt mondja Thelnek, fel sem tudja mérni, mekkora kegyelemben van része, hogy isten őt is szereti: „főmre csorgat olajat, ki alantast szeret, / Megcsókol és mellemre köt mennyegzői övet”. Ha nem is tudja, mindez hogyan lehetséges, boldog: „élek s szeretek”. A féreg a sáros röggel (aki anyjaként óvja őt mint „síró kisdedet”) együtt beszélget Thellel, a völgy szűzi úrnőjével a harmatos reggel örökké tartó pillanatában. Nincs benne semmi titokzatos és sötét, teljesen transzparens, tiszta és önzetlen: élet és szeretet. Az élet öntudatlan formáját testesíti meg, a „reflexiót” inkább csak a Thellel való társalgás hívja elő. (Ettől persze nem „naiv” vagy „egyszerű” a szó klasszicista értelmében, a féreg „gyermeki” létformája gazdag és árnyalt.) Ezzel szemben *A beteg rózsza* láthatatlan féрге repül, behatol és pusztít, ugyanakkor ő is szeret. Csakhogy ez a szeretet, a rózsza önmagába görbedéséhez hasonló módon, önmagába záródó, csak saját vágyainak kielégítésével eltelő. Ugyanebben a ciklusban, *Az Emberi Lényegben* ezt olvassuk (a szöveg alatt egy guggoló vagy térdelő pózban a földhöz kötözött öregember néz ránk a metszetről): „A béke – kölcsönös rettegés, / Dagad az önző szeretet [*selfish loves*], és / Lappang a Gaz [*Cruelty*] kezén a csel, / Mérgét gonddal hinti el.”⁵⁰ Azt gondolom, *A beteg rózsza*ban inkább erre a léthelyzetre utalhat a szerelem sötét és titokzatos jelzője, nem pedig az ezt jelentősen leszűkítő lesbikus, mazochisztikus vagy más „perverziókkal” társított minőségére. A „láthatatlan féreg” semmiképp nem mondana olyasmit, mint a völgyben élő gyöngye variánsa Thelnek: „Ó, Har völgyének szépe te, nem magunkért vagyunk.” Egyébként is úgy tűnik, hogy *A beteg rózsza wormja* nem csak láthatatlan és hallhatatlan röptű, hanem néma is.⁵¹

Az *Albion leányainak látomásában* a szelíd Oothoon letép egy Májusarany virágot (*Marygold*), kiszakítja őt harmatos ágyából (*dewey bed*), hogy két keble közé helyezze. Ez az aktus azonban nem jár pusztulással, maga a nimfa-virág vagy virág-nimfa biztatja erre a hősnőt: „Az arany tündér így felelt: »Csak tépd, szelíd Oothoon! / Helyén majd nyílik újra más, mert az édes gyönyör / Lelke [*soul of sweet delight*] nem múlhat el soha.« S kelyhet zárt, aranyost.”⁵² *A beteg rózsza*ban sem leszakítás, sem a tövises okozta sérülések nem említettek, ahogy általában a rózsával kapcsolatos emblémákban: a féreg rátalált a virág „*bed of crimson joy*”-ára, ami pusztuláshoz vezet. Holott az élő virág leszakítása valahogy inkább lenne társítható annak elszáradásával és halálával. Azonban ez egyrészt a fizikai-biológiai enyészetről szólna, másrészt a halálról: ez utóbbi szó nem szerepel a szövegben. Erdman kommentárjában *A beteg rózsza* értelmezési keretének a halálra való emlékeztetést jelöli meg: a hernyók a levélen és a szirmon végső soron az élet mortalitását juttatják eszünkbe.⁵³ Ez persze a *memento mori* széles barokk hagyományához kapcsolná ezt a metszetet, ami kapóra is jöhetne a jelen fejtegetések számára, szerintem

50. Ford. Kardos László.

51. Azzal együtt is, hogy a két ciklus metszett dalaiban általában nem találkozunk párbeszéddekkel vagy monológokkal, csak a hosszabb művekben.

52. Ford. Vajda Endre.

53. Erdman, *The Illuminated Blake*, 81. o.

mégis másról van szó, nem a földi élet múlandóságáról, az evilági értékek hívságáról stb. A deviza címe (mottója) nem *The Dying Rose*, hanem *The Sick Rose*.

Akkor mit értsünk az élet legteljesebb pusztulásán („*does thy life destroy*”)? Ez talán az élet és az öröm összefüggésével magyarázható. A „*joy*” és a „*destroy*” rímel egymásra, tehát az élet elpusztítása ennek az örömnak az eltűnésével jár. Akiből kipusztították ezt az örömet, még nem múlik el ebből a világból. Blake korai műveiben többször visszatér a „*soul of sweet delight*” fordulat,⁵⁴ amelyet bemocskolni nem lehet, s – mint az imént Oothoon esetében láttuk – „nem múlhat el soha”. Az ártatlanságnak, a spontán örömnak és önzetlen odaadásnak ez az üdesége az, aminek az ellehetetlenülését mondja és mutatja ez a metszet.

A három nőalakot egy időbeli folyamat három stációjaként gondolhatjuk el, legalábbis ezt az értelmezést javaslom, egyfajta „metamorfikus szekvenciaként”.⁵⁵ A bimbóból előbukkanó alak az első, aki éppen, valami rendkívüli történés hatására, elhagyja lakhelyét; a második stációban már kitaszítva, önmagába roskadva látjuk az alacsonyabbik tüskés ágon; a harmadik a megadás és beletörődés fázisa: rácsavarodik, rákövül a szárra, hosszú ruhájának uszálya mintegy levéllé válik – az lehetne a tizenharmadik –, s lelógó bal lába, amely feltűnően hegyesre van rajzolva, hatalmas tövisként mered. Ha a női alakot a „*soul of sweet delight*” egyik megtestesülésének értjük, akkor azt lehet mondani, hogy ugyan valóban nem lehetett bemocskolni, sőt véglegesen elűzni sem: de lehetséges külsődlegessé tenni, kvázi-élettelen szilánkká merevíteni, az elevenességét megszüntetni. Erre utalhat az is, hogy az első fázisban a nőalak még széttárt karral heves, szinte szárnyaló, mozgást végez, a másodikban csak roskad, legfeljebb valamilyen görcsös összehúzódot mutat, a harmadikban pedig már mozdulatlan és tehetetlen. Ugyancsak ezt erősíti az öltözet megjelenítése: az első alakon még kevés ruha van – ez különösen a V-másolaton látható jól –, az is vékony és fátyolszerű, szabadon hagyja a repülésre széttárt karokat, a vállakat és a dekoltázst, láttatni engedi a testalkatot. A másodikon már több, vastagabb és hosszabb a viselet, amely a fejen és a kézfejen kívül semmit nem mutat meg; a harmadik nő viszont szinte már csak ruhakupacként érzékelhető: a beburkolódzásnak, a „bebábozódásnak” az egyre növekvő mértéke ismét csak az eleven-szárnyaló élettől való eltávolodást jelzi. A már emlegetett *Szerelemek kertjében* ezt olvassuk: ahol egykor üde virágok (*sweet flowers*) nyíltak, „[m]ost sír volt mind a sok ágyás, / Sírkőerdő meredt; / Papok, éjfeketén [*Priests in black gowns*], jártak körén. . .” – a hosszú ruhák, a köntösök és klepetusok megjelenése az urizeni rendbe való betagozódást jelzik. Az is említést érdemelhet, hogy a merevség – egy bizonyos értelemben: hullamerevség – fokozatos beállta a földtől való elemelkedésben mutatkozik meg: az ég felé (Urizen ege felé) törés a mozdulatlanságba kövüléssel egyenértékű. Kép és szöveg (a devizára jellem-

54. Orc, a forradalom démona szózatában olvassuk: „Mert minden szent, mi él, az élet életnek örül; / Mivel az édes örömnak lelkét nem fogja szenny.” (ford. Tóth Eszter, *Amerika: Jövendölés*); Az egyik pokol-közmondás pedig: „Az édes gyönyör lelkét be nem mocskolhatod.” (ford. Babits Mihály, *Menny és pokol házassága*).

55. Mitchell, 66. o.

ző) összjátéka itt is észrevehető: a szövegben olvasható teljes pusztulást az ábra a nőalakjai sorozatával konkretizálja és különbözteti meg a haláltól; ahogy az ábrán látható rózsakifacsart pózát, „betegségét” a szöveg konkretizálta azzal, hogy az éji vihar szárnyán érkező féreggel hozza összefüggésbe. A kép valójában még többet is mutat a három nő alakjában, mint a pusztulás speciális formáját: a kívülről szorulás egyúttal transzformáció is, a kiszorult, elevenségét veszített pária „lélek” tövissé válik, maga is fenyegető és szilárd alkotóeleme lesz a tapasztalás rendjének, azaz annak a rendnek, amely a pusztulását okozta.

A beteg rózsza mint deviza az emberi tapasztalat egyik általános, ugyanakkor nem egyszerű igazságát teszi hozzáférhetővé: vannak olyan „érintések”, amelyekről a megérintett élettelené válik, átalakul valami részben megragadhatatlanná, részben rettenetessé vagy fenyegetővé, kifordul magából. Blake azt sugallja, érintésünk ebben a világban (lélek- és létállapotban) szükségképp a birtokba vétel és az uralni akarás vágyában nyilvánul meg. A vágyak persze azért vannak, hogy kiéljük őket (ahogy a Pokol egyik közmondása radikálisan állítja: „Inkább ölj meg egy csecsemőt a bölcsőjében, mint hogy teljesítetlen vágyakat foltáplálj”⁵⁶), amit a deviza mond és mutat, az a paradoxon, hogy a beteljesítés tette – itt és most – mindenképpen félrecsúszik, valahogy már eleve rossz az irányultsága, hogy az időbe görbit minket, vagy az időbe zökkent ki bennünket, s esélyünk sincs az örökkévalóság napfelkeltéjében gyönyörködő életre. Ahogy a kézirat *Eternity* című versében írja: „Magadhoz kötöd örömed [joy]: / A szárnyas életet töröd [destroy]; / Röptében rá csókot lehelsz: / Öröklét hajnalára lelsz [Lives in eternity's sun rise].”⁵⁷

A deviza hagyományát – mint erre fentebb már utaltam – az emblémáival *szemben* azért is erőltetem, mert alátámaszthatja azt a véleményemet, hogy Blake úgy tudja a szó és a kép együttesében rejlő lehetőségeket kiaknázni, hogy nem kell az embléma szokásos morálját is cipelnie. Ugyanis szerintem Blake nem egyszerűen ironikusan eljátszik a felhasznált figurákhoz – jelen esetben a rózsához – társított konvencionális allegorikus tartalmakkal, hanem visszavisz bennünket abba drámai pillanatba, amikor a rózsza olyanná transzformálódott, hogy egyáltalán erkölcsi embléma témája lehessen: ellenállhatatlanul csábító, önmagába záródó – ezért kiismerhetetlen és titkot rejtőnek látszó –, s fenyegetően tövissé lényé. Az, hogy immár *erkölcsi* embléma tárgya lehet másoknál, ékes bizonyítéka „betegségének”. Ebben a devizában a torz vágy és annak „beteg” beteljesülése tárul fel előttünk – számunkra, a tapasztalás világában csak így lehetséges. Kénytelenek vagyunk belátni, hogy vágyunk torzult és maga is torzít – előidézi a rózsza görcsös görbedését és temérdek tövisének előmeredését –, homályba, „sötét titokba” borít, azaz lehetlenné teszi az „egészséges” érzékelést és érzést, a transzparens életet és az önzetlen szeretetet. A már emlegetett *Az Emberi Lényeg* felütése világosan utal erre a léthelyzetre, s a belőle következő hamis érzésekre és képmutató erkölcsre: „Nem volna Irgalom [Pity], ha nem / Éhezne köztünk senki sem; / S Jóság [Mercy] se, ha a föld fia, mint / Mi, boldog volna mind.”

56. Ford. Babits Mihály, *Menny és pokol házassága*.

57. Ford. Tellér Gyula, *Öröklét*. A „joy” itt is a „destroy”-ra rímel, mint *A beteg rózsában*.

A *szöveg*, bár a rózsát szólítja meg, aktív cselekvőként a férget mutatja, ő a „főszereplő” – a *kép* viszont a rózsáról szól, ő a főalak. A kettejük kapcsolata, vagy egyesülésének drámai jelenete egyúttal a deviza műfajának is a példázata: szöveg és kép együttesét és együttműködését a féreg és a rózsza egyesülése modellezi. Ennek az egyesülésnek az elkerülhetetlen, szükségszerű, egyszerre borzalmas és valahogy mégis „izgató” megtörténte az az esemény, amelyet érzékelünk, s amely másként be nem látható igazságot tesz hozzáférhetővé. Az ártatlanság állapotában lévő életet, elevenséget és teljességet nagyrészt elfelejtjük, mire odajutunk, hogy Blake metszeteit akarjuk „olvasni”, a tapasztalás állapota sokkal ismerősebb és otthonosabb a számunkra, ismerős a teljesség megragadása utáni sóvárgó vágy, s a beteljesülés lehetetlenségének csalódottsága. Blake azt sugallja *A beteg rózsával*, hogy vágyunk tárgya éppen a megragadás pillanatában, s éppen a megragadás aktusától át is alakul valami mássá. A metszet az éppen töviseket vajúró rózsát mutatja, amely meggörbed az átalakulás kínjától. A másik „vesztes” a féreg: hiszen a rózsája már nem az, akinek csábító és ígéretes (bár távolról sem ártatlan) karmazsin ágát meglelte. S persze a féreg sem ártatlan: aki üvöltő éji viharban repül, az Urizen csillagos éji hadához vagy az éjszaka erdeiben villanó tigrishez hasonló, birtokolni és uralni, kisajátítva megragadni akaró – s mint ilyen, fájdalmas kudarcra van ítélve. A szövegből szerintem világos, hogy nem a féreg pusztít (ahogy sokan érteni szokták), hanem a „szerelme”, ez a torzult vágy.

S talán ez mindkettőjüket elpusztítja: a féreg „sorsára” az általam ismert kommentárok nem térnek ki. Pedig a szálló és láthatatlan féreg mindkét tulajdonságát elveszti a képen, hiszen repülésre képtelenül és láthatóvá válva tűnik el éppen a bimbóban, amely mögötte bezárul. Mintha a rózsza is befogná, elnyelné és ezzel elpusztítaná a férget, ahogy a Nanavutty által emlegetett embléma-hagyományból ez ismerős. Blake valóban átformálja ezt a tradicionális sémát, de nem úgy, ahogy Nanavutty látja, ti. hogy a féreg „diadalmaskodik” a rózsza felett. Mindketten csapdába esnek, egymást ejtik foglyul: a csábító rózsza és az önző-sóvár féreg egymásba záródik. Az imént írtam, hogy a szöveg „hőse” a féreg, a képe a rózsza, figyelemre méltó azonban, hogy pusztulásukban „médiomot” váltanak, ami szó és kép a deviza műfajában teoretizált összjátékának és integrálódásának számomra legérdekesebb megnyilvánulása ezen a metszeten. Mint láttuk, a képen a rózsza görcsösen összegörbed, de amúgy tökéletesen virulens, a szövegben a „láthatatlan féreg” végig aktív és intruzív – ezzel szemben a rózsza pusztulását a szöveg mondja, a férgeét a kép mutatja. A deviza valóban tökéletesen képes megjeleníteni az öröm elvesztésében megélt pusztulást mint transzformációt.

Dóra Csikós

“Or wert thou not awake when all this mystery was disclos’d!”

Responsibility in Blake’s *Visions*

“I’ll set you a moral problem.”
(Arnold Wesker, *Roots*)

In a Blake seminar, some 23 years ago, Ágnes gave us a riddle which haunted me then and has continued to haunt me ever since. It was an intriguing moral dilemma embedded in *Roots*, a then recent play by Arnold Wesker. What follows is how I remember the story, which is slightly different from the original, but the ultimate question is essentially the same.

On one side of a stream lives a girl genuinely in love with a boy who lives across the water. One day she learns that the boy wants to leave forever, so she decides to go to him. She asks the ferryman to take her to the other side, but because she has no money, the ferryman demands that she pay with her clothes. She knows that there is a forest to be crossed before she reaches the boy’s hut, and to go naked would expose her to dangers. Confused, she visits a wise man to ask for advice. The wise man listens to her story and says, “Do as you wish.” The girl decides to go, and as she cuts through the woods naked, she is raped (by a bewildered man – or is he mad? – I don’t seem to remember). Eventually, she arrives at her beloved’s hut only to learn that she is rejected, because the boy is unable to accept her after what happened. She is “[l]eft alone with no clothes and no friends and no hope of staying alive. Now – this is the question, think about it, don’t answer quick – who is the person most responsible for her plight?”¹

Wide-eyed twenty-year-olds, we were discussing the question and (like in Wesker’s play) came up with various answers: the ferryman, the beloved, the rapist, some even said the girl. But I don’t recall any one of us saying: the wise man. What Ágnes there explained (and this is also the implicit moral of the play) was beyond the immediate concerns of the plight of the wronged woman: it is the wise man who is to be blamed most because *indifference* is the greatest crime. The lesson I took home with me that day was “[o]f something far more deeply interfused” than the poem that we discussed

1. Arnold Wesker, *Roots* (Harmondsworth: Penguin, 1979), p. 140. In fact, in Wesker’s play the girl is not raped. After paying the ferryman with her clothes she goes to her beloved, who promises to take her with him. Relieved and happy, the girl sleeps with him but next morning she finds he is gone and has abandoned her. There lives another boy nearby who previously professed his love to the girl, so she now turns to him to “explain her plight and ask for help. But soon ever he knowd what she’ve done, he chucks her out see? So there she is. Poor little gal. . . . Now, who’s to blame?” (Wesker, p. 140).

in the seminar. It was a “sense sublime” that we are responsible not only for what we say or do, but, equally importantly, for what we do *not* say or do *not* do *to* and *for* others. It was a formative lesson (perhaps *the* most formative influence of my undergraduate years, both in my personal and academic life), and the *Visions of the Daughters of Albion*, apropos of which Ágnes gave us the riddle, has ever since been inextricably linked in my mind with this lesson and became the vantage point for all my subsequent research on Blake. It is the question of responsibility in the *Visions* that I would like to address in what follows.

The story of Blake’s poem is essentially similar to the one cited above: Oothoon, a young virgin, is in love with Theotormon and is ready to consummate this love. She starts out in search of her beloved, but on the way, she is raped by Bromion. After the violation, she is rejected by both men, and the rest of the poem deals with the consequences and aftermath of the rape through the soliloquies of the three characters. According to the William Blake Archive – the most important research platform of Blake studies – “[t]he characters and their words represent Blake’s critique of colonialism, slavery, sexual repression, and attitudes towards women in his day.”² We may complement the list with readings which interpret the poem as Blake’s early discussion of the Oedipal conflict,³ as a response to Hume,⁴ or, more importantly, as an allegory of the soul’s descent into the body.⁵ Numerous commentators, among them Robert N. Essick, whose landmark edition of the poem is the most comprehensive study of the *Visions* to this day,⁶ discuss the poem’s indebtedness to Greek, Hebraic and Celtic myths. But since the story of Oothoon is a rich and resonant, a most graphically *human* experience which is not to be dismissed as a mere allegory, I would like to extend the list of myths to a very special one, not mentioned above but equally ancient and prevalent: rape myths.⁷

Rape myths, which date back at least as far as the Old Testament,⁸ are predicated upon the following premises: “victims deserve, cause, invite, ask for, or want to be raped; victims who get raped could have avoided it and therefore are at fault; the victimes are

2. Cf. <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/work.xq?workid=vda&?java=yes>>.

3. Benda S. Webster, “Blake, Women and Sexuality,” in *William Blake*, ed. David Punter (Basingstoke: Macmillan, 1996), 188–206.

4. Dennis M. Welch, “Essence, Gender, Race: William Blake and *The Visions of the Daughters of Albion*,” *Studies in Romanticism* 49 (2010) 105–133.

5. Kathleen Raine, *Blake and Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1968).

6. All parenthesised references to the poem are to William Blake, *Visions of the Daughters of Albion*, ed. Robert N. Essick (San Marino, California: Huntington Library and Art Gallery, 2002).

7. The term *rape myth* was first used in 1980 by Martha M. Burt and since then has become adopted in discourses of rape; see “Cultural Myths and Support for Rape,” *Journal of Personality and Social Psychology* 38 (1980) 217–230.

8. Carolyn Blyth, *The Narrative of Rape in Genesis 34: Interpreting Dinah’s Silence* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

sexually promiscuous, or they are sexually active with the offender, and thus . . . a willing partner in a sex act.”⁹

As is clear from the above, rape myths are based on the hermeneutics of suspicion and translate the vulnerability of the woman into her *culpability*. Not only cultural stereotypes but eighteenth-century English law and medicine, too, practically invalidated women as victims of rape. Lord Hale’s famous dictum, “rape is an accusation easily to be made, hard to be proved, and harder yet to be defended by the party accused, tho’ never so innocent”¹⁰ and the subsequent passages of his *The History of the Pleas of the Crown* codified distrust in the credibility of the victim and made her past sexuality the legitimate measure of her reliability.¹¹ The insinuations of rape myths trenchantly resurfaced in the legal discourse of the late eighteenth century. Almost simultaneously with the composition of the *Visions*, Manasseh Dawes, a prominent barrister of the Inner Temple, published his influential treatise on rape as part of *An Essay on Crimes and Punishments*.¹²

A ravisher is not that horrible creature as is a murderer; he neither killed, nor intended to kill: his crime proceeded not from hatred or revenge, but the agonies of lust or concupiscence; in one, nature is distorted: in the other, she is only animated; tortured in the will and thirst of blood, by the one; fired and excited by the object, who is supposed to be offended, by the other; both are inevitable. . . . Is death then necessary for what nature enforces in her important operations? . . . Shall death be arbitrarily imposed for actions, whose only guilt is their being natural? (86–87)

9. Merrill D. Smith, ed., *Encyclopedia of Rape* (Westport & London: Greenwood Press, 2004).

10. Cited in Laurie Edelstein, “An Accusation Easily to Be Made? Rape and Malicious Prosecution in Eighteenth-Century England,” *The American Journal of Legal History* 42 (1998) 351–390. For a detailed account of eighteenth-century rape trials see Anna Clark, *Women’s Silence, Men’s Violence: Sexual Assault in England 1770–1845* (London: Pandora Press, 1987); Paul-Gabriel Boucé, ed., *Sexuality in Eighteenth-century Britain* (Manchester: Manchester University Press, 1982); Joanna Bourke, *Rape: Sex, Violence, History* (London: Virago Press, 2007); Tim Hitchcock, *English Sexualities, 1700–1800* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1997). On the medical side: *Elements of Medical Jurisprudence or, A succinct and compendious Description of such tokens on the Human Body as are requisite to determine the Judgement of a Coroner, and of Courts of Law in cases of Divorce, Rape, Murder, &c* (London, 1788), pp. 41–42.

11. See Anthony E. Simpson, “The ‘Blackmail Myth’ and the Prosecution of Rape and Its Attempt in 18th Century London: The Creation of a Legal Tradition,” *The Journal of Criminal Law and Criminology* 77 (1986) 101–150.

12. Dawes thus introduces his work: “The following pages therefore are more immediately offered to the perusal of philosophers and legislators, who fitting in the cause of mankind, study as a duty to increase their happiness, and lessen their calamities” (Manasseh Dawes, *An Essay on Crimes and Punishments, with a view of, and commentary upon Beccaria, Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Fielding and Blackstone* [London, 1782], p. 3). Many thanks to Frank Prescott for his kind assistance in unravelling the textual idiosyncracies of the text. All parenthesized references are to this edition.

What Dawes proposes is that rape is a “natural” crime, which men cannot help (it is “inevitable”) because it is in line with nature’s laws (in rape nature is only “animated”), and, equally importantly, it is women after all (the “supposed” victims) who “fire” and “excite” men to commit it. Dawes goes on to urge the victim to “forgive [the assailant] for a violence which her endearments alone excited” and “conceal it for the sake of her *future character, welfare, and happiness*, and never think of sacrificing those, by prosecuting her ravisher to conviction and death . . . for his *imputed* guilt” and her “*imagined* injury” (88–89, emphasis in the original). Dawes argues that only those who have nothing to lose (such as character, welfare or happiness) will claim “thro’ interest or disappointment” (88) to have been raped. He concludes by inferring that – except for certain extreme cases – there is no such thing as rape, only seduction, and anything else is malicious prosecution (88–93).

Where do all these implications lead us in the discussion of the *Visions of the Daughters of Albion*? Clearly, for anyone like Manasseh Dawes, to put the question “who is responsible for Oothoon’s plight?” simply does not make sense. At a time when “chaste, silent and obedient [are] the trilogy of primary female virtues,”¹³ and when John Gregory’s book of enduring popularity, *A Father’s Legacy to her Daughter*, admonishes its female readers that “[i]t is a maxim laid down among you, and a very prudent one it is, That love is not to begin on your part, but is entirely to be a consequence of our attachment to you,”¹⁴ Oothoon, with her unruly behaviour, radically uproots cultural expectations and renders herself culpable for whatever happens to her. In her first sentence, “I loved Theotormon / And I was not ashamed” (Plate 3, 1–2), she appropriates Clarissa’s claim of “a right to a heart,”¹⁵ soon to extend this right to her body, an unprecedentedly bold claim. Her plucking the bright Marygold signals that she is on the brink of sexual experience; and not only is she ready to engage in a love affair, she also acts as an agent when she is going out to seek her beloved: “I turn my face to where my whole soul seeks. / Over the waves she went in wing’d exulting swift delight; / And over Theotormon’s reign, took her impetuous course” (Plate 4, 13–15). In her thorough analysis of eighteenth-century narratives of rape, Anna Clark concludes that in rape trials, as a rule, blame was imputed to the victim for her own assault because of the single act of going out (late and/or unguarded), which inherently meant that she was of bad character.¹⁶ Oothoon’s rape is scripted in the moment she plucks the flower and starts out. By going out she behaves in a wanton and sexually provocative manner, and by displaying herself, presenting herself as sexually available, she defies traditional cultural expectations of female chastity and cultural passivity, thus – by eighteenth-century norms – she

13. Anthony Fletcher, *Gender, Sex and Subordination in England 1500–1800* (New Haven; London: Yale University Press, 1995), p. 12.

14. John Gregory, *A Father’s Legacy to His Daughters* (London, 1774), p. 80.

15. Samuel Richardson, *Clarissa; Or The History of a Young Lady*, ed. Angus Ross (Harmondsworth: Penguin Books, 1985), p. 87.

16. Clark, see especially Chapters 3 and 4.

simply gets what she asked for. No wonder the rapist immediately and repeatedly stigmatises her as a “harlot”: “Behold this harlot here on Bromions bed” (Plate 4, 18).

The ideological premise behind Bromion’s words is the familiar eighteenth-century understanding of rape as a crime against property. The commodification of female sexuality is subtly reflected in contemporary slang for the female genitals as “purse” or “commodity,” while polite discourse incarnated chastity as “treasure” or “jewel.” Rape, on the one hand, was a crime against the most precious property of the female: her chastity and reputation, which Oothoon clearly lost when she vindicated her right to her body; correspondingly, Bromion’s assault had nothing to damage or steal.¹⁷ By plucking the flower, Oothoon placed herself “to that other separate female sphere, inhabited by the fallen women who had given themselves” to desire and “perhaps even lust.”¹⁸ And although theoretically, even a harlot had the lawful right to prosecute for rape, in fact if a woman did not behave in a pure and sexless manner, she had only herself to blame for inciting the “artless sincerity of natural passion”¹⁹ in men, in other words: she invited rape. Oothoon’s liberated sensuality would have been interpreted by a hypothetical eighteenth-century jury as “retroactive consent.”²⁰ But Oothoon’s appeal may never have reached this hypothetical jury: the magistrates would have dismissed the case because in the eyes of the law sexual assault was considered relevant only when it involved the property of a male: a virgin daughter or a chaste wife. Oothoon, though a daughter in name, does not belong to either father or husband so the violence against her, in effect, would not be regarded as a punishable crime.²¹ Without the support of a trustworthy male, Oothoon’s case would have been met with suspicion, especially because not only Oothoon’s body, her “character” also is ruined by her rapist. When

17. In Henry Fielding’s farcical comedy, *Rape Upon Rape; or, Justice Caught in his Own Trap* a constable clearly formulates the same idea: “If you are not a Woman of Virtue, why you will be whipped for accusing a Gentleman of robbing you of what you had not to lose.” (Act I, Scene X) Kessinger Publishing Reprints, p. 24.

18. Frances Ferguson, “Rape and the Rise of the Novel,” *Representations* 20 (1987) 88–112, p. 109. See also Arnold D. Harvey, *Sex in Georgian England: Attitudes and Prejudices from the 1720s to the 1820s* (London: Duckworth, 1994), p. 168.

19. Dawes, p. 91.

20. Sorcha Gunne and Zoe Brigley Thomson, eds., *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation* (London: Routledge, 2010), p. 5.

21. Women who brought their cases to trial often used the familiar rhetoric of rape as property violation and as devaluation of their domestic worth. Their claim that rape constituted a trespass against the husband’s property was more likely to appeal to the all-male jury than any intimation of it as a crime against their body. Julia Rudolph, “Rape and Resistance: Women and Consent in Seventeenth-Century English Legal and Political Thought,” *The Journal of British Studies* 39 (2000) 157–184, pp. 171–179. Cases of sexual assault were most likely to be discussed if instead of the victim, her husband or father sued the assailant. For a detailed discussion see Clark, Chapter 3; Nazife Bashar, “Rape in England between 1550 and 1700,” in *The Sexual Dynamics of History*, ed. The London Feminist History Group (London: Pluto, 1983), 28–42; Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape* (New York: Fawcett Books, 1975).

Bromion braggingly claims that he has impregnated her (“Now thou maist marry Bromions harlot, and protect the child / Of Bromions rage, that Oothoon shall put forth in nine moons time,” Plate 5, 1–2), he insinuates one of the most enduring and preposterous notions of rape myths: that a woman cannot conceive if the sexual act is against her will. Legally speaking, “if the woman conceive upon any carnal abusing her, that is no rape, for she cannot conceive unless she consent.”²² Consent here is a euphemism; what is meant in reality is sexual enjoyment. Medical jurisprudence is more explicit about the issue: “without an excitation of lust, or the enjoyment of pleasure in the venereal act, no conception can probably take place.”²³ Bromion’s words intimating Oothoon’s pregnancy then would (further) discount her veracity as an innocent party, which she repeatedly pleads.

If the *Visions* ended here, it would be just another one of the many eighteenth-century didactic (sometimes even punitive) narratives of the dangers inherent in female sexuality.²⁴ But Blake’s poem is not part of that “discursive mechanism through which female agency was limited”²⁵ or held in check. Quite to the contrary. A comparison with James Macpherson’s “Oithona,” the immediate source of the *Visions*, will explain how Blake rewrites traditional rape scripts and, at the same time, debunks subversive rape myths, which relegate the responsibility exclusively to women. Macpherson’s story follows a familiar pattern of rape narratives: rape→self-blame→death. Despite the great economy of the language we can glean from the text that after Oithona has been forcibly carried away from her home and raped, she feels forever defiled and worthless. Although completely innocent of the crime, she is haunted by self-blame, so when her beloved goes out to take revenge on the rapist, she puts on a warrior’s garb and dies heroically (one could say dutifully) on the battlefield. Oithona’s final speech seems to be a most succinct summary of the notions Blake will subvert in the *Visions*: regret for something beyond the heroine’s control, security of the domestic confinement and the loss of virginity as a disgrace, especially of the father. “*O had I dwelt at Duvranna, in the bright beam of my fame! then had my years come on with joy; the virgins would then bless my steps. But I fall in youth . . . my father*

22. Henry Finch, *Law or a Discourse Thereof in Four Books* (London, 1627), p. 204. The notion appears unchallenged in the legal discourse at the end of the eighteenth century.

23. *Elements of Medical Jurisprudence* p. 43. Even midwives claimed that there is no conception without joy: “. . . this extream hatred is the reason why women seldom or never conceive when they are ravished.” Jane Sharp, *The Midwives Book*, ed. Elaine Hobby (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 80. Jane Sharp’s book was first published in 1671, but it remained in print in the eighteenth century with only minor changes. In its fourth edition (1725) we find the same assertion about the correspondence between consent and conception.

24. A curious example of this is Eliza Haywood’s *Fantomina, or, Love in a Maze* (London, 1725). For a detailed discussion see Jennie Mills, “Rape and the Construction of Sexuality in Early Eighteenth-Century Texts,” Dissertation at the University of Sussex, 2001.

25. Hitchcock, p. 101.

*shall blush in his hall.*²⁶ If Oithona is the normative female, Blake creates her non-normative Other. Whereas the former is abducted from the hall of her father (Durranna), from beside the family hearth (“I sat in the hall, at the beam of the oak”), Oothoon is dwelling in Leutha’s vale (place of sexuality) from where she takes her “impetuous course” (an expression hovering dangerously close to “intercourse”) to “give” her virginity to Theotormon (Plate 4, 15).

In fact, the beginning of Blake’s poem echoes stock elements of contemporary pornographic literature: a virgin trembling in fear and expectation, about to consummate her desire, and sexual violence in the form of rape. Surprising as it may sound, these pornographic writings (with their valorisation of virginity, marriage and constant celebration of male supremacy) “seem resolutely directed towards reinforcing social norms rather than attacking them.”²⁷ Their domestic and conservative sub-text, however, is conspicuously missing in Blake, but is certainly there in Macpherson. A further difference between “Oithona” and the *Visions* is that Macpherson’s heroine is pronouncedly a daughter (and sister) who properly belongs to a male patriarch, while Oothoon is completely taken out of the family context. Although she is one of the daughters of Albion, Albion is not in the text, the only father figure who appears in the poem is the jealous Nobodaddy, from whom Oothoon radically isolates herself: “Father of Jealousy, be thou accursed from the earth!” (Plate 10, 12). What is quite significant is that Blake is calling Oothoon the “daughter of Albion” and not the “daughter of Eve,” the latter of which was a rather frequently used phrase (of denigration), especially in texts intimating female sexuality.²⁸ But the most obvious departure from Macpherson’s “Oithona” is Oothoon’s defiant refusal to give in to the paralysing feeling of responsibility and self-stigma of traditional rape scripts and its inevitable consequence: death. Even in the first moments of trauma when – temporarily – she seems to subscribe to the ideology of the “chaste, silent and obedient,” she is compulsively trying to prove that – irrespective of what happened to her body – her soul is untainted. She calls Theotormon’s eagles to “Rend away this defiled bosom that I may reflect. / The image of Theotormon on my pure transparent breast” (Plate 5, 15–16). Implicit in her words is the notion originating with St. Augustine, that “when a woman is violated while her soul admits no consent to the iniquity . . . [she] remains inviolably chaste.”²⁹

Oothoon’s insistence on her purity is also encoded in her language: through the dichotomy of bosom and breast she is alienating herself from *this* bosom (the seat of de-

26. Macpherson, *The Poems of Ossian, the Son of Fingal* (Edinburgh, 1812), p. 188. My italics.

27. Hitchcock, p. 23. On pornographic literature in general see Hitchcock, pp. 17–23; Mills, pp. 1–13 and pp. 101–144. For a comparison between Blake and Cleland see especially Helen P. Bruder, *William Blake and the Daughters of Albion* (Basingstoke: Macmillan, 1997), pp. 63–64; Tristanne Connolly, *William Blake and the Body* (Basingstoke: Palgrave, 2002), pp. 215–216.

28. Between 1770 and 1795: 431 hits for “daughter of Eve” in *Eighteenth-Century Collections Online*.

29. St. Augustine, *City of God*, Book I, Chapter 19 <<http://faculty.washington.edu/miccallgw/lucretia/Augustine.html>>.

sire),³⁰ accepting only the breast (the seat of affections and private thoughts)³¹ as her own, as is seen in the possessive pronoun “my.” Habitually talkative, Oothoon would obediently remain silent if only she was accepted by Theotormon: “Silent I hover all the night, and all day could be silent. / If Theotormon once would turn his loved eyes upon me. . . . Then Oothoon waited silent all the day, and all the night” (Plate 6, 14–15; Plate 7, 25). But as Theotormon is entirely unable to see past his own grievances (let alone take revenge for the rape as his Ossianic predecessor did), Oothoon’s temporary submissiveness and compliance with prescriptive norms of female behaviour slowly turns into rebelliousness. She takes issue with dominant cultural ideologies which render women helplessly passive and which maintain that their impropriety, real or imagined, is the cause of their violation.

And does my Theotormon seek this hypocrite modesty!
 This knowing, artful, secret, fearful, cautious, trembling hypocrite.
 Then Oothoon is a whore indeed! and all the virgin joys
 Of life are harlots. . .

.....

But Oothoon is not so. a virgin fill’d with virgin fancies
 Open to joy and to delight where ever beauty appears
 If in the morning sun I find it: there my eyes are fix’d
 In happy copulation. . .

.....

I cry, Love! Love! happy happy Love! free as the mountain wind!

(Plate 9, 16–19; Plate 10, 1; Plate 10, 16)

Oothoon’s “radical manifesto of free love”³² is a sustained attack on the gender ideology and biological essentialism which propel the Cult of True Womanhood, a notion steadily emerging in the eighteenth century.³³ When Oothoon vindicates the right of woman to her body and refuses to accept that the loss of virginity (through rape or

30. Cf. “bosom, *n.* 6. *fig.* b” (OED *Online*, Oxford University Press, 2 May 2011 <<http://dictionary.oed.com/>>). Special thanks to Attila Starcevic for his kind assistance in elucidating the subtleties of the etymology here and elsewhere in the text.

31. Cf. “breast, *n.* 5. *fig.* a” (OED *Online*, Oxford University Press, 2 May 2011 <<http://dictionary.oed.com/>>).

32. Martha K. Schuchard, *Why Mrs Blake Cried: William Blake and the Sexual Basis of Spiritual Vision* (London: Century, 2006), p. 251. Similarly, Harold Bloom in his Commentary to the Erdman edition calls the *Visions* a hymn to free love, in David Erdman, ed., *The Complete Poetry and Prose of William Blake* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982), p. 900.

33. Marlene LeGates, “Cult of Womanhood in Eighteenth-Century Thought,” *Eighteenth-Century Studies* 10 (1976) 21–39; Vivien Jones, ed., *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity* (London: Routledge, 1990); Amanda Vickery, *The Gentleman’s Daughter: Women’s Lives in Georgian England* (New Haven and London: Yale Nota Bene, 2003).

seduction) renders a woman forever destitute, her speech becomes part of the pro-women discourses, whose focus – by the end of the century – gradually shifted from “arguments based on women’s worth . . . to those based on natural rights.”³⁴

Susan Fox, in her groundbreaking article “The Female as Metaphor in William Blake’s Poetry,” asserts that “Oothoon, whatever limitations her gender imposes on her power, is a complete woman, strong, willing and wise. She is the first and last complete woman in Blake’s poetry.”³⁵ A number of critics have, over the past decades, sung praises of Oothoon’s independence, strength, liberated sensuality, activity, courage and psychosexual agency³⁶ – paradoxically, what they prize is exactly what discredited and made a woman responsible in rape cases in the eighteenth century. And not only in the eighteenth century. Time and again elements of the rape myth appear in contemporary Blake studies too. Notably, Northrop Frye refuses to believe that Oothoon was raped and claims that she “has engaged in an extramarital amour” and found “pleasure in the sexual experience.”³⁷ The pattern is clear: Oothoon is active (“engages” in the affair) and enjoys the encounter (why exactly, I would not be able to tell), so it is a consensual and co-sensual act. All these implications, it seems to me, are based not on textual evidence but on sexual stereotypes which linger on to this day.

But the most blatant repercussions of the rape myth are to be found in Laura Haigwood’s revision of the interpretive tradition, re-published in the Macmillan Casebook Series as a representative text of Blake scholarship. Haigwood asserts that “Oothoon is not a rape victim but an active and aggressive participant in her experience.”³⁸ Later on in her paper, Haigwood explains what makes her think so: “In discussing sexual transgression in *Visions*, I particularly want to emphasise how active Oothoon is. The sexual aggressiveness implied by her act is what makes it difficult for me to concur with Bloom and Ostriker that what happens between Oothoon and Bromion is a rape. . . . [T]he events of the poem originate in Oothoon’s own plucking the flower,”³⁹ that is to say, she triggers the events. Haigwood goes on to discuss Oothoon’s “sexually wilful aspects” and even claims that Oothoon inflicts verbal rape on Theotormon.⁴⁰ Evidently, such

34. Barbara Taylor, “Feminism and the Enlightenment 1650–1850,” *History Workshop Journal* 47 (1999) 261–272, p. 268.

35. Susan Fox, “The Female as Metaphor in William Blake’s Poetry,” *Critical Enquiry* 3 (1977) 507–519, p. 513.

36. Magnus Ankarsjö, *William Blake and Gender* (Jefferson, NC; London: McFarland, 2006), p. 64; James Heffernan, “Blake’s Oothoon: The Dilemmas of Marginality,” *Studies in Romanticism* 30 (1991) 3–18, p. 3.

37. Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Princeton: Princeton University Press, 1969), p. 239.

38. Laura Haigwood, “Blake’s *Visions of the Daughters of Albion*: Revising an Interpretive Tradition,” in *William Blake*, ed. David Punter (Basingstoke: Macmillan, 1996), 94–107, p. 97. Originally published in *San Jose Studies* 11 (1985) 77–94.

39. Haigwood, p. 101.

40. Haigwood, p. 103.

accusations go back to age-old assumptions about social and sexualised roles which deny women agency over their affective and erotic lives and “sanitize the female psyche and dictate what constitutes appropriate female behaviour.”⁴¹ In short: such assumptions perpetuate rape myths.

Arguably, Oothoon is one of Blake’s most complex and disturbing characters, whose actions have provoked radically different – one could say incompatible – responses from critics. To give just a few examples: at one extreme point of the scale are Morton Pailey, who considers Oothoon a “higher innocent,”⁴² Robert P. Waxler, with his reading of Oothoon as a Mary-figure who is to give birth to the Orc child: Jesus, and “whose chastity goes unrecognized,”⁴³ or, more recently, Christopher Z. Hobson and Caroline Jackson-Houston, who see in Oothoon Blake’s evolving acceptance of same-sex desire.⁴⁴ Diametrically opposed to them are those critics who deem Oothoon’s behaviour as fundamentally compromised,⁴⁵ perverted,⁴⁶ self-serving and mired in “somasochism and voyeurism.”⁴⁷ Evidently, the lines on which such interpretations hinge (as does, eventually, the interpretation of the whole poem) are those in Plate 10 in which Oothoon declares her controversial ideas of selfless love. These are also the lines that made us pause, back then, 23 years ago:

But silken nets and traps of adamant will Oothoon spread,
And catch for thee girls of mild silver and furious gold;
I’ll lie beside thee on a bank & view their wanton play
In lovely copulation bliss on bliss with Theotormon;
Red as the rosy morning, lustful as the first born beam,
Oothoon shall view their dear delight, nor e’er with jealous cloud
Come in the heaven of generous love; nor selfish blightnings bring.
(23–29)

41. Wendy S. Hesford, “Reading Rape Stories: Material Rhetoric and the Trauma of Representation,” *College English* 62 (1999) 192–221, p. 207.

42. Morton Pailey, *Energy and Imagination* (Oxford: Clarendon Press, 1970), pp. 35–36.

43. Robert P. Waxler, “The Virgin Mantle Displaced: Blake’s Early Attempt,” *Modern Language Studies* 12 (1982) 45–53, p. 49. In Waxler’s rather unorthodox interpretation Bromion, the rapist is an inversion of the Holy Ghost and Theotormon the unforgiving Joseph.

44. Christopher Z. Hobson, *Blake and Homosexuality* (New York; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000); Caroline Jackson-Houlston, “‘The lineaments of . . . desire’: Blake’s *Visions of the Daughters of Albion*,” in *Queer Blake*, eds. Helen P. Bruder and Tristanne Connolly (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 153–162.

45. Thomas Vogler, “‘in vain the Eloquent Tongue’: An Un-Reading of *VISIONS of the Daughters of Albion*,” in *Critical Paths: Blake and the Argument of Method*, ed. Dan Miller, Mark Bracher and Donald Ault (Durham: Duke University Press, 1987), 271–309.

46. Cited in Connolly, p. 15

47. Leopold Damrosch, Jr., *Symbol and Truth in Blake’s Myth* (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 198. For a more complete list see Bruder, *William Blake*, pp. 55–56.

Critics have long vacillated over the significance of the scene which clearly produces unease, even “a sense of visceral revulsion” in a great number of readers.⁴⁸ Many dismiss Oothoon for (what they regard as) complacency with the gender ideologies she seemed so vehemently to reject at the beginning of the poem⁴⁹ and point out that her doctrine of free love is, after all, “a male fantasy of having a harem of beautiful women.”⁵⁰ What we all agreed about in the Blake seminar was that Oothoon is strikingly active here, sexually and sensually liberated, in a certain respect bafflingly Urizenic, but not one of us called her status as a victim of rape into question, which is what some critics, such as Laura Haigwood, do. By these critics the sexual assault at the beginning of the *Visions* is interpreted, proleptically, with a view of what happens subsequently – in fact, days later, as the poem reveals. For them Oothoon’s embracing her sexuality in the last part of the poem retroactively discredits her woe and distress over her violation, and because of her later sexual assertiveness she is seen to acquiesce to Bromion’s thunderous rending of her body at the beginning. In other words, not only Oothoon’s openness towards consummating her love of Theotormon just before the rape (that is, her sexual history), but also her willingness to engage in joy after and despite the rape (that is, her sexual futurity) are regarded as a reliable measure and, eventually, as corroborating evidence of her responsibility in her violation. Rape myths and the stereotypes that fuel them seem to be trenchant. What I would like to propose is that rather than a self-serving perverted action, Oothoon’s catching of girls with nets and traps is the most poignant metaphor of Blake’s radical dismantling of the Urizenic religion and its concomitant ideologies and stereotypes. Arguably, the similarities between Urizen and Oothoon at this point of the poem are conspicuous; even for us, novice Blake readers, she appeared, in this scene, to have become almost Urizenic. “It seems as though Blake has given his female hero the very desires that characterize his villains: entrapment, domination, and masculine sexuality in its most spectacular, objectifying form.”⁵¹ But the similarities, as I have come to realise and hope to show now, only serve to accentuate the differences between them.

Earlier in the poem, Oothoon described the genealogy of suppression which has its origin in Urizen’s false religion:

Or wert thou not awake when all this mystery was disclos’d!
 Then com’st thou forth a modest virgin knowing to dissemble
 With nets found under thy night pillow, to catch virgin joy
 And brand it with the name of whore (Plate 9, 8–12)

48. Jackson-Houston, p. 153. David Simpson also notes that an exposure of today’s students to the *Visions* “produces confusion and discomfort rather than the ideological self-imagining that figures so largely in the average classroom” (“Blake and Romanticism,” in *The Cambridge Companion to William Blake*, ed. Morris Eaves [Cambridge: CUP, 2003], 169–187, p. 183).

49. Bruder, *William Blake*, p. 78; Jackson-Houston, p. 153.

50. Webster, pp. 196–197. In a similar vein: Anne K. Mellor, “Sex, Violence, and Slavery: Blake and Wollstonecraft,” *The Huntington Library Quarterly* 58 (1995) 345–370.

51. Essick, p. 59.

Urizen's religion (here and elsewhere in Blake's poetry) is depicted as an imperceptible net, a vicious trap which ensnares people and teaches them abstinence and also that love is sinful. Contrary to the interpretive tradition, I believe that Oothoon's nets are not the imitations of Urizen's but the replacements thereof. Oothoon's net is the net of a new religion: free love. And what this new religion promulgates are joy, bliss, lust, delight, lovely copulation and that "every thing that lives is holy!" (Plate II, 10). In place of the dissimulation and guilt-ridden secrecy of Urizen's prohibitive nets, Oothoon spreads nets and traps of sexual liberation. Paradoxically, the "girls of mild silver and of furious gold" can only be free (freed from the limitations imposed on them by Urizen's system, that is), if caught in Oothoon's trap. The above-cited four lines reveal the most important features of Urizen's sexual mores: desire is branded and – at best – confined to the nocturnal room where it is to be hidden (under the night pillow); importantly, it is an ideology which fossilises the dichotomy between "virgin" and "whore." In contrast, Oothoon's religion of free love is free not only in the psychosexual, but also in the spatial (in the lap of nature, on the bank of a river) and temporal (morning, first born beam) sense. It is open to delight and abandons the either/or of the virgin/whore distinction: it knows only of "girls" who may either be mild (as is prescribed in the dominant cultural ideology), or even "furious" (something which women are not socio-sexualized to be).

My hypothesis, that at the end of the *Visions*, Oothoon, rather than succumbing to the forces that tyrannise her, seeks to replace them, is substantiated by the corresponding illustrations. The setting of the title page and the final plate is remarkably similar, but while the previous one shows a desperately fleeing woman pursued by a Urizenic figure, a demonic winged character with his arms wrapped around himself in "yet another self-enclosing gesture,"⁵² in the final plate the menacing male is replaced by a female (Oothoon) reaching out in a gesture of protection and embrace towards the three women who are cuddling together and are looking at her in hope. What Oothoon may bring for them in her silken nets and traps is liberation. One is reminded of the last lines of John Donne's *Holy Sonnet XIV*: "Take me to you, imprison me, for I, / Except you enthrall me, never shall be free, / Nor ever chaste, except you ravish me." What is remarkable in the *Visions*, and unique in Blake's oeuvre, is that a woman, a victimised subaltern is chosen to promulgate the liberating ideas of this new religion. That it was a utopia in 1793 is clear from the concluding textual refrain, "The Daughters of Albion hear her woes. & eccho back her sighs" (Plate II, 13), yet Oothoon's quest was not futile. When Blake printed the design of Plate 7 of the *Visions* (showing Oothoon in manacles, supplicating for mercy) in the second copy of *A Small Book of Designs*,⁵³ he included the following inscription: "Wait Sisters / Tho all is Lost." The sisters (no longer "just" daughters!) had to wait long, but one would like to believe that the time has finally come for Oothoon's prophecy: "Arise and drink your bliss. for every thing that lives is holy!" (Plate II, 11–12).

For this last credo, "every thing that lives is holy," I will always be indebted to Ágnes.

52. Essick, p. 28.

53. Cited in Welch, pp. 130–131.

Moments of Suspension in Lyric Poetry

Hanging Listening in Wordsworth's "There was a Boy"

Momentary suspensions abound in lyric poems: they happen when the unfolding of the poem is suspended, for instance, at a caesura within the line ("Darkling I listen; and, for many a time / I have been half in love with easeful Death"), at the pause of a perhaps otherwise enjambed line-end or on a rhyming word ("I brought her here, / And have laid her to rest / in a noiseless nest / No sea beats near."), at a break created by a punctuation mark ("The seasons – shift – my Picture"), or on an image of stilled action ("And gathering swallows twitter in the sky").¹ The suspension interrupts the rhythmic drive of the poem with a pause that often becomes momentous; it signals a moment of tension where the reader would expect either continuation or closure.

From the point of view of the phenomenology of reading, moments of suspension ask the reader to delay, linger; they create a pause for reflection. Such a reflective pause, with its sustained perception and awareness of duration, helps to access thoughts and feelings, and to open to the modalities of wish, desire, and longing. Clive Scott suggests that lyrical moments – and, by extension, suspended moments – can be "inhabited" by the reader: "[w]e are, in this momentary experience, susceptible to the beckonings of memory, feel an ability to persist." Such moments also offer a chance to open up to the reader's memories and expectations, to the associative continuum Bergson names the *durée* of experiential time.²

The temporality of lyric as a genre has been identified with the intention of suspending time, i.e., removing historical contingencies (including the circumstances of production and mediation) and aspiring to an abstraction, a "lyrical suspension" that is described either as a timeless "now," or, in a more historical vein, as an abstracted present that can, however, speak to other present times across history. However, a perhaps more productive approach to lyric temporality is to read poems as appearing "in the unfolding web of memory, perception, and expectation" – and as acutely aware of this unfolding.³ Such an interpretation emphasizes the duration of perception and poetic utterance and states that lyric poems are aware of and reflect the temporality of thought and speech. Suspension, as a unique structural potential of the lyric, intensifies the aware-

1. The poems quoted are as follows: John Keats, "Ode to a Nightingale," Thomas Hardy, "I Found Her Out There," Emily Dickinson "The Angle of a Landscape," John Keats, "To Autumn."

2. Clive Scott, *The Poetics of French Verse: Studies in Reading* (Oxford: Clarendon Press, 1998), pp. 172–173 and pp. 97–101.

3. Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2002), p. 251.

ness of duration, while it also signals a characteristic temporal bias: moments of suspension with their intricate rhythmic patterning most often expose and enact the persistent desire of the lyric to delay the passage of time, while they prolong the sensation and suggest a sense of endurance.⁴

Probably the most often interpreted momentary suspension in English poetry is the unexpected silence in which the boy hangs listening in Wordsworth's "There was a Boy." The silence comes in the boy's strange "conversation" addressing the owls and waiting to be responded; it marks a precarious and radically receptive state. As Geoffrey Hartman writes, in Wordsworth's poetry much depends on "the pulse of the imagination, as it responds to (sometimes fails to respond to) both inner and outer experience."⁵ The Boy of Winander episode can indeed be read as a series of problematic responses: it extends from the boy's provocative call to nature to answer and the momentary failure that signals a penetrating experience, through the poet's attempt to respond to that experience over a divide that seems impassable, to the implicit invitation to the reader to interpret the scene. In Wordsworth's "There was a Boy," I suggest, suspension becomes important as mode and temporality for the ability to respond.

Wordsworth's poem masterfully exploits enjambments and caesural pauses to create a sweeping narration that is punctuated by moments of rest and arrest:

There was a Boy, ye knew him well, ye Cliffs
And Islands of Winander! many a time
At evening, when the stars had just begun
To move along the edges of the hills,
Rising or setting, would he stand alone,
Beneath the trees, or by the glimmering Lake,
And there, with fingers interwoven, both hands
Press'd closely, palm to palm, and to his mouth
Uplifted, he, as through an instrument,
Blew mimic hootings to the silent owls
That they might answer him. – And they would shout
Across the watry Vale, and shout again,
Responsive to his call, with quivering peals,
And long halloos, and screams, and echoes loud
Redoubled and redoubled; concourse wild

4. In his essay "Elation in Hegel and Wordsworth" Geoffrey Hartman claims that aesthetic experience itself is characterized by a sense of suspension, "a structure of postponement; the doubting or delaying of closure, the insistence on remainders or of a return of the past." Geoffrey H. Hartman, *The Unremarkable Wordsworth* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 182–94, p. 186.

5. Geoffrey H. Hartman, "Reading: The Wordsworthian Enlightenment," in *The Wordsworthian Enlightenment: Romantic Poetry and the Ecology of Reading*, eds. Helen Regueiro Elam and Frances Ferguson (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005), 29–44, p. 34.

Of mirth and jocund din! And when it chanced
 That pauses of deep silence mock'd his skill,
 Then sometimes, in that silence, while he hung
 Listening, a gentle shock of mild surprize
 Has carried far into his heart the voice
 Of mountain torrents, or the visible scene
 Would enter unawares into his mind
 With all its solemn imagery, its rocks,
 Its woods, and that uncertain Heaven, receiv'd
 Into the bosom of the steady Lake.⁶

The initial scene is described by three long sentences that again and again run on over the line boundaries, several times strongly enjambed, as in the description of the visionary moment. The rhythmic forward momentum conveys continuity and helps to suggest a pastoral scene of mutual response between man and nature, safeguarded by the enduring presences of the cliffs, the islands of the lake, and the stars “rising or setting.” Yet, the pastoral is aware of its own making: it is the boy who calls the scene into being by breaking the silence with his wishful hooting, so that the owls “*might* answer him.” He provokes response by imitating nature; his wishful “mimicking” will be “mocked” – the echo of “mimick” in “mock” in the 1805 version seems intentional – by the unexpected deep silence.

It is within the sweeping forward momentum that the moment of interruption comes and its pause gets emphatically doubled at the caesural break after the *rejet* in the next line: “Then sometimes, in that silence, while he hung / Listening.” The double pause marks the break exceptionally strong and creates its long-lasting effect: the momentary suspension and the word “hang” resonate throughout the poem. This resonance is reinforced in the second verse paragraph by the image of the church “hanging” above the village school and, more importantly, by the rhythmic echo of the same pausal structure when the poet stands mute at the boy’s grave:

This Boy was taken from his Mates, and died
 In childhood, ere he was full ten years old.

6. William Wordsworth, *The Thirteen-Book Prelude*, ed. Mark L. Reed (Ithaca & London: Cornell University Press, 1991), pp. 171–72. This is the most often quoted version of the poem, appearing as lines 389–422 in Book V of the 1805 *Prelude*. The earliest version can be found in the manuscript MS. JJ along with other episodes written for *The Prelude* during Wordsworth’s stay in Germany in 1798. The earliest fragment is autobiographical and lacks the second verse paragraph “This Boy was taken from his Mates” (see this version quoted later); however, the concluding lines might have been added before Wordsworth left Germany. The poem, with a more dramatic second part, was first published in the second edition of *Lyrical Ballads*. Cf. William Wordsworth, *Lyrical Ballads, and Other Poems, 1797–1800*, ed. James Butler and Karen Green (Ithaca & London: Cornell University Press, 1992), p. 379. Also: William Wordsworth, *The Prelude, 1798–1799*, ed. Stephen Parrish (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977), pp. 1–9.

– Fair are the woods, and beauteous is the spot,
The Vale where he was born: the Church-yard hangs
Upon a Slope above the Village School,
And there, along that bank, when I have pass'd
At evening, I believe that oftentimes
A full half-hour together I have stood
Mute – looking at the Grave in which he lies.

Enjambment is an important device that most often “gently lead[s] us on” through the passage of one line to the next and helps create the ease of Wordsworthian blank verse.⁷ Yet, as much as it is a tool for continuity and for avoiding abrupt change, Wordsworth also makes use of its potential to strategically pose and hold out important words. As Mary Kinzie writes, in enjambed lines the threshold of the line is in tension with that of the sentence and, therefore, it is rich in suggested meanings.⁸ A momentary pause at the end of an enjambed line most often creates a partial or temporary meaning that, nevertheless, survives; it might become a superimposed meaning or might resonate throughout the poem even after the sentence completed modifies the initial suggestion. In “There was a Boy” the line-end redoubling of “hang” momentarily suggests the precarious suspension of the overseeing churchyard, as if it could be a memory-image of the boy, eccentrically prolonging the state of “hanging” and inscribing it in the valley. The idea is quickly overshadowed as the continuing lines replace the suggestion of mode with a statement of position and locate the churchyard in the cultural landscape, paired with another institution of social continuity; however, the enjambed “hang” does not lose its resonance.

An additional effect of enjambment is what John Hollander in his classical study of Milton’s “variously drawn out” lines finds so important for *Paradise Lost*: he argues that local, temporary meanings of enjambed lines most often point to the vision of the poem.⁹ Christopher Ricks similarly claims that the words Wordsworth places at line-ends are often emblematic of his larger themes: boundaries, precarious crossings, or solitary figures at the verge of life.¹⁰ In “There was a Boy” the states of “hanging listening” and “standing mute” placed at the edge are clearly emblematic; they emphasize a state of receptivity, of being open to unforeseen and powerful experiences, mediated as they might be by nature or temporality.

7. “Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey,” l. 43. Wordsworth, *Lyrical Ballads*, p. 117.

8. Mary Kinzie, *A Poet’s Guide to Poetry* (Chicago: The University of Chicago Press, 1999), p. 49.

9. John Hollander, “‘Sense variously drawn out’: On English Enjambment,” in *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form* (New Haven: Yale University Press, 1985), 91–116.

10. Christopher Ricks, “Wordsworth: ‘A Pure Organic Pleasure from the Lines,’” *Essays in Criticism* 21 (1971) 1–32.

Yet, whereas in *Paradise Lost* the syntactic and semantic operations striding over the line-ends often effect “revisionary disclosures” – the very need for revision points to our fallen state – most of Wordsworth’s enjambments are less dramatic.¹¹ Rather, enjambment is an important tool for him to create his version of blank verse as a medium of consciousness through time. It helps to mark punctuating, halting experiences, as well as to attempt to integrate such experiences rhythmically by the “evolving sense of continuity” in the ensuing lines.¹² In the Boy of Winander episode of *The Prelude* rushes of verse follow both the boy’s and the poet’s powerful momentary suspensions poised at the enjambed line-ends. The lines that “carry” the visionary insight through enjambments re-establish a sense of presence and continuity of nature, even if on a radically different scale, after the disturbance of the “deep silence” in which the boy “hung / Listening.” Anne-Lise François writes that “[i]n the alternation of weak and strong enjambments carrying the sentence over ten lines, we hear both the precariousness of going on when met with silence and the inevitability of continuing, as the ‘pauses’ – moments of ‘uncertain’ abandonment (reduced to caesuras) – make the deferral of response a part of its reception.”¹³ For the passer-by poet it is the uneasily enjambed lines of the wish “May she [the Village Church] long / Behold a race of young Ones like to those / With whom I herded” that helps to stride over from the graves of the dead to the happy and living “race of real children.”¹⁴

The twice enjambed “hang,” the most resonant word of the poem hanging quite literally at the edge of the line, is an important word for Wordsworth, as it has been pointed out in several interpretations.¹⁵ In the “Preface to the Edition of 1815” Wordsworth explains how imagination works on single words by interpreting figurative uses of “hang” by Virgil, Shakespeare and Milton. The semantic richness of the word might have contributed to his choice, but it is worth noting that what Wordsworth finds an important sign of imagination at work – “the gratification of the mind in contemplat-

11. The suggestions of Wordsworth’s enjambments are not counteracted but rather extended or specified in the ongoing sentence. Nevertheless, there are also lines that require more of a revision of the initial suggestion and, therefore, produce stronger superimposed meanings. One such example is “A Slumber did my Spirit Seal,” where the negation of the somatic experience of “feel,” which initially appears to emphasize “thingness,” becomes figurative across the line break: “She seem’d a thing that could not feel / The touch of earthly years” (*Lyrical Ballads*, p. 164). The boat-stealing episode concludes with a famously revisionary enjambment: “But huge and mighty Forms that do not live / Like living men mov’d slowly through my mind” (*The Thirteen-Book Prelude*, p. 117, ll. 426–7).

12. Geoffrey H. Hartman, *Wordsworth’s Poetry 1787–1814* (New Haven and London: Yale University Press, 1971), p. 17.

13. Anne-Lise François, *Open Secrets: the Literature of Uncounted Experience* (Stanford: Stanford University Press, 2008), pp. 161–162.

14. Wordsworth, *The Prelude*, Book V, ll. 430–3 (*The Thirteen-Book Prelude*, p. 172).

15. See, e.g., Ricks, pp. 17–9. Paul de Man in his reading of the poem identifies “hanging” with a central Wordsworthian experience: the experience of vertigo, of falling, as if the solidity of the earth and the safety of the sky were pulled away. Paul de Man, “Time and History in Wordsworth,” *Diacritics* 17.4 (1987) 4–17, pp. 7–8.

ing the image,” supposedly both in composing and in reading – implies duration, a prolonged time of imagination that adds reflection to sensation.¹⁶ Such a durative temporal aspect, a sense of suspended time is entailed in “hanging.”

In Wordsworth’s poetry the suspended state of “hanging” – implying a solitary and precarious existence – repeatedly yields to visionary experiences. In the *Prelude* episode of the raven’s nest the physicality and danger of hanging on a “naked cragg” (“naked” being another important word for Wordsworth) between the earth and the immensity of the sky brings a sense of the sublime. Curiously, the first version of this episode is contemporaneous with “There was a Boy;” they appear in the same manuscript – a notebook both William and Dorothy used for various entries –, which contains the first passages intended for *The Prelude*. Reading the disconnected fragments of the manuscript together, the word “hang” resounds and connects the two episodes, all the more so because in this earliest version the passage about the boy of Winander is also autobiographical (the fragment switches to first person in the middle):

Oh when I have hung
Above the ravens nest, have hung alone
By half inch fissures in the slippery rock
But ill sustained and almost as it seemed
Suspended by the wind which blew amain
Against the naked cragg ah then
While on the perilous edge I hung alone
With what strange utterance did the loud dry wind
Blow through my ears the sky seemed not a sky
Of earth, and with what motion moved the clouds. . .¹⁷

And when it chanced
That pauses of deep silence mockd my skill
Then, often, in that silence while I hung
Listening a sudden shock of mild surprize
Would carry far into my heart the voice
Of mountain torrents: or the visible scene
Would enter unawares into my mind. . .¹⁸

16. “Preface to the Edition of 1815,” *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. Ernest de Selincourt (Oxford: Clarendon Press, 1965), 431–44, pp. 436–7. Robert J. Griffin claims that the figurative potential of “hang” was a commonplace in 18th century criticism. The fact that the word can be considered as a borrowing shows the importance of intertextuality, or, as Griffin calls it, of “linguistic bordering” for Wordsworth. He also notes: “[t]hat now we think of the word ‘hang’ as a Wordsworthian signature is an effect of the very power that Wordsworth analyzes.” Robert J. Griffin, “Wordsworth’s Horse,” in *The Wordsworthian Enlightenment*, 129–145, p. 140, appendix B.

17. See the reading text of the manuscript: Wordsworth, *The Prelude*, 1798–1799, p. 124.

18. Wordsworth, *The Prelude*, 1798–1799, p. 128.

The precarious state of “hanging,” of being suspended and suspending all motion brings unexpected and overpowering insights in both episodes.¹⁹ Whereas in the first case the vision might be read as an admonishment for the boy’s dubious act of bravery, the second fragment, where the suspended state of intense listening already implies dispossession, is about the self being engulfed by the forceful sights and sounds of nature. Anne-Lise François, emphasizing the importance of the quiet contentment and abandonment of nonemphatic revelations in Wordsworth’s poetry, describes the vision “as a quiet intrusion, a stealing into that is also a coming to rest . . . it takes the form of a strangely dispossessive gain, as the open-ended clause at once extends and quiets itself across three lines in a series of appositives that accumulate without increase and, never returning to the scene of exchange, achieve closure in the process of seeming to suspend it.”²⁰

In the “Preface to the Edition of 1815” Wordsworth lists his own “There was a Boy” among the poems that demonstrate poetic uses of imagination and comments: “The Boy, there introduced, is listening, with something of a feverish and restless anxiety, for the recurrence of those riotous sounds which he had previously excited; and, at the moment when the intensesness of his mind is beginning to remit, he is surprised into a perception of the solemn and tranquillizing images which the Poem describes.”²¹ When focusing on the first verse paragraph it is indeed tempting to read the poem as an observation about the phenomenology of perception and consciousness, about the way in which an unexpected insight is received only when expectant attention recedes. This is the way Thomas de Quincey and, in his report, Wordsworth himself thinks of the poem: it recounts a vision “falling upon the eye” and “carried to the heart” with a power that emerges to replace the most intense vigilance.²²

19. “Hanging” over the side of a ship brings a similar, though much less forceful visionary apparition in “The Brothers” for Leonard, who left the valley where he had been raised to become a mariner. Upon returning to his village, he spends “a full half-hour” at his brother’s grave – Wordsworth appears to be repeating a pattern he found particularly effective. “The Brothers, a Pastoral Poem,” in *Lyrical Ballads*, pp. 144–5 (ll. 50–62 and ll. 81–83).

20. François, p. 162.

21. “Preface to the Edition of 1815,” p. 440.

22. Thomas de Quincey in his recollections of Wordsworth links the poem to an incident of waiting for the midnight coach to bring the *Courier* with news of events in Spain (where a great crisis “was daily apprehended”): “The time had arrived, at length, that all hope for that night had left us: no sound came up through the winding valleys that stretched to the north; and the few cottage lights, gleaming at wide distances, from recesses among the rocky hills, had long been extinct. At intervals, Wordsworth had stretched himself at length on the high road, applying his ear to the ground, so as to catch any wheels that might be groaning along at a distance. Once, when he was slowly rising from this effort, his eye caught a bright star that was glittering between the brow of Seat Sandal and of the mighty Helvellyn. He gazed upon it for a minute or so; and then, upon turning away to descend into Grasmere, he made the following explanation: – ‘I have remarked, from my earliest days, that, if under any circumstance the attention is energetically braced up to an act of steady observation, or of steady expectation, then, if this intense condition of vigilance should suddenly relax, at that moment any beauti-

It is possible to indentify the moment of “hanging” in the shadow of waning expectations as a moment of vacancy, in the sense of openness rather than emptiness. Vacancy here implies stillness, suspension of all action and motion, including any stirrings of the mind – such vacancy prepares the mind to receive. The Boy of Winander is vacant in the sense of being “open or accessible to some influence” or, in Dr. Johnson’s words, “vacant to every object, and sensible of every impulse” (OED). Joseph Viscomi comments that, in mysticism, the vacant mind “signals the self-emptying necessary to receive the grace of God.”²³ Wordsworth with the diminuendo replacing “gentle” for the “sudden shock” of the early first-person version moves the visionary insight from a wounding, possibly traumatic experience closer to the unsolicited revelation of grace. However, the poem with its oxymoronic “gentle shock of mild surprize” leaves the reader undecided about the balance of violence and calm; we can only be certain about the intensity and inassimilable nature of the boy’s experience, and the receptive state of “listening” that precedes it and, most importantly, allows for it to happen.

The parallel rhythmic structure of the lines describing the boy who “hung / Listening” and the poet who “stood / Mute” at the boy’s grave counterpoints the two experiences of suspension and their differences in temporality and intention. In a Hartmanian reading, so well suited for the poem, the second verse paragraph follows upon the initial scene of “interrupted pastoral” as if it were a commemorative and epitaphic reading. The passer-by poet stops at the grave; the moment of arrest is a halting in Hartman’s sense of the term: a habitual and vital continuum is suspended and a meditative consciousness ensues at a scene that brings the speaker into the proximity of

ful, any impressive visual object, or collection of objects, falling upon the eye, is carried to the heart with a power not known under other circumstances. Just now, my ear was placed upon the stretch, in order to catch any sound of wheels that might come down upon the lake of Wythburn from the Keswick road; at the very instant when I raised my head from the ground, in final abandonment of hope for this night, at the very instance when the organs of attention were all at once relaxing from their tension, the bright star hanging in the air above those outlines of massy blackness fell suddenly upon my eye, and penetrated my capacity of apprehension with a pathos and a sense of the infinite, that would not have arrested me under other circumstances.’ He then went on to illustrate the same psychological principle from another instance . . . derived from that exquisite poem in which he describes a mountain boy planting himself at twilight on the margin of some solitary bay of Windermere. . .” De Quincey also interprets the woodcock snaring episode from *The Prelude* as a similarly accidental scene of indirect instruction: “In moments of watching for the passage of woodcocks over the hills in moonlight nights, in order that he might snare them, oftentimes the dull gaze of expectation, after it was becoming hopeless, left him liable to effects of mountain scenery under accidents of nightly silence and solitude, which impressed themselves with a depth for which a full tide of success would have allowed no opening.” Thomas De Quincey, *Reminiscences of the English Lake Poets* (London: J. M. Dent & Sons, 1961), pp. 122–123 and p. 125.

23. Joseph Viscomi, “Wordsworth, Gilpin, and the Vacant Mind,” p. 44 <<http://www.rc.umd.edu/reference/wcircle/viscomi.pdf>>.

death.²⁴ While the pause of deep silence for the boy can be close to a “naked peripety,” the poet’s extended stay (“A full half-hour together I have stood”) at the grave signals a “surmise,” a meditative slowing down of time.²⁵ By the force of its inwardness and muteness, it becomes an invitation to the reader to share the reflective pause in – a similarly slowed down – reading.

The break between the two verse paragraphs has become the point upon which most interpretations of the poem, including influential readings by de Man and Hartman, are hinged. De Man argues for identification across the divide that is possible only in fiction and through the rhetorical operations of language: the death of the boy is metaphorically substituted for the death of the first person speaker. The seemingly retrospective gaze at the grave becomes proleptic, “anticipating a future event as if it existed in the past” – the reversal points to the impossible experience of one’s own death.²⁶

Hartman’s recurrent readings of “There was a Boy” grapple with biographical continuity and the difficulties of integrating possibly wounding experiences. In an earlier interpretation he writes that the poem is about the confrontation of a belated self with an earlier, immature one across a split that prevents them from finding mutual response.²⁷ In a later reading Hartman calls the poet a posthumous figure or a survivor, who attempts to face an earlier, buried self in an epitaphic reading.²⁸ For Hartman the two parts of the poem thwart the argument implied in the project of the “growth of the poet’s mind;” they cannot easily be subsumed into an account of progress from immaturity to maturity along the lines of a developmental narrative. In his most radical statements he gestures towards dispensing even with the before and after structure implicit in accounts of survival. He writes that at the centre of the poem we find a destabilized consciousness: “[i]t is impossible to say where the poetic self lodges, whether in the dead boy, or the living meditative man conscious of mortality.”²⁹

Nevertheless, the poem repeatedly asks to be read from the direction of the contemplative gaze of the narrator-poet, and asks to bridge the gap by constructing the arc of a

24. Cf. Hartman, *Wordsworth’s Poetry*, p. 12. The ensuing passage in Book V that describes the joyful “race of real children” in the overseeing presence of the village church comes as attenuation of the halting scene. In Hartman’s interpretation Wordsworth’s poems countervail the initial shocking experience: the “shadow is lightened or subsumed as the poem proceeds, and the unusual image pointing like an epitaph to the passer-by is transformed into a more internal inscription testifying of continuance rather than death.” Here such an internal inscription can be identified in the wish for “knowledge, rightly honor’d with that name, / Knowledge not purchas’d with the loss of power” (Book V, ll. 448–9 [*The Thirteenth-Book Prelude*, pp. 172–3]).

25. Hartman, *Wordsworth’s Poetry*, p. 22.

26. De Man, p. 8. De Man’s rhetorical reading complicates the insights of his thematic argument that finds a Heideggerian temporal predicament at the heart of Wordsworth’s poetry.

27. Geoffrey H. Hartman, “Self, Time, and History,” *The Fate of Reading and Other Essays* (Chicago: University of Chicago Press, 1975), 284–93, p. 290.

28. Hartman, “Reading: The Wordsworthian Enlightenment,” p. 39.

29. Hartman, “Self, Time, and History,” p. 286.

disruptive event, its repercussions, and its recollection in memory. The suspended time of the poet's surmise with its silence and inwardness perpetuates a structure of symmetry to be completed by the reader's reflection – its sense of suspension is extended and renewed in reading. A key to this symmetry can be the directed gaze: the poet's surmise has its object in the boy's experience and early death. As Hartman writes, the poet stands "toward a prior stage of life as a reader, even an epitaphic reader. By extension we gain a ghostly glimpse of ourselves: readers as intent on Wordsworth as he is on the dead boy."³⁰ In contrast, the boy's suspended listening dispenses with all intentions and is open to any experience that might or might not come. Hartman suggests that the poem needs a "co-operative reader" to intensify its reticent disclosure: that is, to develop the event of the momentary failure of response by a leap of the imagination into an intimation of death or a prophetic vision of the absence of nature – such an "excessive" perception cannot be ascribed to the boy.³¹ Yet, I propose, the poem also asks the reader to respect its reticence and to enact in reading, as if intensifying the pause in rhythm, the suspension that holds the boy hanging and listening. Such a reading delays the wish to absorb the disruptive event too quickly into a retroactive explanatory narrative. It emphasizes receptivity and dispossession, and the intermediate state or bordering between the certainty of the self and its absence in a momentary hiatus when no response and affirmative echo come.

Curiously, the revisions Wordsworth made in the 1850 *Prelude* affect most the lines leading to the suspended moments. Revising the punctuation, he merged the last two sentences of the first verse paragraph into one, so the lines rush on, impatiently. As if opposed to the rhythmic changes, the failure of response comes lengthened: "and, when a lengthened pause / Of silence came, and baffled his best skill. . ."³² The pause in rhythm, however, is weaker than in the earlier version, which placed "chanced" to the end of the line, emphasizing accident: "And when it chanced / That pauses of deep silence mocked his skill. . ." The repeated momentary pauses here expand into a silence that further deepens as it signals a negative intensity: it is a lapse from the joyful "concourse wild," while it also prepares for the intense sounds of the mountain torrents. The adjective transfers the energies of the tumultuous sounds of nature's response and the penetrating silence in their absence – nature, it appears, has a depth that either rebounds or absorbs sounds, and thereby, either marks the reassuring certainty of the self or warns of its absence. In a structure of mirroring, the boy as well "turns out to have unsuspected depths: the syntactical delay of the direct object in the lines 'Has carried far into his heart the voice / Of mountain torrents' gives full measure of the distance traveled inward."³³ A

30. Hartman, "Reading: The Wordsworthian Enlightenment," p. 39.

31. Hartman, "Reading: The Wordsworthian Enlightenment," p. 36 and Cathy Caruth's "An Interview with Geoffrey Hartman," in: *The Wordsworthian Enlightenment*, 296–317, p. 300.

32. William Wordsworth, *The Fourteen-Book Prelude*, ed. W. J. B. Owen (Ithaca & London: Cornell University Press, 1985), p. 104.

33. François, p. 162.

minor, but significant change is the replacement of the verb: while “mock” echoes the boy’s initial “mimicking” – as if all were echoes in this twilight scene –, the later version with “baffled his best skill” shifts the focus to the boy, emphasizing agency, and bringing an overtone of frustration.

The “lengthened pause” of the 1850 *Prelude* is paralleled with the poet standing a “long half hour” at the grave; a lengthened meditation replaces the earlier version of staying “full half-hour.” In the 1805 text “deep” and “full” resonate and figuratively suggest depth for both moments of suspension: they mark intense and penetrating experiences that crowd out other feelings and thoughts. In contrast, in the lengthened moments of the later version time becomes flattened and extendable along measurable periods; these moments more easily yield to and can be lengthened further in the reader’s reflection. In the 1850 text the passer-by poet’s epitaphic reading indeed becomes habitual: “And through that Church-yard when my way has led / On summer evenings, I believe that there / A long half-hour together I have stood.”

Hartman, attentive to the implications of Wordsworth’s revisions, writes that the “lengthened pause” makes the boy reflective of mortality: it appears as if there was more time, and more of a potentially reflective time, in that silence.³⁴ In the 1850 version Wordsworth himself re-reads the episode from the direction of the poet’s contemplative gaze; accordingly, the radical openness, the vacant and receptive suspension gets de-emphasized and shadowed by a wish for a prolonged meditation. In the later version of the episode Wordsworth revises both the boy’s and the poet’s pause as if they could be collapsed into a contemplative suspension closer to the narrator poet’s stance than to the boy’s inassimilable experience of hanging and listening in deep silence.

Despite the revisions that shift the emphasis from receptive vacancy to reflection, the impasse between the boy’s and the poet’s experiences remains. Arguing for the importance of inconsequence in lyric poetry and for the defiance of the Enlightenment project of making temporal progress count, François writes that lyric poems often decline “to assume temporality as a burden of knowledge.”³⁵ A temporal lapse is left unexplained in terms of cause and effect, promise and fulfillment, or, in the case of the Boy of Winander, immaturity and maturity. For François “lyric inconsequence” means that the poem does not produce a moment of recognition out of the juxtaposition of two temporal moments – past and present simply face each other as it happens across the stanza break in Wordsworth’s “A Slumber did my Spirit Seal.” Similarly, in Wordsworth’s “There was Boy” an ecstatic and disruptive experience faces a reflective and commemorative stance – they are two very different states of suspension – without the poem asserting that the former can lead to the latter or that the latter can read the former.

34. Caruth, p. 299.

35. François, p. 139.

Figyelemfizetések

Epitafikus pénzfolyam Gray és Wordsworth írásaiban¹

Az utóbbi évtizedben a gazdaságtudomány fokozódó érdeklődést mutatott a figyelem működése iránt. A figyelem fogalma a kutatók számára már csak azért is érdekes, hiszen (az angol nyelvben legalábbis) idiomatikusan összekapcsolódik a fizetés gondolatával (figyelni, figyelmet szentelni vagy fordítani annyi, mint „figyelmet fizetni”, *to pay attention*), s ekként szorosan összefügg a fizetőeszközökkel és monetáris rendszerekkel általában. Bár a kialakulófélben lévő „figyelemgazdaság” eszméje – ahogyan Richard A. Lanham,² Michael H. Goldhaber,³ vagy újabban Thomas H. Davenport és John C. Beck,⁴ illetve megint csak Lanham⁵ körvonalazták – alighanem a „spektákulum társadalmára” vagy az „információs társadalomra” vonatkozó korábbi nézetekben gyökerezik, ez utóbbiak behatároltnak s végeredményben a kurrens gazdasági tendenciák logikájára nézve használhatatlannak bizonyultak. Szemben az információval vagy a spektákulummal, a figyelemből kevés van, s mivel a gazdaságot mindig az vezérli, amiből nincs elég, ezért a gazdaságnak, amely felé haladunk, a figyelmen, nem pedig az információn vagy a spektákulumon kell alapulnia.⁶ Így jelenik meg a figyelemgazdaság „a világháló természetes

1. Ez a tanulmány „Payments of Attention: Epitaphic Cash Flow in Gray and Wordsworth” címmel előadasként hangzott el 2005-ben a *The Representation of Capital 1700–2000: Speculation and Displacement* című konferencián Londonban. Angolul lásd: Robert J. Balfour, szerk., *Culture, Capital, and Representation* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 67–82.

2. Richard A. Lanham, „The Economics of Attention,” *Proceedings of the 124th ARL Membership Meeting (The Research Library the Day After Tomorrow*, Austin, Texas, 1994. május 18–20.), Association of Research Libraries, <<http://www.arl.org/resources/pubs/mmproceedings/124mmlanham>>, 2009. június 21.; valamint Richard A. Lanham, „The Economics of Attention,” *Michigan Quarterly Review* 36.2 (1997) 270–284.

3. Michael H. Goldhaber, „The Attention Economy and the Net,” *First Monday* 2.4 (1997), <http://www.firstmonday.org/issues/issue2_4/goldhaber/>, 2005. július 15.

4. Thomas H. Davenport és John C. Beck, *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business* (Boston: Harvard Business School Press, 2001).

5. Richard A. Lanham, *The Economics of Attention: Style and Substance in the Age of Information* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).

6. Amit általában „időgazdálkodásnak” (*time management*) neveznek, az pontosan a figyelem nem-elegendő voltából fakad, hiszen figyelni (figyelmet „fizetni”, *pay attention*) nem más, mint időt fordítani (időt „költeni”, *spend time*) valamire. Ebből a szempontból Leigh Claire La Berge állítása (lásd tanulmányát: „Reading Finance Capital,” Balfour, 116–131), miszerint lehetetlenség „időt spórolni”, mivel a megspórolt idő mindig elköltendő idő, párhuzamban áll saját alábbi kijelentéssel, miszerint a felhalmozott figyelem úgy működik, mint a felhalmozott tőke, melynek végső értelme tulajdonképpen az, hogy elköltsék vagy befektessék. (Ebből következik, hogy a figyelem szűkös voltának gondolatát nem szabad összekevernünk a figyelemzavarral, az ún.

gazdaságaként” (Goldhaber), vagy tágabb értelemben, általánosságban „az üzleti élet új fizetőeszközeként” (Davenport és Beck).

Közelebbről nézve azonban a figyelemgazdaság gondolata – a legtöbb megfogalmazásban – a „anyagítól” az „anyagtalan” termeléshez, a „ténylegestől” a „virtuális” árukhoz, a „kökeménytől” a „pihekönnyűhöz”, a mechanikus „ismétléstől” az intellektuális „eredetiséghez”, vagy a „holtak” hírnevétől az „élők” hírnevéhez vezető átmenet mögöttes narratíváján alapul, amelynek metafizikus fogalmisága az utóbbi években komolyan megkérdőjeleződött.⁷ E narratíva szószólói különös módon egyszer sem reflektálnak magukra az iménti distinkciókra, így azt kockáztatják, hogy leegyszerűsített és fölöttébb kétséges történeti képet adnak mind a gazdaságról, mind annak elméletéről. Ennél is meglepőbb azonban, hogy e kutatások egyike sem foglalkozott azzal, vajon magában az angol nyelvben miért és miként alakult ki a figyelemaktusok fizetési aktusként való elgondolása, jóval a „posztindusztriális” kapitalizmus és annak ünnepelet vívmánya, az internet színrelépése előtt. Ha a világháló példáját vesszük, és a figyelmet (*attention*) helyek, szájtok meglátogatásaként, azaz odajárásként (*attendance*) vagy frekventálásként fogjuk fel, akkor az emlékművek vagy emlékhelyek „vizitációjának” vagy „revizitációjának” XVIII–XIX. századi irodalma bepillantást nyújthat e fölöttébb illékony fizetőeszköz működésmódjába. Márpedig mivel ezek a korábbi szövegek a figyelmet a fizetés paradigmatiszta formájaként tárgyalják, csak még nyilvánvalóbbnak tűnik jelentőségük korunk fizetőeszközének megértése szempontjából. Könnyen lehet, hogy a gazdaságtan mint önálló tudományterület megjelenése a XVIII. század második felében nem teljesen független egy bizonyos irodalmi diskurzustól, a brit sírfelirat-hagyománytól, mely több szempontból is olyan kérdésekkel látszik foglalkozni, amelyeket ma „gazdaságainak” neveznénk, ám amelyek akkoriban kizárólag irodalmi vagy morális jellegűnek tündek. Mi több, a sírköltészet szókészlete elemi szerepet játszik a gazdaságelmélet klasszikusainál: éppúgy átjárja Adam Smith írásait (miként Esther Schor szemfülesen kimutatta), ahogyan Karl Marx műveit is (akinek „temetői retorikáját” Jacques Derrida elemezte részletekbe menően). Könnyen lehet tehát, hogy a „gazdaságtudomány” sosem szabadult meg irodalmi beágyazottságától, fogalmainak költői vagy figurális születésétől, s valójában sosem tett szert egy autonóm tudományág státusára.

Thomas Gray és William Wordsworth, a (pre)romantikus epitafikus vagy elégikus hagyomány e két jelentős alakja közhelyes választásnak tűnhet. Ám amikor olyan szöve-

Attention Deficit Disorder orvosi fogalmával, ez utóbbi ugyanis fejlődési rendellenességet jelent, míg az előbbi egy tágabb, nem-patológiai körülményre vagy szükségyszerűsége utal.)

7. Még Richard Lanhamnek az antik retorikai hagyományra mint „figyelemgazdaságra” vonatkozó meglátása (Lanham, *The Economics of Attention*, 21. o.) is kevésnek tűnik saját binaritásainak (*substance/style, stuff/fluff*) igazán kritikai újragondolásához. Bár vizsgálódásai igen informatívak a korai és a mai médiumok bármiféle összehasonlítása szempontjából, s az elietett történeti narratívákkal szembeni értelme is messzemenően jogos (vö. „Stuff has never been only stuff”; Lanham, *The Economics of Attention*, 20. o.), mégis úgy tűnik, mintha csupán megfordítaná a szóban forgó hierarchiakat, érintetlenül hagyva magát a bináris modellt (Lanham, *The Economics of Attention*, 7. o.).

gek revizitációjára kerül sor, melyek maguk is a többé-kevésbé közös helyek revizitálásáról gondolkoznak, akkor bizony úgy tűnik, magának a „közhelynek” az értelme és értéke is kockán forog. Hiszen a figyelem *mint* odajárás, vagy a figyelem *mint* fizetés (vagy megint másként: az odajárás *mint* fizetés) logikája, úgy tűnik, a helyek vizitálásának és revizitálásának pontosan ezen aktusa körül forog, a hozzájuk való ismételt ellátogatások (*paying visits*) körül, jelen céloom pedig éppen az, hogy feltérképezsem ezt a logikát – a spekuláció és az áthelyezés logikáját, mint rövidesen látni fogjuk.

Az *Elégia egy falusi temetőben* (*Elegy Written in a Country Church-Yard*, 1750) című versében Gray „a meg-nem-becsült holtakon elmélkedő” (*mindful of th’ unhonour’d Dead*) látogató figyelmes pozícióját foglalja el, aki olyan emberek sorsán mereng, akiknek emléke minden valószínűség szerint a legkevésbé él majd az eljövendő nemzedékek emlékezetében. A falusi helyszín, miként síremlékeik szegényes külleme is, jelentős mértékben csökkenti posztumusz továbbélésük esélyeit. Érdemeiket „felfedezetlen” (*unfathomed*) gyöngyökhöz és „látatlan” (*unseen*) virágokhoz hasonlítja a szöveg, mivel minden tökéletességük ellenére is észrevétlenségre vannak ítélve. „Törékeny emlékművük” (*frail memorial*) bajosan képes figyelmet vonzani, még ha pontosan ez is volna a feladata.

S mégis jutott, lám, némi oltalom
Poruk föl: goromba kódarab,
Egy-egy göcsös vers az oldallapon,
Futó sóhaj adóját kéri csak.

Parasztmúzsától rótt név, görbe szám,
Világhírt pótol itt nagy-jámborul,
S szent mondatok, melyeknek sugarán
A moralista pór halni tanul.⁸

(Jékely Zoltán fordítása)

Miként az iménti sorok mutatják, a síremlék és a rajta álló felirat elsődleges funkciója kiváltani a tiszteletadás („sóhaj”) gesztusát az arra haladóból, s ezáltal biztosítani az elhunyt kísérteties továbbélését. Ám ha „félreeső zugban” (*neglected spot*) található (márpedig ez a helyzet), kevés esély van rá, hogy valaha is megragadja egy utazó tekintetét. Az emlékműveknek azonban látogatottnak és olvasottnak kell lenniük ahhoz, hogy emlékműként funkcionáljanak. A holtak szellemei csakis akkor fognak vizitálni bennünket, ha mi is vizitáljuk őket. Továbbélésük azon múlik, mi magunk kísértetiesen visszajárunk-e

8. Az eredetiben: „Yet ev’n these bones from insult to protect / Some frail memorial still erected nigh, / With uncouth rhimes and shapeless sculpture deck’d, / Implores the passing tribute of a sigh. // Their name, their years, spelt by th’ unletter’d muse, / The place of fame and elegy supply: / And many a holy text around she strews, / That teach the rustic moralist to die” (Thomas Gray és William Collins, *Poetical Works*, szerk. Roger Lonsdale [Oxford: Oxford University Press, 1977], 37. o. 77–84 sorok).

lakhelyükre, s Gray látogatója mindent megtesz, hogy teljesítse ezt a követelményt. Mindez kiazmikus vagy tükörszerű viszonyt eredményez az élők és a holtak közt, s ebben rejlik az elégikus figyelem spekularitása.⁹

Van azonban az elégikus figyelem spekulatív aspektusának egy másik és talán ennél is fontosabb szintje, mely nem a spekularitás, hanem a kalkuláció logikájával függ össze, a láthatatlan jövő előrelátására irányuló törekvéssel. Ez a kísérlet valamivel később jelenik meg a versben, amikor a látogató elméje a múlttól a jövő felé fordul. Ez az átírányulás áthelyeződések bonyolult sorával megy végbe. Egyrészt a látogató képzeletben a holtak helyébe lép, és arról a jövőbeli pillanatról spekulál, amikor egy másik személy foglalja majd el jelenbeli helyét, s ugyanazt teszi majd meg neki, amit most ő tesz meg másoknak. Másrészt helyébe lép jövőbeli helyettesének is, akinek nézőpontjából úgy tekinthet vissza saját halálára, mintha múltbeli esemény volna. Úgy tűnik tehát, kettős figuratív cserével van dolgunk. A látogató egyfelől a holtakkal, a falu „ősapáival” (*forefathers*) azonosul (akik egykor olyanok voltak, mint most ő, s akik most olyanok, amilyen ő maga is lesz majd elkerülhetetlenül a jövőben). Másfelől viszont azonosul az idegennel is, a „rokon lélekkel” (*kindred Spirit*) vagy „baráttal” (*friend*) (aki most olyan, mint ő volt egykor, s aki remélhetőleg olyanná válik majd, amilyen ő maga most). Jelentős aszimmetria van e két mozzanat között, mert míg a látogatónak a holtak helyébe való jövőbeni behelyettesítődése óhatatlanul bekövetkezik majd (minthogy a halált nem kerülheti el), az, hogy egy másik látogató majd az ő helyébe lép, csupán aggódva remélt lehetőség (minthogy egy barát jövőbeni látogatása nem vehető biztosra). Az „esélyre” (*chance*) (s később a „reszkető reményre” [*trembling hope*]) tett versbeli utalás jól mutatja a kockázatot, mely fölött nem szabad elsiklanunk.

A múlttól a jövőre való váltás, mely egyszersmind váltás a spekulatív öntükrözésről a spekulatív kalkulációra, sajátosan összefonódik a moralitás eszméjével. Amint a vers sugallja, a látogató csakis annyiban falusi „moralista” (*moralist*), amennyiben képes erre a váltásra, vagyis képes az ősapák múltbeli halálát önnön jövőbeli elmúlásának előképeként látni. A retrospektív gyászból a prospektív melankóliába (vagy öngyászba) való átmenet logikája valójában nem csak a sírfelirat-hagyománynak, hanem egy tágabb, a humanitás és a moralitás kapcsolatát illető filozófiai diskurzusnak is centrumában áll. Aprólékos vizsgálatban részesült Gray egyik kortársa, Adam Smith részéről, akit gyakran tekintenek a közgazdaságtan atyjának, s akinek *Az erkölcsi érzelmek elmélete* (*The Theory of Moral Sentiments*) című értekezése 1759-ben jelent meg, alig néhány évvel az *Elégia* befejezése után. Érdemes egy pillantást vetni Smith gondolatmenetére, mely az erkölcsiiséget éppen a gyász tevékenységén és a rákövetkező melankolikus állapoton keresztül szövö össze a gazdasággal. Az értekezést Smith a „szimpátia” (vagyis az együttérzés) tárgyalásával kezdi, amelyet a gyász alapérzéseként mutat be, tehát a megmérgezett boldog-

9. Geoffrey Hartman megjegyzése egy másik verset illetően (*Ode on a Distant Prospect of Eton College*) itt is helytállóan tűnik: „A költő, miként a többi árny, mintha merő kísértet volna csupán a tájban.” Geoffrey Hartman, „Romantic Poetry and the Genius Loci,” *Beyond Formalism: Literary Essays 1958–1970* (New Haven és London, Yale University Press, 1970), 320. o.

ság melankolikus állapotának végső forrásaként, mely utóbbi pedig az erkölcsös viselkedés alapjaként jelenik meg. S mivel az együttérző figyelmesség tiszteletadó „fizetesként” (*payment*) van elgondolva, az erkölcsiség szorosan összekapcsolódik a holtak és az élők ökonómiai viszonyával.

Még a holtakkal is szimpatizálunk. . . . Együttérzésünk adója [*The tribute of our fellow-feeling*] irányukban kétszeresen is jogosnak tűnik most, mikor abban a veszélyben forognak, hogy mindenki elfeledi őket; és azon hiábavaló tiszteletadásokkal, mikkel emléküknak adózunk [*by the vain honours which we pay to their memory*], kíséreljük meg, tulajdon nyomorúságunkra [*misery*], mesterségesen ébren [*alive*] tartani magunkban balsorsuk bús emlékezetét [*melancholy remembrance*]. . . . [A]zon változást, mely rajtuk végbement, összekapcsoljuk e változásról kialakított saját tudatunkkal . . . magunkat az ő helyzetükbe képzeljük, és eleven lelkeinket, ha szabad így mondanom, élettelelen testeikbe szállásoljuk el, ebből fogván fel azt, mik lennének érzelmeink ez esetben. A képzelet ezen illúziójából következik, hogy tulajdon felbomlásunk előrelátása olyannyira elretentő számunkra, és hogy azon körülmények eszméje, melyek kétségtelenül nem okozhatnak fájdalmat nekünk, ha már halottak vagyunk, boldogtalanná tesz minket, ameddig csak élünk. És innen származik az egyik legfontosabb princípium az emberi természetben, a haláltól való rettegés, mely a boldogság nagy megmérgezője, ám egyszersmind nagy visszatartó erő is az emberi igazságtalansággal szemben; mely – miközben le sújtja és meggyötri [*mortifies*] az egyént – védi a társadalmat, és öröködik felette.¹⁰

Az együttérzés képzeletbeli helyettesítést foglal magában, melynek során magunkat a holtak helyzetébe tesszük.¹¹ Ez a helyettesítés Smith szerint létrehozza az előrelátás illú-

10. Adam Smith, *Az erkölcsi érzelmek elmélete*, ford. Fehér Ferenc, in *Brit moralisták a XVIII. században*, szerk. Márkus György (Budapest: Gondolat, 1977), 429–430. o. Angolul: Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, szerk. D. D. Raphael és A. L. Macfie (Indianapolis: Liberty Fund, 1984), 12–13. o.

11. Érdemes megjegyezni, hogy az együttérzés fogalma meghatározó szerepet játszik a fenségesről szóló XVIII. századi diskurzusban is. Híres esztétikai értekezésében, melyet alig néhány évvel Gray és Smith szövegeinek kiadása után tett közzé, Edmund Burke maga is hangsúlyozza a figurális helyettesítés mozzanatát az együttérzés fogalmában (még ha nem is ökonómiai kontextusban használja a fogalmat), és megállapítja, hogy a nyelv éppen azért képes fenséges hatás kiváltására, mert nem-mimetikus, figurális módon, vagyis az együttérzés logikája szerint működik: „Az együttérzés ugyanis egyfajta helyettesítésként kell felfogni, mely által egy másik ember helyébe lépünk, és a dolgok számos szempontból ugyanolyan hatással vannak ránk, mint órá . . . Elsősorban ezen elv jóvoltából képes a költészet, a festészet és a többi hatásos művészet egyik szívből a másikba átönteni szenvedélyeit, s tud gyakran gyönyört oltani a szerencsétlenségbe, nyomorba, s magába a halálba is”; „A költészet és a retorika a valóságban nem képesek olyan pontos leírást adni, mint a festészet; munkájuk abban áll, hogy inkább együttérzés, mint utánzás által hatnak; inkább a dolgoknak a beszélő vagy mások elméjére gyakorolt hatását mutatják meg, semmint

zióját. Ám az ár, amit ezért az illúzióért fizetünk, nem merül ki a holtaknak való „tiszteladásban” (*honour*). A prozopopoeia (az animálásnak vagy a megszemélyesítésnek a sírköltészetre oly jellemző trópusának) kiazmikus szerkezete szerint, amilyen mértékben a holtak megelevenednek, pontosan olyan mértékben kell az élőknek is elveszíteniük elevenségüket.¹² A túlélőknek egyenesen az életükkel kell fizetniük: „eleven lelkeiket” (*living souls*) az élettelen testekben kell elszállásolniuk, ez a gesztus pedig nem csupán „lesújtja” (*afflicts*), de „meggyötri és halottá teszi” (*mortifies*) őket. Az ár, amit fizetünk, amikor együttérző figyelmet szentelünk (sőt „fizetünk”) a holtaknak, fájdalmas ár, az erkölcsiség azonban Smith szerint csakis efféle egyéni mortifikáció árán léphet színre.

Ez Gray látogatójának erkölcsiségére is áll, hiszen ő is csak annyiban „falusi moralista” (*rustic moralist*), amennyiben megfelelő figyelmet szentel a síroknak, kockáztatva, hogy kiadásai sosem térülnek meg. A brit gyászskultúráról írt leleményes könyvében Esther Schor a „morális forgalom elméletéeként [*theory of moral circulation*]” jellemzi Smith koncepcióját,¹³ irodalmi példaként pedig éppen Gray *Elégiját* említi. Schor szerint az erkölcsiségről és annak a holtak felé való eladósodottságban való megalapozásáról szóló XVIII. századi filozófiai diskurzus párhuzamosan fejlődik a papírpénzről és annak az aranyfedezetben való megalapozásáról kibontakozó közgazdasági diskurzussal. Amiként a papírpénz az aranyra való vonatkozás által nyer értéket, a roppant volumenű elégia-irodalom is onnan nyeri komolyságát, hogy kapcsolatban áll a holtakkal, akiknek teteme úgy van „letéve” (*deposited*) a sírba, miként becses tárgyakat vagy anyagokat helyeznek letétbe egy bank széfjében. Az arany vagy a holttest fizikalitása arra hivatott, hogy ellensúlyozza a szövegek (akár elégikus költemények, akár papírpénzek) burjánzását, s hogy ekként „anyagi alapzatul” szolgáljon a morális és monetáris ökonómia számára.¹⁴ Schor utal Smith közgazdasági alapművére is, *A nemzetek gazdagsága* (*Wealth of Nations*, 1776) című értekezésre, melyben a szerző a papírpénz újjáélesztő erejére mutat rá, abbéli képességére, hogy reaktiválja, az áru- és profittermelés szolgálatába állítsa a „holt tőkét”

hogy tiszta ideát nyújtanának magukról a dolgokról.” Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György (Budapest: Magvető, 2008), 51. és 209. o.

12. Amint azt egyik Wordsworth-ról írott esszéjében Paul de Man kimutatta, a prozopopoeia kiazmikus működése látens veszélyt jelent: „a holtak megszólaltatásával – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva egy csapásra némává válnak, beledermedve saját halálukba.” Paul de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás,” ford. Fogarasi György, *Pompeji* 2–3 (1997), 103. o.

13. Esther Schor, *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 36. o.

14. Ez a „materiális alapzat” azonban – spektrális (azaz animált, megszemélyesített, fetiszált) természeténél fogva – nem egyszerűen anyagi (fizikai vagy természeti) jellegű, ezért soha nem is funkcionálhat szilárd talapzatként ama gazdasági rendszer számára, amelyet fenntartani volna hivatott. Az aranyfedezet e nem-természeti aspektusát helyezi előtérbe Ben Roberts tanulmánya („The Gold Standard and Literature: Money and Language in the Work of Jean-Joseph Goux,” Balfour, 132–147), mely Jean-Joseph Goux-nak André Gide *Pénzhamisítók* című regényéről adott olvasatát elemzi.

(*dead stock*): „Amiként az együttérzés a holtakat a moralitás eleven forrásává alakítja át, a papírpénz is képes »ezt a holt tőkét [az arany- és ezüstpénzt] eleven termelő tőkévé át-
alakítani«”.¹⁵

Épp most láttuk azonban, hogy minden erőfeszítés, mely életet akar adni az élettelennek, önnön vitalitásának elvesztését kockáztatja. Ha a holtak mint „holt tőke” revitalizálása csakis az élők meghalasztása árán valósítható meg, akkor az életadás pillanata szükségyszerűen egyúttal a veszteség pillanata is, mely pedig következő lépésben előhívja a megváltás vagy helyrehozás pillanatát. A figyelmeztetések vagy „figyelemfizetések” – amilyen a „sóhaj” (*sigh*) vagy a „könny” (*tear*) – nem csupán a holtak bevételeit foglalják magukban, hanem az élők gyászos kiadásait is, melyeket kompenzálni kell. Ezért aligha meglepő, hogy a visszanyerés igénye oly lényeges Gray látogatója számára. Az *Elégiát* záró sírfelirat a veszteség és nyereség pontosan effajta ökonómiáját írja le:

Jósága nagy volt és nyíltsága szép,
Az égtől kárpótlást bőven kapott,
Szenvedőknek jutott könnye elég,
Barát-szívet kért, s ez megadatott.¹⁶

(Jékely Zoltán fordítása)

A látogató a múlt felé fizet figyelmével és a jövőtől várja a visszafizetést (*recompence*). Ez nem egyszerűen ökonómiai rendszer, hanem hitelrendszer, vagy még speciálisabban: afféle társadalombiztosítási rendszer. Mert amiként egy nyugdíjrendszerben az ember olyanoknak fizet, akik korábban születtek, míg a visszafizetést a fiatalabb nemzedéktől várja, a fizetési aktusok itt is kölcsönzési aktusok, melyek sorjában egymást követik, az állandó áthelyeződés logikája szerint. Az ősapák, apák és fiúk (vagy másként: a holtak, élők és meg-nem-születettek) többé-kevésbé burkolt metaforikája könnyedén társítható a társadalom már-nem-dolgozó, dolgozó és még-nem-dolgozó szegmensével. Ez nem bináris rendszer, nem két alak (adós és hitelező) alkotja, hanem legalább háromtagú kapcsolatok rendszere, vég nélküli áthelyeződések sorozata, mindkét végén nyitott láncolat, mely nincs kielégítően felállítva, és le sem zárható. Az efféle ökonómia mindig az összeomlás szélén áll, s mint ilyen, egyszerre a-szisztemikus és an-ökonomikus.¹⁷ Egy ilyen „rendszerben” az elkölthető pénz mindig olyan pénz, amit még ezután kell megkeresni, ezért minden kifizetés a jövő számlájára történik. Miként a sírfelirat közli, a láto-

15. Schor, *Bearing the Dead*, 37. o. A belső idézet Smith-től származik: Adam Smith, *A nemzetek gazdagsága*, ford. Bilek Rudolf (Budapest: Akadémiai, 1959), 361. o.

16. Az eredetiben: „Large was his bounty, and his soul sincere, / Heav'n did a recompence as largely send: / He gave to Mis'ry all he had, a tear, / He gain'd from Heav'n ('twas all he wish'd) a friend” (121–125).

17. Az „an-ökonomikus” jelző Derrida *Marx kísértetei* című könyvében szerepel olyan más kapcsolódó terminusok társaságában, mint az „adikia” vagy az „anakrónia”, és egy olyan funkcióra utal, amely nem egyszerűen „gazdaságtalan”, hanem egyszersmind „pre-ökonomikus” vagy minden ökonómián „túli”, minthogy teljességgel heterogén hozzá képest. Vö. Jacques Derrida, *Marx kísértetei*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1995), 32. o.

gatónak nincs befektethető tőkéje a tiszteletén kívül. „Nagylelkűsége” (*bounty*) csakis bőséges figyelmességében állt, ám még ez is olyasmi, amit halálában a jövőtől remélt megkapni. Mivel minden fizetési (figyelmező) akta az eljövendő adósságát növeli, voltaképpen olyasmit költ, amivel nem rendelkezik.¹⁸

Elleplezendő saját működésének abszurdítását és megőrzendő legalább az illúzióját önnön rendszer-voltának, a szóban forgó „ökonómia” egy külső autoritáshoz kell hogy folyamodjon, mely biztosíthatja a kifizetések folyamatosságát, a figyelem fizetőszerszámok áramlását vagy „likviditását”. Amint a vers világossá teszi, az adósok hitelességét, s ekként minden adósság visszafizetését a „menny” (*Heav'n*) tartja fenn, egy isteni erő, melynek szerepe a modernkori államé, nevezetesen az, hogy külső biztosítékul szolgál a rendszer működéséhez. Ez a mennyei ökonómia teremti meg az állandóság illúzióját, miáltal a tranzakciók háromtagú folyamata (a holtak, az élők és a meg-nem-születettek között) úgy tűnhet fel, mintha két fél (ember és Isten) között játszódna le, s ezáltal zárt rendszert alkotna. Ez az illúzió készíthet minket arra, hogy higgyünk minden fizetés majdani visszafizetésében, és bizalmat fektessünk abba, amit Schor találóan „morális likviditásnak” nevezett.¹⁹ Mivel azonban az állandóság eme illúzióját a fentebb elemzett figuratív manőverek hozzák létre, kevés esély van arra, hogy valaha is szert tehet egy autonóm és abszolút biztosíték státusára.

E vizsgálódás folytatásaként és a brit epitaforikus és ökonómiai gondolkodás kapcsolatának további elemzése céljából fordulunk most Gray egyik leglelkesebb olvasójához, William Wordsworth-höz, és lássuk, mit tesz hozzá az ő költészete és prózája ehhez a témához. Három szövegét vizsgálom: a *Sorok a tinterni apátság fölött* című versét, a sírfeliratokról írt esszéit, valamint a *Prelude* VII. könyvét.

Wordsworth lírai költészetében minden valószínűség szerint a *Sorok a tinterni apátság fölött* (1798) mutatja a legnyilvánvalóbb párhuzamokat a Gray *Elégiájáról* elmondottakkal: benne hasonló spekulatív áthelyeződések mennek végbe, ám ezúttal nem egy temető kísérteties színhelyén, hanem egy természeti táj éppoly kísérteties környezetében. Geoffrey Hartman megjegyzése „az elégia és a természetköltészet XVIII. századi általános konvergenciáját” illetően²⁰ kiváló kiindulópont lehet a Graytól Wordsworth-höz vezető átmenetben. Hartman pontos leírást ad Wordsworth álláspontjáról, amikor kijelenti, hogy „[a] költő úgy olvassa a tájat, mintha az valami emlékmű vagy sír volna”.²¹ Ez az állítás a *Tinterni apátságra* is igaz, még ha – miként maga Hartman hangsúlyozza – ezúttal „seholy egy tényleges tetem a közelben”.²² A szemlélt táj mégis úgy hat, mint egy

18. E paradox temporalitás gondolata Leigh Claire La Berge finánciális időről szóló tanulmányában is megjelenik.

19. Schor, 39. o.

20. Geoffrey Hartman, „Inscriptions and Romantic Nature Poetry,” in *The Unremarkable Wordsworth* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 33. o.

21. Hartman, „Inscriptions,” 40. o.

22. Hartman, „Inscriptions,” 42. o.

felirat egy sírkövön.²³ A „bizonytalan jelzésként” (*uncertain notice*) „kóbor lakók” (*vagrant dwellers*) vagy „remete” (*Hermit*) jelenlétét sejtető füstgomoly egyfajta üzenet, mely a holtaktól érkezik, s ekként az egész látványt inskripcióvá, felirattá változtatja, melynek bizonytalan olvashatósága az eltávozottak vagy számkivetettek kísérteties jelenlétének korrelátuma. Ezek a spektrális alakok tulajdonképpen spekuláris megfelelői a vándornak, aki maga is visszajáró, *revenant*, aki megszállott frekvenciával látogatja újra és újra a szóban forgó helyet.

Wordsworth versének spekulatív aspektusa, miként az *Elégiáé* is, nem merül ki látogató és látogatott spekularitásában. Van egy fordulópont a szövegben, ahol a temetői tájat meglátogató személy hirtelen perspektívát vált, és a holtak pozíciójából szól hűgá-hoz vagy barátjához.²⁴ Ha tehát a *Tinterni apátság* nyitó jelenete az *Elégiára* emlékeztető temetői színteret tárja elénk, akkor a remete, a vándor (William) és a hűg vagy barát (Dorothy) kialakuló hármass konstellációja megfeleltethető a holtak, az élők és a meg-nem-születettek egymásutánjának, s újfent a spekulatív áthelyeződések logikájával szem-besít bennünket, melyek kvázi-ökonómiaja oly elemi fontosságúnak bizonyult Gray versében.

Az alvás motívuma újabb metszéspont a két szöveg között, és sajátos funkciója van bennük felvillantott figyelemgazdaságban. A barlang teljes elszigeteltségében élő „reme-te” képzeletbeli figurája az ősapák alakjára emlékeztethet, akiknek mindegyike „szűkös sírjába helyezve mindörökre” (*in his narrow cell for ever laid*) az „alvás” (*sleep*) redukált, ám korántsem teljesen kihunytt életét éli, készen arra, hogy szükség esetén előszólítsák és újrakeltsék. A halál „alvásként” való mitikus felfogása²⁵ nem csupán az *Elégiá*ban jelenik meg, hanem a *Tinterni apátság* második szakaszában is, melyben maga William (a remete tükörképi megfelelője) „helyeződik az alvás állapotába” (*laid asleep*) a „magányos szobák” (*lonely rooms*) elszigetelt terében. Az „alvás” trópusa arra utal, hogy a halottak nem tekinthetők teljesen eltávozottnak vagy nem-létezőnek. Továbbra is köztünk járnak, noha redukált formában, kísértetként, kiknek jelenléte annál is borzongatóbb, minthogy bizonyos fokú távolságot implikál. Ha a halál alvás, akkor a holtak újra felébreszthetők vagy aktiválhatók, s mint ilyenek, hozzáférhetők számunkra (részben emberi, részben természeti) erőforrásként, mely csakis a figyelmünkre és hívásunkra vár, hogy újra életre keljen. Az „alvás” metaforája párhuzamba állítható a nyugdíjas mint „tárolt munka”

23. Innen nézve joggal nevezhetnénk – Hartman saját kifejezésével – „természetinskripciónak” is (Hartman, „Inscriptions,” 39. o.).

24. Hartman a vers vége felé lejátszódó áthelyeződésekre is felhívja a figyelmet: „A költő úgy olvassa a természetet vagy saját érzéseit, mintha valamilyen baljóslatú, intelmező viszony volna közte és e hely között. Mi több, a vers végén, amikor Wordsworth előrelátja saját halálát, és arra kéri Dorothyt, örökítse tovább természetbe vetett bizalmát, úgy beszél, mintha maga is egyike volna a holtaknak, akik a hely szellemének képében intelmezik az élőket.” (Hartman, „Inscriptions,” 42. o.)

25. Vö. Philippe Ariès, *The Hour of Our Death*, ford. Helen Weaver (Oxford: Oxford University Press, 1981), 22–24. o.

(*reserve of labour*) újabban kidolgozott fogalmával,²⁶ mely a nyugdíjazott személyt rendelkezésre álló munkaerőként gondolja el, mely készenlétben áll, hogy visszahívják és munkába állítsák, ha a piac úgy kívánja.²⁷ Ilyen tekintetben a vers az otthontalanok és munkanélküliek „bizonytalan” jelenlétéről beszél, miközben világossá teszi, hogy az érintettek folyvást készen állnak a reaktiválásra vagy repozícionálásra.

Wordsworth, ha más nézőpontból is, de nyíltabban is tárgyalja ezt a problémakört az *Esszék sírfeliratokról* (1810) három darabjában, egy olyan műfaj kapcsán, amely igazából a kapitalista reklámok ősképeinek tekinthető, hiszen ez utóbbiak pontosan úgy hirdetik a termékek neveit, ahogy a sírfeliratok az emberekét.²⁸ Az *Esszék*ben Wordsworth különös figyelmet fordít a síremlékek elhelyezkedésére. Graytól eltérően az út menti síremlékállítás ókori szokását helyezi előtérbe, szemben a speciálisan e célt szolgáló szent helyeken való temetkezéssel. Míg „a modern európai nemzetekben templomokban vagy azok tőszomszédságában” helyezik el az elhunytak maradványait,²⁹ az ókorban forgalmas utak mentén földelték el őket, ami nagyban hozzájárult a holtak és az élők bensőséges viszonyához. „Az ókorban, mint köztudott, a halottakat a városok falain kívül volt szokás eltemetni; a görögök és a rómaiak gyakorta utak mentén hantolták el őket.”³⁰ Az ókori városokból kivezető utak kereskedelmi központok voltak, pontosabban, az ókori figyelemgazdaság központjai, ahogy napjainkban a modern világvárosok sztrádái mentén található hatalmas hirdetési felületek is a figyelem-pénzfolyam legforgalmasabb szinterei közé tartoznak. Ám miközben Wordsworth hangsúlyozza az óriási forgalom előnyét, tisztában van azzal is, hogy „a sírok elveszítik intő erejüket, ha ki vannak téve a hétköznapi gondjaival elfoglalt emberek szeme elé, akik bizony nem ritkán beszenyeznek és meggyalázzák őket”.³¹ A Wordsworth által preferált út menti hely kétségkívül frekvenciáltabb, mint a Gray által lefestett vidéki temető „félreeső zuga”. Csakhogy figyelmetlen

26. Joanna Walker, „Concepts of Retirement in Historical Perspective,” in *Changing Concepts of Retirement: Educational Implications*, szerk. Joanna Walker (Aldershot, Hants: Arena, 1996), 5. o.

27. A halál és a nyugállomány egymáshoz társítása az élet és a munka összekapcsolását is magában rejt (vö. Derrida, *Marx kísértetei*, 187. o.). Amennyiben a holtak újraéleszthetők, a nyugdíjasoknak ugyancsak képesnek kell lenniük bizonyos fokú termelékenységre. Ezért tűnik jogosnak azt állítani, hogy „a nyugállomány és a termelékenység viszonya nagyon is újragondolható, holott egészen az utóbbi időkig kölcsönösen kizárták egymást” (Walker, 13. o.).

28. Wordsworth sírfeliratokhoz való viszonyát az különbözteti meg a korábbi kritikusokétól (amilyenek William Camden, John Weever, vagy Samuel Johnson; vö. Joshua Scodel, *The English Poetic Epitaph: Commemoration and Conflict from Johnson to Wordsworth* (Ithaca és London: Cornell University Press, 1991), 15–16., 362–366. o.), hogy számára a sírfelirat nem pusztán egy költői műfaj a sok közül, hanem „a költői nyelv foglalata” (*the epitome of poetic language*). Frances Ferguson, *Wordsworth: Language as Counter-Spirit* (New Haven és London: Yale University Press, 1977), 33. o.

29. William Wordsworth, *The Prose Works of William Wordsworth*, I–III, szerk. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (Oxford: Clarendon Press, 1974), II. 53. o.

30. Wordsworth, *Prose Works*, II. 53. o.

31. Wordsworth, *Prose Works*, II. 54. o.

utazók frekventálják, akik kellő tiszteletadás nélkül haladnak el az emlékművek mellett, s a sírokhoz való viszonyuk alapvetően különbözik azon „elmélkedő” látogatók tiszteletteljes hozzáállásától, akik kifejezetten megemlékezés és tiszteletadás céljából látogatnak el a temető szent helyére. A változó temetkezési szokásokról írt könyvében Philippe Ariès döntő különbséget tesz a síremlékekhez való *ellátogatás* modern szokása és a mellettük való *elhaladás* ókori gyakorlata között. A látogató alakját Gray *Elégiájával* világítja meg,³² miközben az elhaladó járókelőről (a Wordsworth által kiemelt antik figuráról) az alábbi leírást adja:

De ki ez az arra járó [*passerby*]? . . . [N]em rokona, barátja vagy ismerőse az elhunytnak, nem olyan, aki ismerte volna, aki hiányolja és gyászolja, s most ellátogat a sírjához. Ez az érzés teljességgel ismeretlen egészen a XVIII. század végéig. A személy, akit az elhunyt megszólít, szó szerint egy arra járó, olyasvalaki, akinek történetesen éppen a sír mellett vezet el az útja, egy idegen, aki épp áthalad a temetőn vagy betért a templomba, talán azért, hogy imádkozzon, vagy talán, mert az útjába esett, hiszen, mint tudjuk, a templom és a temető nyilvános találkahelyek voltak. Következésképpen a végrendelkezések szerzői immár nem csupán a *legszentebb* helyeket keresik sírjaik számára, hanem a *legfrekvenciáltabbakat* is; s gyakran a kettőt egyszerre.³³

A XVIII. század végére a szent helyeken való spontán áthaladást felváltotta a célzatos látogatás. Jelentős különbség van tehát látogató és járókelő között, és ez a különbség szorosan összefügg a „szent” és a „frekvenciált” hely megkülönböztetésével, mely az előbbi idézet végén tűnik fel. Mert bár a látogatók által felkeresett temetők egyértelműen szent helyek, nem olyan frekvenciáltak, mint az út menti sírok. Ugyanakkor, miközben a forgalmas utak mentén felállított emlékművek bizonyosan frekvenciált helyen állnak, a profán helyszín miatt könnyen sírghalásznak lehetnek kitéve. Úgy tűnik, Wordsworth tisztában van e két, egyaránt fontos aspektus feszültségével. A szentség és a frekvenciáltság egymást kölcsönösen kizáró kritériumok egy síremlék elhelyezésekor. A kettős igény voltaképpen kettős kötés, olyan aporetikus követelmény, melyet lehetetlenség teljesíteni. Wordsworth az *Esszé*kben szembetalálja magát ezzel a látens apóriával, de úgy tűnik, nem hajlandó szembenézni a mélyén fekvő problémával, a figyelem ambivalens működésével.³⁴

Amiként a sírfelirat műfaja a hirdetés műfajának előfutára, az antik városok falain kívüli utak (mint például a „*Strada dei Sepolcri*” Pompejiben) a kereskedelem bölcsői voltak. E

32. Ariès, 524. o.

33. Ariès, 220. o. Saját kiem.

34. Megpróbál túljutni ezen a nehézségen, ezért az ókori atmoszférát a vidékivel (és ennek megfelelően, a modernet a városival) kapcsolja össze, miáltal az ókori út menti hely éppolyan csöndes helyé válik, mint a temető. Ez a domesztikáló gesztus kísérlet arra, hogy a figyelmetlen járókelőt tiszteletteljes látogatóvá változtassa, s ezzel megóvja az emlékművet a meggyalázástól vagy egyszerűen az észrevétlenségtől.

logikát követve a modern metropolisz wordsworthi leírása a *Prelude* VII. könyvében (mely a költő londoni tartózkodását beszéli el) szintén részét képezheti annak az elmélkedésnek, amely a sírfeliratok antik nekropoliszon belüli működésére és a mögöttük rejlő figyelemgazdaságra vonatkozik. A figyelem alakzatát (a tömeget) roppant folyamként írja le, mely elárasztja az utcák hálózatát:

Mily gyakran haladtam a tömeggel
A hömpölygő utcákon, s mondtam
Magamnak, „Rejtély minden arc,
mely mellettem elsuhan.”³⁵

A „hömpölygő utcák” (*overflowing streets*) egymásutánja kanyargó mederként jelenik meg, mely képtelen magában tartani a tömeg masszív áramát. Ez a kép a „hömpölygő Nílus”-t (*overflowing Nile*) idézheti fel bennünk a *Prelude* előző könyvéből, így a szakadatlanul mozgó tömeg burkoltan egy hatalmas folyam képében jelenik meg, melynek tápláló természeti erőforrása egyszersmind az emberi irányítást meghaladó erőt is jelent, s mint ilyen, potenciálisan halálos. A folyó ambivalens munkája visszatérő kép Wordsworth írásában. Felbukkan a sírfeliratokról írt esszesorozat első darabjában, amikor a szerző a reményről mint nyárfáról ír, melyet egyszerre „táplál” és „aláás” a folyam, amelynek partján áll.³⁶

A *Prelude* ugyanezen könyvének egy másik pontján Wordsworth „emberek és mozgó dolgok vég nélküli áradataként” (*endless stream of men and moving things*) beszél erről a „folyamról” (*flow*).³⁷ Az emberek és dolgok egymás mellé állítása azt sugallja, hogy a költő számára – aki maga is része a tömegnek – a humán és a tárgyi világ, a fogyasztók és áruk világa, radikálisan összekeveredik. Az emberek maguk is áruvá válnak. Nem egyszerűen azért mennek vásárolni, hogy vegyenek valamit, hanem hogy vegyenek valakit, s egyúttal, hogy ők maguk is *megvéteessenek*. Áruba bocsátják magukat, bérlésre kínál-

35. Nyersfordítás. Az eredetiben: „How often in the overflowing streets / Have I gone forwards with the crowd, and said / Unto myself, »The face of every one / That passes by me is a mystery«” (William Wordsworth, *The Prelude: 1799, 1805, 1850*, szerk. Jonathan Wordsworth és mások [New York és London: Norton, 1979], 258. o. 595–598. sorok).

36. Wordsworth, *Prose Works*, II. 54. o. Ezen ambivalencia másik példáját találhatjuk meg Wordsworth egyik szonettjében, mely a Duddon folyóról szól, s amelyben elkeseredve néz szembe azzal, hogy a folyó nem csupán „helyreállítani” (*restore*), de „szennyezni” (*pollute*) is képes; lásd William Wordsworth, *Poetical Works*, szerk. Thomas Hutchinson és Ernest de Selincourt (Oxford: Oxford University Press, 1969), 298. o. Ugyanez a kettősség határozza meg Wordsworth nyelvre (egész pontosan, a prozopopeia alakzatára) vonatkozó megjegyzéseit is, amint Paul de Man az *Esszék sírfeliratokról* elemzésekor kimutatta. Lásd de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás,” 105. o. A folyam (s impliciten, a nyelv vagy a figyelem) kettős jellegének leghíresebb posztromantikus leírása alighanem George Eliot *Vízimalom* (*The Mill on the Floss*, 1860) című regénye, melyben a folyó végül lerombolja az építményt, melyet elvileg fenntartani és energizálni volna hivatott. Amint a regény zárata megjegyzi, a folyam kidönt egy sírkövet is a temetőben. A malom és a sírkő képe metonimikusan a *Prelude* VII. könyvében is összekapcsolódik.

37. Wordsworth, *The Prelude*, 235. o. 150–151. sorok; 1850-es változat.

va önnön munkaerejüket. Ezt a kapcsolatot megerősítik a következő sorok, melyekben az „arca arc” (*face after face*) és a „boltra bolt” (*shop after shop*) ritmusa hasonló implikációt sugall:

emberek jönnek-mennek, arccal egymásnak,
arca arc; káprázatos portékák sora,
boltra bolt, fent jelképek, cégéreken nevek,
s a boltos összes erényei:
itt, a házak homlokzata, akár egy címlap,
tetőtől talpig teleírva hatalmas betűkkel,
mik védőszentekként posztolnak a kapuk fölött;
amott allegorikus alakok, nők avagy férfiak,
vagy valódi emberek ábrázatai,
harcosok, királyok, tengeri admirálisok,
Boyle, Shakespeare, Newton, vagy valamely
hajdan híres sarlatán mutatós feje.³⁸

A tömegbéli „arcok” immár nem csupán a figyelem metaforái (tehát a fizetése vagy vásárlása), hanem az „árukat”, például emberi munkaerőt, hirdető és kínáló „boltok” metaforái is egyben. Figyelmet szentelni nekik nem más, mint bérbe venni, alkalmazni vagy reaktiválni birtokosukat, hasonlóan ahhoz, ahogy a holtakat is bérbe vette, alkalmazta vagy reaktiválta a sír mellett elhaladók újjáélesztő figyelme. A „házak homlokzatahoz” vagy a könyvek „címlapjához” hasonlóan az arcok is külső jelzései valami túlnaninak. Hasonlóképpen a síremlék is „külső jelzése” az elhunyt elhantolt testének, ahogy arra az *Esszék* rámutatnak.³⁹ E logika szerint a házfalakra „írt hatalmas betűk” (*letters huge inscribed*) nem csupán a könyvek borítóján álló címmel állíthatók párhuzamba, hanem jóval inkább arcvonásokra hasonlítanak, melyek pontosan olyan szerepet játszanak, mint egy síremlékre vésett sírfelirat betűi. A modern metropolisz utcáin szakadatlanul munkál a síremlékeknek és sírfeliratoknak szentelt (fizetett) figyelem. Ez a figyelemfolyam a pénzfolyama a kapitalista gazdaságnak, mely talán mindig is figyelemgazdaság volt.

Amennyiben London városa a kapitalizmus egészének kicsinyített változata, a Bertalan napi vásár képe pedig, melyet a VII. könyv valamivel később ír le, olyasmiről ad

38. Nyersfordítás. Az eredetiben: „The comers and the goers face to face – / Face after face – the string of dazzling wares, / Shop after shop, with symbols, blazoned names, / And all the tradesman’s honours overhead: / Here, fronts of houses, like a title-page / With letters huge inscribed from top to toe; / Stationed above the door, like guardian saints, / There, allegoric shapes, female or male, / Or physiognomies of real men, / Land-warriors, kings, or admirals of the sea, / Boyle, Shakespear, Newton, or the attractive head / Of some quack-doctor, famous in his day” (Wordsworth: *The Prelude*. 234. o. 172–183. sorok).

39. Wordsworth, *Prose Works*, II. 49. o.

képet, ami afféle „város a városban”, ahogy Neil Hertz mondja joggal,⁴⁰ akkor az utóbbi jelenet a modern kereskedelem és gazdaság kvintesszenciáját mutatja be. A költeménynek ebben a jelenetében lép színre a vak koldus.

véletlenül
egyszer csak egy vak koldus látványa
zúdult rám, merev arccal állt
egy falnak dőlve, s mellén
teleírt papír magyarázta
a férfi történetét és kilétét.
E látványtól megfordult elmém,
akárha vízözön erejével, s úgy tűnt,
e fecnin annak mintaképe
vagy emblémája látható, ami mint legtöbb
magunkról és a mindenségről tudható;
s úgy néztem végig a mozdulatlan férfi alakján,
rögzült arcán és világtalan szemén,
mintha egy másik világból intelmeznének.⁴¹

A vak koldust merev alakja és dermedt tekintete miatt nehezen lehet megkülönböztetni a faltól, amelynek támaszkodik. Ő maga is egy kődarabra hasonlít, a „teleírt papír” (*written paper*) pedig, mely a sorsáról mesél, olyan, akár valami véset egy síron, valamiféle sírfelirat, melynek olvasója valóban úgy érezheti, „mintha egy másik világból intelmeznék” (*as if admonished from another world*).⁴² A koldus élettelen képe egyfelől a holtak, másfelől a hontalanok vagy munkanélküliek közti analógiára utal. Epitafikus beszédmódja a hirdetések (*advertisements*) stílusában szólal meg a lehető legkonkrétabb értelemben: *odafordul hozzánk, hogy odafordítson minket a dologhoz, amit el akar adni*. S csakugyan ez történik, hiszen mihelyt a költő megpillantja a koldust, figyelmes elméje (mely maga is „vízözön erejével” [*with the might of waters*] zúduló roppant folyamként allegorizálódik) hirtelen „megfordul” (*turn around*), és egyenesen a vak férfi alakja felé áramlik.

40. Neil Hertz, *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York: Columbia University Press, 1985), 55. o.

41. Nyersfordítás. Az eredetiben: „’twas my chance / Abruptly to be smitten with the view / Of a blind beggar, who, with upright face, / Stood propped against a wall, upon his chest / Wearing a written paper, to explain / The story of the man, and who he was. / My mind did at this spectacle turn round / As with the might of waters, and it seemed / To me that in this label was a type / Or emblem of the utmost that we know / Both of ourselves and of the universe, / And on the shape of the unmoving man, / His fixed face and sightless eyes, I looked, / As if admonished from another world” (Wordsworth: *The Prelude*. 260. 610–623. sorok).

42. Amennyiben a vak koldus alakja képes „intelmezni” (*admonish*) bennünket, hasonlóképpen működik, mint az emlékművek, melyek „intő ereje” (*monitory virtue*) annyira hangsúlyos volt az *Esszé*kben.

A hirdetéseknek vagy sírfeliratoknak az a feladatuk, hogy a figyelmünket átirányítsák vagy átcsatornázzák, hogy hasznot hajtsanak áramlásának erejéből, s ezáltal forgalmazzák egy megszemélyesített termék vagy egy árusított személy nevét. Nem akarnak mást, mint felhalmozni vagy kapitalizálni ezt az erőt, hogy azután elhasználják vagy elköltsek egy adott árucikk mobilizálására. Amennyiben arra hivatottak, hogy a figyelem folyamát saját hasznukra fordítsák, vízi erőműként működnek, melyet egy folyam útjába állítottak, úgyszólván „betelepítettek” vagy „implantáltak” a figyelem áramába (*current*), amely egyszersmind fizetőeszköz (*currency*) is. Az a dolguk, hogy átprogramozzák az áram folyását, hogy magasabb fokra emeljék, amiként az erőműveknek is elektromos áramot kell előállítaniuk a folyam áramlásából. Egyik Baudelaire-ről írt esszéjében Walter Benjamin megjegyzi, hogy a Párizs utcáin áramló tömeg nem más, mint „emberáradat” (*Menschenstrom*), melyet elektromos áramként, vagy ezen áram kondenzált formájaként, valamiféle „elektromos energiatartályként” (*ein Reservoir elektrischer Energie*) kell felfognunk.⁴³ Wordsworth saját megfogalmazása sem áll messze ettől, amikor a VII. könyv végén végül a vásár egész színterét (az embereket „okádó” [*vomiting*] és „befogadó” [*receiving*], figyelmüket folyvást terelő megannyi sátrat és bódét) – amikor ezt az emberfeletti mechanizmust „egyetlen hatalmas malomnak” (*one vast mill*) nevezi.⁴⁴ Ezen a ponton a figyelem ismét olyan energiaforrásként vagy erőforrásként jelenik meg, melyet az emlékművek és feliratok megpróbálnak csapdába ejteni, felhalmozni, majd önnön javukra fordítani.

Hogy Baudelaire Párizs-képe bármiképpen is Wordsworth London-rajzából származik-e (esetleg Poe-n keresztül), az korántsem biztos. Ugyancsak kétséges, hogy a posztromantikus angol regényírók követték-e – akár tudatosan, akár nem – a *Prelude* lépéseit a világváros és az abban felvetődő társadalmi problémák tárgyalásában (jóllehet némely kritikus ezt sugallja).⁴⁵ Az efféle származási és öröklési kérdéseknél fontosabb talán az, hogy a töke *irodalmi* reprezentációi nem feltétlenül *literális* reprezentációk. Ahogy Gray és Wordsworth példája mutatja, a gazdasági kérdések burkoltan, figurális szinten is felvethetők és tárgyalhatók (figyelmes látogatók, epitafikus szövegek, folyók, malmok, stb. képeiben), ezért a közhelyes művekhez való visszalátogatás olyan olvasatokhoz vezethet, melyek ráébresztenek minket a „közös” hely idegen vagy kísérteties voltára. Ha figurális spekulációként olvassuk őket az ökonómiáról (mint visszanyerési rendszerről, azaz mint

43. Walter Benjamin, „Motívumok Baudelaire költészetében,” ford. Bizám Lenke, in *Kommentár és prófécia*, szerk. Zoltai Dénes (Budapest: Gondolat, 1969), 243. és 252. o.; Németül: Walter Benjamin: „Über einige Motive bei Baudelaire,” *Illuminationen*, szerk. Siegfried Unseld (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 198. és 208. o.

44. Wordsworth, *The Prelude*, 264. o. 692–695. sorok. A *mill* mint „malom” értelmét árnyalja és kiszélesíti az, hogy a korabeli szóhasználatban e kifejezés „forgatag” vagy „nyüzsgés” értelmet is hordoz, sőt „üzem” vagy „gyár” jelentésben a korai kapitalizmus Marx által elemzett létesítményeire is utal.

45. Lásd például Raymond Williams, *The English Novel: From Dickens to Lawrence* (London: Chatto and Windus, 1971), 17. o.

a megváltás keresztény mintázatának szekularizált változatáról), de egyúttal olyan spekulációként is, amely magának a spekulációnak a kvázi-ökonomikus logikájáról szól, akkor még mindig csupán a munka felét végeztük el. Mert ami ennél is fontosabbnak tűnik, az annak felismerése, hogy az ilyen spekulációk még csak figurálisnak sem nevezhetők, ha egyszer a gazdaságtan nyelve maga is tele van trópusokkal, miként a „kurrencia” (*currency*), a „pénzfolyam” (*cash flow*), a „likviditás”, a „betét” (*deposit*), a „holt tőke” (*dead stock*) vagy a „hitel” (*credit*) mutatják. Így aligha van más lehetőségünk arra, hogy akár a gazdaságot, akár annak elméletét történeti dimenzióba helyezzük. Az irodalom nyelve marad az egyetlen médium minden ilyen irányú spekuláció számára.

Byron és Cambridge

Aki Cambridge-ben jár, nem mulaszthatja el a csónakázást, helybéli nyelven szólva a *puntolást*. *Puntmak* nevezik ugyanis azt a hosszú és keskeny csónakot, melyet hórihorgas rudakkal irányítanak a merészebb és ügyesebb kezű turisták. A kevésbé tapasztaltak borsos áron szalmakalapos *chauffeur*öket bérelhetnek, akik – diákok lévén – a bennfentesek mindentudásával tájékoztatják a cambridge-i *college*-ok útvesztőiben eligazodni vágyó látogatót a *Memberek* és a *Fellow*-k titkos világáról...

Ha már *chauffeur*ünkkel baleset nélkül eljutottunk a Trinity College-ig, megtudhatjuk, hogy a VIII. Henrik-alapította intézmény padjait eddig huszonnyolc későbbi Nobel-díjas koptatta, valamint ide járt Bacon és Newton, Byron és Tennyson, valamint A. A. Milne, a *Micimackó* szerzője és fia, Christopher Robin. Károly herceg, a brit trónörökös pedig egyenesen testőröstül érkezett, csakhogy a *bodyguard* szellemiekben is izmosabbnak bizonyult gazdájánál, és felségsértő módon jobb bizonyítvánnyal távozott – teszi hozzá kajánul a koronás főket cseppet sem tisztelő diák. A cambridge-i szabad szellemiséget villantja fel akkor is, amikor Lord Byronról kezd mesélni, aki, mivel kutyámacskát nem volt szabad tartani a kollégium területén, hüen rebellis hírnevéhez, medvét hozott magával.

Milyen távol áll ez a legendabeli alak, hatodik Byron báró attól a megszeppent, tizenhét éves fiútól, aki 1805. október 24-én Cambridge-be érkezik. A Byron-ősök előszeretettel választották Cambridge-et, kiváltképp a Trinity-t.

Itt volt diák az első Lord Byron a XVII. században, sőt egy még korábbi előd, bizonyos Anthony Byron nagy botrányt okozott, mivel titokban feleségül vett egy helybéli hölgyet, miközben más lánnyal járt jegyben. A tuskólábú, kövérkés, elkényeztetett utód viszont – az ősktől eltérően – szörnyű csapásnak érzi, hogy Cambridge-be került. Harrow-i barátai ugyanis mind Oxfordba mentek, de az ő pályázatát az oxfordi Christ Church visszautasította. Az új környezetbe cseppenne először – saját szavaival – olyan társasággyűlölő, mint egy csordájából kiszakított farkaskölyök.¹ Természetének furcsa kettőssége folytán azonban, mint a lakatlan szigetre vetődött Robinson Crusoe, ő is felméri új helyzetének előnyeit és hátrányait – és megnyugszik. Igaz, el kellett szakadnia régi barátaitól, de egyben messzire került lehetetlen természetű anyjától is. Igaz, hogy hiúságát megsértette Oxford, de olyan pénzsegélyt kap Cambridge-ben, amelyről arisztokrataként nem is álmodott. Két héttel később következőképp informálja nővérét, Augustát:

szeretem a kollégiumi életet, különösen, hogy megszabadultam házi-tyrannusom, Mrs Byron béklyóitól Kellemesen lakom, „fenséges” szobákban, egyik oldalon *Tutorom*, a másikon egy öreg *Fellow* a szomszédom, s

1. Joanna Richardson, *Lord Byron* (London: Routledge, 1988), 13. o.

mindketten éberem őröködnék élénk természetem. 500-at kapok egy évben, egy szolgát és egy lovat, úgyhogy olyan függetlennek érzem magam, mint egy német herceg, aki a saját bankjegyét nyomtatja, vagy egy cherokee törzsfőnök, aki ugyan semmiféle pénzt nem nyomtat, de élvezi az ennél sokkal értékeesebb szabadságot.²

Hogy hol is lehettek ezek a „fenséges” szobák, nem tudjuk. Van, aki a Great Court-beli Birkalyuk-sarokba helyezi őket, újabb feltevés szerint pedig a Nevile’s Court-ban voltak. A bizonytalanság oka az, hogy a diákok lakhelyéről csak 1824 óta készítenek és őriznek írásos feljegyzést. Byron néhány hónap alatt oly fényűző lakosztályt alakított ki magának, amely mellett Coleridge Jesus College-beli extravagáns szállása puritán polgári milliónek számít. A családi ügyvédnek, John Hansonnak írott sorai már a későbbi levelek egyik fontos témáját pendítik meg: „Igensak lekötelezettje lennék, ha küldetne nekem néhány palack bort, portóit, sherryt, Clare-t és madeirát, mindegyikből egy tucatot.”³ Byron oly hamar beleszokott az új környezetbe, hogy novemberben már fitymáló hangon ír róla Hanson fiának szóló levelében:

A College mindenben fejlődik, az oktatást kivéve. Úgy látom, ha nem muszáj, senki sem foglalkozik a klasszikusok vagy a modernek tanulmányozásával. A múzsákat, szegény ördögöket, teljesen elhanyagolják itt, kivéve egy-két másodévest vagy *Fellow*-t, akik bármennyire kedvesek is legyenek Minerva számára, a Gráciák kegyeit aligha nyerhetik el.⁴

Hensonnak így ír erről a témáról:

Ez a hely maga az ördög, vagy még inkább annak rezidenciája. Egyetemnek hívják, de bármi egyéb név jobban illenék rá, mivel a tanulás ezen közösség legutolsó időtöltése. A *Master* eszik, iszik és alszik, a *Fellow*-k isznak, vitáznak, élcelődnek, ezek után a hallgatók tevékenységét anélkül is elképzelheted, hogy különösebben ecsetelném. A kicsapongásoktól teljesen szétszórt vagyok, most is, ahogy e levelet írom; ezt utálok, de elkerülni nem tudom. Érkezésem óta ide-haza csak háromszor kortyolgattam, az asztalom állandóan tele meghívókkal.⁵

Sietve hozzáteszi: „Végeredményben én vagyok a kollégium legkomolyabb embere, sose kerültem még kellemetlen helyzetbe, különösen nem olyanba, ami következményekkel jár.”⁶

2. Peter Quennel, (szerk.), *Byron. A Self-Portrait: Letters and Diaries, 1798 to 1824*. (Oxford: Oxford University Press, 1990), 19. o. Ha nem jelzem külön, minden idézet a saját fordításom. – F. Zs.

3. Graham Chainey, *A Literary History of Cambridge* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 119. o.

4. Richardson, 14. o.

5. Chainey, 120. o.

6. Chainey, 120. o.

A Kollégiumnak két elismert bölcse van. A *Master*, William Lord Mansel, a donne-i epigrammák imitálója. Vészjósló járásának utánzásával Byron nagy érdemeket szerez. A másik bölcse, Richard Porson sem vívja ki tiszteletét: „goromba”, „vadállati” jelzőkkel illeti megemlékezésében.⁷

Byron nem az átlagos diák életét éli. Nemes lévén, a *donok* (professzorok) asztalánál étkezik. A szeles kollégiumi udvarokon gazdagon díszített talárban, aranybojtos négy-szögletű kalapban biceg végig. Az utóbbit nem hivatalos alkalmakon magas, fekete kalapra cserélik a diákok. Byron, hogy ebben is különbözzék, fehér kalapot visel helyette. Igazi „dandy”-nek tartják: képes csavarókban aludni, hogy haja romantikus fürtökbe göndörödjék. Deformált lába azonban nagy traumát jelent számára. „Mindenkinek úgy tekint itt rám, mint egy nyomorékra” – írja keserűen egy barátjának.⁸ A nemeseknek nem kötelező az előadások látogatása sem, hamisított bizonyítványokat pedig – már akkor is – könnyen be lehetett szerezni a helyi kereskedőktől. „A korhelykedésben azonban nagy serénységgel szereztem előmenetelt” – vallotta meg egy levelében.⁹ S bár minden este más társaságban vacsorázik, társai közül egyelőre senkit nem enged közel magához. Számára elég a lova, Oateater, és szolgálja, Frank.

Ez tehát Byron egyik énje: a vakmerő szókimondásáról ismert könnyed és szellemes társalgó, a vidám cimbor; egyszersmind ez az, ami nagyszerű levélíróvá avatja. Magyar párhuzammal szólva Kosztolányi és Karinthy módján tud hülyéskedni barátaival, élvezni a játékot, amit életnek neveznek, és birtokában van annak, amit a tizenkilencedik század eleji Anglia *gustónak* hív, s amely egyaránt jelent kedvet, gyönyört, ízlést, élvezetet, érzéket és lendületet. Byronnak azonban – mint ahogy ez később igazolódott – van egy másik énje is: szüksége van olyan személyre, akihez erős, mondhatni, romantikus érzelmekkel kötődhet. De nemigen találkozik olyan lányokkal, akik ezt az igényt kielégíthetnék.

Az unalmas kápolnalátogatások során bukkan fel egy arc, amely természetének ezt a másik, különösebb és rejtettebb oldalát mozgósítja. Nos, ez a személy John Edleston, egy kóristafű, fehér arccal, rendkívül mélyen ülő sötét szemekkel, angyali hanggal. Bár egy legenda szerint úgy találkoztak, hogy Byron kimentette őt a Camből, mégis valószínűbb, hogy először a kápolnában látják meg egymást. „Először a hangja keltette fel figyelmemet, majd az arca kezdte vonzani a tekintetemet, viselkedésével pedig örökre magához kötött” – írja Byron meglepő őszinteséggel egy hölgyhöz szóló levelében.¹⁰ Mély, romantikus, plátói barátságként jellemzi ezt a viszonyt, amelyet Edleston úgy pecsétel meg, hogy karneolagát szívecskét ad neki. Byron ezért – meghatódva – *Corneliának* nevezi egyik versében, amely első kötetében jelenik meg. Amikor pedig a fiú tüdőbajban meghal, „Thyrzának” szóló elégiájában búcsúzik el tőle.¹¹

7. Chainey, 120. o.

8. Quennel, 29. o.

9. Chainey, 121. o.

10. Quennel, 29. o.

11. Lord George Gordon Byron, *Byron válogatott művei*, vál. Tótfalusi István (Budapest: Európa Könyvkiadó 1975), 1. köt., 28–30. o., 32–34. o.

Mindenesetre e pártfogoltjának adott ajándékok is hozzájárulnak ahhoz a pazarláshoz, amely Byront az első évben jellemzi. Számláinak összege 231 fontra rúg, és az anyja rémülten ismeri fel benne ugyanazt a tékozlási hajlamot, amellyel a fiú apja, az „őrült” Jack Byron két örököső vagyonát is elköltötte rövid élete alatt. Byron azonban semmi kedvet nem érez a kuporgatáshoz. Sőt, Londonban veszedelmes szerződéseket köt az uzorásokkal, s így kifizetheti kollégiumi számláit; a maradék összeg pedig elégnek bizonyul további londoni tartózkodásának a fedezésére. Ugyanis esze ágában sincs visszatérni Cambridge-be, és ebbeli elhatározását racionális érvekkel igyekszik alátámasztani: „Az, hogy egy angol egyetemen fejlődjek, a magamfajta rangos embernek . . . lehetetlenség, és maga a gondolat is nevetséges” – írja anyjának. Különben is „az egyetem híre olyannyira kötődik a nevemhez, mintha már egy évszázada tanulnék ott”.¹² Byron valójában „a bűnös életben való előmenetelével” van elfoglalva, valamint vívást és bokszolást tanul Henry Angelótól, illetve John „Gentleman” Jacksontól. Ezek az urak a régenskori Anglia kemény férfiaságát jelképezik számára. Olyan társaságot, amelyben nagykorúvá érhet egy elkényeztetett arisztokratacsemete is.

A nyári trimeszter sem jött még el, amikor Hanson fenyegetésére, melyben az ügyvéd kilátásba helyezi járandósága megvonását, mély megvetéssel, de visszatér Cambridge-be. Újabb kölcsönök, újabb pénzszerzés... Ezúttal egy négyszemélyes kocsi rendel libériás inasokkal, vacsorapartikat rendez és ajándékokat tukmál barátaira. Mikor *tutora*, Thomas Jones megfeddi, hogy túl sok időt tölt bokszolók, vívók és más nem rangbéliek társaságában, Byron így válaszol: „Megerősíthetem, uram, hogy Mr Jackson modora, az ön személyét leszámítva, túlszárnyalja a Kollégium tanárainak viselkedését, mindazokét, akikkel a *high table*-nél találkoztam.”¹³ Anyjával való csetepatéi is egyre gyakoribbakká válnak. Thomas Moore jegyezte le, hogy az egyik viharos hangulatú elválás után, az éjszaka kellős közepén mind a mama, mind a fia felkereste a helybéli patikust, arra kérve, hogyha netán a másik mérget akarna venni, ne szolgálja ki.¹⁴

Míndezek ellenére ez a nyári trimeszter aranyemlékű marad számára: lovaglás, úszás, kóborlások... Edleston mellett két új barátja akad: a későbbi arabkutató, William Bankes, akinek a szobájában először olvasta Walter Scott költeményeit, no meg Edward Noel Long, akivel a Harrow-ra járt együtt. Esténként Long fuvolázik, csellózik, vagy Thomas Moore újabb verseivel ismerkednek sűrű poháremelgetések közepette... Ez az emlék idéződhett fel benne, mikor később Ravennában Milton *Comus*-át forgatva Sabrina hullámok alatti ülőhelyéről olvasott.

Nem tudom, hogyan, miért, de talán életem legszebb napjai voltak Cambridge-ben, amikor Edward Noel Longgal voltunk barátok... Sabrina ülőhelyének leírása nagyon emlékeztet bűvárbravúrjainkra. Bár a Cam nem „áttetsző vízű folyó”, mint Sabrináé, tizennégy lábnyi mélyre leúsztunk, és mindent felhoztunk, amit előzőleg szándékosan lehajigáltunk: tányért, tojást, még shil-

12. Chainey, 122. o.

13. Chainey, 122. o.

14. Richardson, 14–15. o.

lingeket is. Volt egy facsonk, legalább tízlábnyi mélyen a folyómederben . . .
arra gyakran felkapaszzkodtam.¹⁵

A hely, ahová Byron és Long állítólag búvárkodni járt, a Chaucer meséjében szereplő trumpingtoni malomnál található, melyet később – egy ideig – *Byron Pool*-nak neveztek. A Grantchesterbe vezető ösvényt is jó sokáig hívták Byron Sétányának.

Ezen kollégiumi idill után Byron egy teljes évi „szabadságot” vesz ki. Először a tengerpartra megy Longgal, azután Southwellben tölti az idejét, nem messze Newstead Abbey-től, ahol anyja házat bérelt. Számos teendője akad: nagyon sok erőfeszítéssel jár például azon törekvése, hogy lefogyjon. Ezért hét mellényben és nagykabátban krikettezik. . .

Ekkor kezdi összeállítani első verseskötetét, amely *Mulandó versek* címen jelenik meg 1806 novemberében. Ezt még két másik változat követi, az utolsó címe: *A téletlenség órái*. Ezen változatos és sokszor pikáns témájú zsengek között akad néhány Cambridge-ről szóló szatíra is, mint például a „Grantai egyveleg”. Byron elképzeli, hogy éjszaka bekukkant a kollégiumi szobákba, és kilesi a *Fellow*-k és diákok vágyait: ki vastag kenőpénzekkel, ki ivással-kockázással álmodik. Az eminens viszont még ébren:

Ott a kis odvas szobában
Tanló kolesz-nagydíjat áhít,
Lámpa nézi izzadásban,
Reá az ágy csak ritkán számít.¹⁶

Egy másik vers Pope stílusában gúnyolja a sokak által rettegett trimeszterzáró szóbeli vizsgát és a félelmetes Dr. Manselt, azaz Magnust:

Középen fent ül a pasa maga,
Magnusnak dülled a nagy mellkasa.
Isten jár itt köztünk, trónusa máz,
Gólyákra rátör, ha nem bölint, gyász,
Reszketik hangját, kongó kolompot:
Szabályt nem értik, eh, mind bolondok,
Gürcölnek, tipródnak, de nem tudják
Megtanulni a matematikát.¹⁷

Byron játékosan bírálja azt az oktatási rendszert, amely tanulóiba az euklidészi geometriát, a spártai törvényeket, a retorika merev szabályait sulykolja, miközben Shakespeare-ről vagy a Magna Chartáról semmit sem tud a cambridge-i diák. Tanáiraírók sincs jobb véleménynyel: áltudósokról beszél, akik a Cam partján lődörögnek, henyélnek, emléket sem hagyva magukról.¹⁸ Igazságtalan volt? Minden bizonnyal. Ugyanakkor

15. Quennel, 563. o.

16. Lord George Gordon Byron. *The Works of Lord Byron Including the Suppressed Poems* (Paris: Galignani A. & W. 1975), 16. o.

17. Byron, *The Works*, 15. o.

18. Chainey, 123. o.

világosan láthatjuk, hogy a még pope-i mértékben megszólaló, de a klasszicista ideált már sokszor elutasító, lázadó hang nem csupán az ifjúkori hévvel magyarázható, hanem egy a romantika irányába mozduló általános szemlélet- és stílusváltás eredménye is. Furcsa paradoxon, hogy az „Angol költők, skót ítések”-ben mégiscsak egy klasszicista ideált magasztal, Wordsworth és Coleridge helyett Drydent és Pope-ot.¹⁹

1807 februárjában Byron tutora, aki nem túri a nemesifjak henyéjét, azzal a javaslat-
tal áll elő, hogy rájuk is ugyanazokat a vizsgákat róják ki, mint társaikra. Még Byront is felelősségre vonja hiányzásaiért. A kapott válasz a nemesi fennhéjzás, a fiatalkori pökhendiség és a byroni irónia keveréke. Kifejti, hogy számára az egyetem semmi hasznosat nem tud oktatni. A matematikának még lenne valami értelme, ha a katonai pályán gondolkodna, de ilyen tervei nincsenek. Sőt arra sem vágyik, hogy a metafizika rémségeivel ijesztgessék. A megsértődött diák búcsúzni készül: értesíti Bankest, hogy tavasszal kiüríti szobáit, valamint ezt is hozzáteszi: „A Cam nem fog kiönteni az ebből az alkalomból hullatott könnyeim miatt.”²⁰ Valójában csak a nyári trimeszter végén érkezik, hogy tetemes adósságát rendezze, és örökre búcsút vegyen. Drámai a visszatérés. Elhoz egy köteget *A tétlenség órái*-ből, hogy kioszsa diáktársai között, fogyókúrája oly sikeresnek bizonyul – mintegy 19 kilót leadott – hogy barátai sem ismernek rá. Legalábbis így adja elő egy southwelli csodálójának, Elizabeth Pigot-nak, alig leplezett büszkeséggel:

Arra kényszerültem, hogy bemutatkozzam mindenkinek. Még Cornelianom is (aki most velem szemben ül és az én poétikámat olvassa) úgy ment el mellettem a Trinity-ben, hogy a legkevésbé sem ismert fel, és úgy meghökkent arcom megváltozásán Hétfőn Londonba megyek, örökre itthagynom Cambridge-et, mivel régi társaságom felbomlott.²¹

Valójában senki, semmi sem biztatja maradásra. A verseiben megsértett *donok* tisztelt kara a legkevésbé. Byron hangulatváltozásaira jellemző, hogy ugyanezen az éjszakán mégis ezt körméli Miss Pigot-nak: „Az utóbbi levelem óta úgy döntöttem, hogy maradok még egy évet Grantában, hiszen a szobáim nagyszerű stílussal vannak berendezve, néhány régi barát ismét eljön, és számos új ismeretséget kötöttem.”²²

Talán ami megváltoztatta elhatározását – azon a csodálaton kívül, ami kövér verseskötetének és sovány alakjának szólt –, az két új barátság. Amikor elmegy, hogy visszakérje szobáit, kiderül: tutora egy másik hallgatónak adta őket a távollétében, mégpedig Charles Skinner Matthews-nak, a következő tanáccsal: „Mr Matthews, ajánlom figyelmébe, hogy ne tegyen kárt a berendezésben, mert Lord Byron áradó szenvedélyű fiatalember”.²³ Matthews-nak ez nagyon tetszik; és bárki meglátogatja, könyörög, hogy nagy

19. Byron, *Válogatott művei*, I. köt., 89–106. o.

20. Chainey, 124. o.

21. Quennel, 28. o.

22. Quennel, 29. o.

23. Thomas Moore, ed., *Life, Letters and Journals of Lord Byron*, Complete in One Volume (London: John Murray, 1839), 61. o.

körültekintéssel bánjon az ajtóval, valamint gyakran idézi Jones sajátos hanghordozású intelmét. Mindez Byront is jókedvre deríti. Byron csodálja Matthews-t azért a tudósi alaposságért és elemzőképességért, amely belőle hiányzik. Ironikus hajlamban, humorban, extravaganciában, sőt a fiúk iránti vonzalmukban is hasonlítanak egymáshoz.

John Cam Hobhouse józanabb Matthews-nál. Az első évben még kikelt Byron öltözökösbeli különködései ellen. De ha tudott előítélettel bánni távolabbi ismerőseivel, ugyanúgy képes rendíthetetlenül lojális is lenni, ha valakivel barátságot kötött. „Hobby” pedig a legkomolyabb és leghűségesebb életre szóló baráttá válik, bár sokszor fárasztónak és unalmasnak tetszhet a költő sziporkázása mellett. Ami végképp megnyeri, az a felismerés, hogy Byron költő. Byron bulldogjaként is emlegetik, esküvőjén ő a tanú, és amikor száműzetésbe megy, Hobhouse Doverig kíséri. Meglátogatja Olaszországban, sőt görög expedíciójára is el akarja kísérni. Sajnálhatjuk azonban, hogy túlzott gondoskodásában és barátja jövődéli reputációját féltve, később ráveszi Thomas Moore-t, hogy égesse el a memoárt, amelyet Byron rábízott.

Annál inkább fontos Byron számára az új barát elismerése, mivel kevesen tartják még költőnek akkoriban. Lássuk egy volt tanárának a megemlékezését: „Természetes egyéniség és kellemes társalgó volt, de mi, *fellow*-k nem gondoltuk, hogy különösebb tehetség lakozik benne. Olyannyira, hogy amikor névtelenül megjelent az »Angol bárdok, skót ítések« . . . nem hittük el, hogy ő az írója.”²⁴ Az említett mű eredetileg „Angol bárdok” címen íródott, és az irodalmi élet „Dunciad”-stílusú szatírája volt, de miután az *Edinburgh Review* alaposan belecsípkedett *A végtelenség órái*-ba, Byron kiterjesztette a címet a skót ítésekre is.

De ez csak egy része volt irodalmi ténykedéseinek. A következőképp számol be erről Miss Pigot-nak szóló levelében: „Megírtam 214 oldalt egy regényből, egy 380 soros verset, jegyzetekkel, mely néhány héten belül a nevem nélkül megjelenik, „A bosworth-i csata-tér”-ből 560 sort, 250 sorát egy másik rímes versnek, valamint fél tucat rövidebb költeményt”.²⁵ Mindez a komoly teljesítmény egyáltalán nem gátolja kicsapongásaiban. Hajnali négyig is elül a Hazard nevű kocsmában, ahol „nincs más téma, mint szerencsejáték és burgundi, vadászat, matematika és Newmarket, balhé és lóverseny”. „Fenséges mulatozásokat rendezünk, melyeken részt vesznek zsokék, hazardjátékosok, bokszolók, írók, papok és költők. Fantasztikus egyveleg, de jól kijönnek egymással; és ami engem illet, bennem mindegyikből van egy kevés, a zsokét kivéve”.²⁶

Ekkor esik meg a nevezetes medvevásárlás... Byron vagy Londonban vagy egy utazó társaság menaszériájából választja ki az állatot, és mivel mindig nagy állatsereglet vette körül, amelyben volt páva, mastiff, majom, macska, és liba, úgy dönt, hogy a mackót Cambridge-be hozza. Valószínűleg ezzel az intézeti konvenciók iránti mély megvetését is demonstrálni óhajtja. Bizonyára úgy érzi: már azzal is túlságosan megtisztelte a Kollégium szabályait, ha kedvenc újfundlandi kutyáját, Boatswaint nem hozza magával.

24. Chainey, 126. o.

25. Chainey, 126. o.

26. Chainey, 126. o.

Nem tudni, vajon a medve tényleg megszállt-e a Kollégiumban, de annyi bizonyos, hogy rövidesen a Ram Yard-beli istállóban kap elhelyezést, ott, ahol Oateatert és a Lord többi lovát tartják. Egy cambridge-i kereskedő számlája tanúskodik arról az irdatlan mennyiségű kenyérről és tejről, amelyet a medvének szállítottak. Ugyanakkor az angol kollégiumokban mégsem volt teljesen ismeretlen a medvetartás. Mind a cambridge-i Queens', mind az oxfordi Christ Church őriz erről feljegyzéseket. Byron medvéje azonban oly impozáns jelenség lehetett, hogy számos kortárs megörökítette visszaemlékezésében. J. M. F. Wright így írt:

Őlordsága szeretett egy medvével parádézni az utcán, aki úgy követte őt, mint egy kutya, és aki kizárólagosan birtokolta a toronyszobát. Szegény Bruin, egyik nap, menedékéből kibújva oly hevesen talált megölelni egy kollégiumi emberkét, hogy őlordságát teljesen megrémítette a *tutor* javaslata: a medvét ölje meg. Az egyedülálló páros oly ragaszkodó volt, hogy a *tutor* teljes erőbevetése is majdnem kevésnek bizonyult, hogy szétválassa őket.²⁷

Az ilyen felnagyított visszaemlékezések, szatírák nagy része kétségtelenül az egyetemista nemesember privilegizált helyzetének szólt. Egyikük úgy megbántotta Byront, hogy a lord párbajra akarta kihívni íróját. Jóval később, halála után is megjelent egy medvéstörténet az *Illustrated London News* hasábjain:

Egy szép nyári estén, amint őlordsága és néhány vidám cimborája bort szürcsölgettek és pöfékeltek, miközben a szállás ablaka nyitva volt, és a groteszk állat az ablakpárkányon ült, bundáján talárral, sapkával a fején, arra talált menni a dékán. Észlelve a különös és számára provokáló jelenetet, rögtön Lord Byronért küldött, és mérgesen faggatta, mit is jelentsen ez.

– Mit keres – kérdezte a tiszteletreméltó úr hivatalos hangon – egy medve a Trinity-ben?

– Ösztöndíjas tanulmányait folytatja” – volt az azonnali és magától értetődő válasz.

– No de ilyen inzultus...

– De dékán úr” – folytatta Byron –, „nem Trinity-ösztöndíjas, hanem St. John's College-i.

– Óh, ez valóban változtat a helyzeten, de könyörgöm, küldje akkor a St John's-ba.²⁸

Akkoriban ugyanis vizálya volt a két kollégium között.

Byron Cambridge-dzsel kapcsolatos érzelmein – a medvetartás vidító közjátékán túl – egy új barát is javít, akivel az utolsó trimeszterben ismerkedik meg: ő a King's College Fellow-ja, Hobhouse cimborája, a dadogó Scrope Berdmore Davies. Megszállottja a londoni kártyaasztaloknak, ahol gyakran játszik és néha nyer, még nagyobb összegeket is.

27. Chainey, 127. o.

28. Chainey, 128. o.

Byron egyszer benyitott hozzá, amint mélyen, láthatóan kábultan aludt egy átmulatott éjszaka után, mellette egy éjjeliedény telistele bankjegyekkel. Scrope párbajozni is szeret. Byronnak, akit az uzsorások már igencsak szorongatnak, inspiráló élmény lehet Scrope nemtörődöm és kockáztató életstílusa. Ugyanakkor ő az, aki 1809-ben barátja tengeri útjához a pénzt összeszedi. A régenskori Anglia korhelye ő, akit a kártyaszenvédelye tett tönkre, ezért külföldre kell menekülnie. Mikor Londonból távozik, egy bankszéfben hagyja hátra levelesdobozát, amelyben többek között Byron és Shelley kéziratait őrzi. Nagy irodalmi szenzáció volt, mikor 1976-ban kinyitották a széfet, és a levelek előkerültek.

Byron 1807-ben végleg elhagyja Cambridge-et. A nemesek általában két év bentlakás után kaphatták meg a magiszteri fokozatot, neki azonban csak három teljes trimesztere van. Nem csoda, ha az egyetem igencsak vonakodva járult hozzá a követelmények teljesítését igazoló oklevél átadásához. Az ünnepségre júliusban kell visszatérnie. A kitüntetéses diplomára áhítózó jelöltek kemény, emberpróbáló vizsgájával szemben a nemesektől általában egy formális, kétperces, szerény színvonalú felelet is elegendőnek bizonyulhat a hön öhajtott papír megszerzéséhez. Fontos szempont ugyanis, hogy minél több pénzt söpörjenek be az egyetemi kasszába, Byronra pedig a lehetséges legnagyobb összeget róják ki a diploma fejében. Byron utoljára emeli meg aranybojtos sapkáját az Alma Mater és Cambridge előtt, amelyet az „Angol bárdok, skót ítészek” című versben tiszteletlenül csak így emleget: „Ó te, vandál faj sötét menhelye! / Tudásnak büszkesége s – szégyene!”²⁹

Byron azonban néhányszor még eljön, hogy barátait lássa. 1811 októberében, épp külföldről visszatérve, Scrope Davies-szel lakik a King'sben, de a találkozást a melankólia árnyékolja be. A közös, egykori barátok közül Matthews, aki 1808-tól már a Downing College *Fellow*-ja volt, nemrég belefulladt a Cambe, Long a tengerbe veszett, Edleston pedig meghalt tuberkulózisban. Byron nosztalgizálva keresi fel a régi helyeket: a folyót, ahol Matthews-zal és Longgal úszkáltak, a kápolnát, ahol Edleston énekelt, az udvarokat, ahol együtt siettek az órákra. Scrope a találkozás örömeire alaposan leissza magát, és alighanem Byron is.

1814-ben a *Childe Harold* ünnepelt költője ismét Cambridge-be megy, hogy barátját, William Clarkot segítse az anatómia professzori címért folyó versenyben. Meglepődik, mikor a szavazóhelyiségbe belépve egy sereg diák hurrázása fogadja, a kollégiumi sétára pedig maga Mansel kíséri el, a korábbi rettegett professzor. Később Hobhouse talál rá egy kieső helyen, amint potyognak a könnyei. Arra a bátortalan tizenhét éves fiúra emlékeztet ekkor, aki kilenc évvel korábban először jött a Trinity-be. Később is megfordul itt, hiszen a közeli Lodge-ban (a városkát ma Swynford Paddocks-nak hívják) lakott féltestvére, Augusta, akihez állítólag vérfertőző kapcsolat fűzte. Itt került sor Augusta és Lady Byron találkozására, nem sokkal az említett professzorválasztási látogatás után. A ház ma felkapott szálloda: egy Byron-kutató japán egyetemistától hallottam, hogy itt kívánják a násznapokat tölteni.

29. Byron, *Válogatott művei*, I. köt., 103. o. Tótfalusi István fordítása.

A költő halála után egy életnagyságú Byron-szobrot ajánlottak fel a Westminster-székesegyháznak, amelyet a dán szobrász, Bertel Thorwaldsen alkotott. Az egyháznak fenntartásai voltak, így végül a szobor a Trinity College Könyvtárába került. Byront görög romok között ábrázolja, egyik kezében toll, a másikban a *Childe Harold* egy példánya. A szobrot Byron utolsó kedvese, Teresa Guiccioli is látta, amikor mintegy harminc évvel a költő halála után elzarándokolt Angliába. A legendateremtő mechanizmus azonban ekkorra már működésbe lépett: a segítő szándékú kollégiumi tisztviselők valószínűleg nem is Byron szobáit mutatták meg neki.

Legenda és tények... Az elmondottak ismeretében nehéz azt állítani, hogy Byron és Cambridge kapcsolata felhőtlen volt: Byron gúnyolta a merev és élettelen egyetemi oktatási rendszert, az viszont többször revansot vett hiú, fennhéjázó, tanulmányait megmagszakító diákján. Az idő azonban átszínezte a kapcsolatot: a cambridge-i diák státusa illik a költő imágójához, mint ahogy Byron szabadszelleműsége is a *genius loci*, a hely szellemének erősítője. És ez természetes.

Mint ahogy az is rendjén van, hogy kedves görög barátunk Byront „Missolonghi hőseként” emlegeti. Epilógusként hadd utaljak egy nyaramnak erre a másik történetére: Dulisz barátunk, a hangjával és hangszereivel mesterien bánó vak muzikus egy különös, belterjes világú görög szigeten él. Világtalan lévén nagy érzékenységgel szívta magába népe távoli és alig két évszázados történelmét, a rádió lantkíséretes hősi eposzait Odüsszeuszról és a függetlenségi háború armadavezetőjének, a buggyosgatyás, kunkori papucsú Mr Miaulisznak a hőstetteiről. A kabócák esti ciripelése mellett a vak emberek jellegzetes fejmozdulatával révedt a tenger felé, miközben agya különös fagyaltkeverőgépe azonos időbe helyezte a tengeri hajósokat. Róluk mesélt történetekkel, népe hőseiről. Köztük megkülönböztetett tisztelettel Lord Byronról. A mi szárnyaló hangú énekesünk Byron athéni lánynak szóló versét is fejből idézte: *ζοέ μου, σασ αγαπο* – Zoé mou, sas agapo / Életem, szeretlek.³⁰

A legenda továbbélését követhettük nyomon, amelynek sokszor alig van köze a valósághoz, ám mégis türelmessé tett minket a görög nép úgymond „felszabadítójának” a vak muzikus tudatán átszűrt történetei iránt. Mert a legenda ilyen. Legyőzi az időt és a tényeket.

30. Byron, *Válogatott művei*, I. köt., 26. o.

The Lay within the Lay

Scott, Byron, and the Romantic Verse Narrative

It is almost a commonplace that Sir Walter Scott influenced Lord Byron's narrative poetry to a great extent and that both were key figures in the history of English romantic verse narrative; however, little has been said about how the connection can be pointed out in the texts and how both authors played a central role in establishing an intricate narrative structure, ultimately also contributing to the de-establishment of the verse narrative as such.

Hermann Fischer describes the period between 1790 and 1830 as preoccupied with the question of the epic and how it could be revived.¹ Of course, it was already clear from the 18th-century examples that reviving the genre with all of its conventions would have been rather out-dated. Still, one of the central questions was whether there could exist something that would equal the epic in terms of its status but would suit modern requirements with respect to its form. In other words, the power and the influence of the epic was to be preserved but melted into a more flexible form that reflected the modern age, as the old form did that of a previous one.

This gave rise to the romantic verse narrative: a loosely defined genre that covers all longer texts that were written in verse (without further specification of the form) that were to some extent narrative and can be associated with romanticism. Though Fischer's term might not seem to be of much use at first, given that it can cover almost anything, a closer look at the period will immediately reveal that, in spite of all the differences, the underlying aspiration described above can be traced in most of these works. The abundance of narrative poems and the constant experimenting with new forms were the natural consequences. Experimenting involved the reinterpretation of the epic and the revival of older genres, most prominently the ballad and the romance.

Narrative poetry was thus fairly divergent in the period, there being several sporadic experiments only loosely connected to one another. Yet, with the appearance of Scott's romances divergence was replaced by convergence: Scott started to be imitated and considered as an example – his overwhelming success² not ceasing until the appearance of Byron, who came to be more popular in terms of verse narratives.³ While Scott

1. Hermann Fischer, *Romantic Verse Narrative: The History of a Genre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

2. See also See Michael Alexander, *Medievalism: The Middle Ages in Modern England* (New Haven and London: Yale University Press, 2007), pp. 30–33.

3. Fischer, p. 93. On the popularity of the two authors, see also Andrew Nicholson, "Byron and the 'Ariosto of the North'" in *English Romanticism and the Celtic World*, eds. Gerard Caruthers and Alan Rawes (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 130–150, p. 130.

turned to the more promising form of the novel, Byron not only brought the romantic verse narrative to its maximum (and became an example to be imitated) but he also, as it were, destroyed it by bringing it to its extremes.⁴

To gain a clearer picture of their relation, I will compare the texts of Scott's *The Lay of the Last Minstrel* and Byron's *Don Juan*, the former being the first overwhelming success of Scott in the genre and the latter being the most provocative instance thereof. My aim here is not to investigate the reasons for the popularity of either author but rather to examine the differences between their narratives, and to point out how Scott served as a forerunner of Byron and how Byron's work in turn undermined the structures still respected by Scott. In other words, the questions are: what did Scott do that Byron would also do – and what did Byron do that Scott would never have done?

1 The last minstrel and the first person

The first question to be examined is the status of the narrator(s): the personality and the overall presence thereof determines the entire narrative structure, besides having crucial impact on the treatment of literary norms and the reading process.

In *The Lay of the Last Minstrel*, one is immediately faced with the rather intricate – though not unprecedented – structure of having two narrators: the one narrating the frame story, in which there is the other one, the last minstrel, narrating the main story.

The role and the characteristics of the external narrator are quite different from those of the minstrel: whereas the latter is shown both by the external narrator's reflections and by self-reflection, there is practically no information available about the former. The external narrator clearly has the function of providing details about the minstrel and his song but is far from stepping forward as a person himself: his presence is merely grammatical.

The narrator of the embedded story, however, does occasionally become visible. The most common instance is when the minstrel's poetic *I* is included in the text, as a thinking agent expressing his thoughts.⁵ Such cases do not in themselves result in an intricate or playful narrative structure but they definitely make the text more personal. Especially because sometimes the minstrel ventures to say even more, reflecting on his own narrative competence: "I cannot tell how the truth may be; / I say the tale as 'twas said to me" (II.22).

The minstrel's presence is rather strong at this point: in the story, Deloraine and the monk, having uncovered a tomb, hear strange voices in the dark monastery. There is a fair amount of undecidedness as to what the cause of these voices can be, and the reader's uncertainty will only increase when the narrator himself calls attention to the fact

4. See also Fischer, 148.

5. See e.g. Canto I, stanza 29; Canto II, stanza 16; Canto III, stanzas 3, 15, 22 and 29; Canto IV, stanza 13; Canto VI, stanza 5. I quote the following edition of *The Lay of the Last Minstrel*: Sir Walter Scott, *The Poetical Works*, ed. James Logie Robertson (London: Oxford University Press, 1931).

that there is – and will be – an information gap, maintained (if not created) by himself. On the other hand, he will also inform the readers about the fact that the entire event was told him by someone else, further referring to his limited competence as he is neither an inventor nor a witness of the story. Again, his admittance of certain limits in fact stresses an information gap: the inaccessibility of certain data for the reader – both from the main story and from the frame story (i.e. how the minstrel came to know about the tale and what he actually changes about it).

The lack of knowledge is present more forcefully as well; for instance, the minstrel does not know who struck the elf on the head: “Now, if you ask who gave the stroke, / I cannot tell, so mot I thrive; / It was not given by man alive” (III.10).⁶ The action itself comes as a *deus ex machina* device into the plot, unexpectedly and is left unexplained. The question arises whether it is so because of the limited competence of the narrator or because he simply chooses not to reveal an important piece of information. The former raises the question how a narrator not knowing the source of the stroke can know about the circumstances of the stroke at all; the latter suggests that the minstrel either decides to conceal something in order to make his tale more interesting by revealing things later or he makes an arbitrary decision of not narrating everything his listeners may be interested in.

The story thus sometimes might seem to be independent from the minstrel’s personality, his competence being limited to how he narrates it – whereas at other times he turns out to be the constructor as well, who is not only responsible for the extradiegetic level but also for the diegesis: he is the selector of what is to be narrated:

Alas! fair dames, your hopes are vain!
 My harp has lost the enchanting strain;
 Its lightness would my age reprove:
 My hairs are grey, my limbs are old,
 My heart is dead, my veins are cold:
 I may not, must not, sing of love. (II. 30)

The topic of love is thus (temporarily) excluded by the minstrel for personal concerns: he deems himself too old for narrating such matters.⁷ Canto II almost ends in a similar way: he becomes tired and interrupts his tale, but then he drinks some wine, and he quickly regains his powers and, more importantly, his passionate will to talk about love – and he begins Canto III as follows:

And said I that my limbs were old,
 And said I that my blood was cold,
 And that my kindly fire was fled,
 And my poor wither’d heart was dead,
 And that I might not sing of love? –

6. See also Canto V, stanza 13.

7. For similar examples, see Canto V, stanzas 4–6; Canto VI, stanzas 4 and 26.

How could I to the dearest theme,
That ever warm'd a minstrel's dream,
 So foul, so false a recreant prove!
How could I name love's very name,
Nor wake my heart to notes of flame!

The change in his attitude towards the topic in question is a direct result of something that happens to him as a person in the frame narrative: his position as an outsider merely narrating the story is thus questioned, since a great deal of personality is overtly involved here (and may be so elsewhere too).⁸ This is even stronger when, at the end of Canto III, the listeners ask the minstrel whether he had any family and he begins to remember his dead son, which is reflected in his actual song at the beginning of Canto IV (stanzas 1–2).⁹ The significance of this deeply personal outburst becomes obvious when considering how much he otherwise represses his own personal concerns – though not altogether, as was demonstrated above.

On the other hand, the minstrel's truly personal references, which do result in a shift from the main story, are invariably placed either at the beginning or at the end of the cantos: that is, as far as the main story is concerned, these personal references appear in marginal positions and thus never actually interrupt the narrative.

The division of the text into cantos is determined solely by the minstrel; or, more precisely, the ability of the narrator of the frame text to insert a division. What happens in each case is that the minstrel becomes tired during the act of narration and needs to take some rest; interruption could theoretically be arbitrary but what happens is rather that the minstrel does not separate events forming a closer logical unit and continues his story as soon as possible – therefore his listeners will be able to receive his text as a whole. The narrator of the frame story only reinforces these division lines but likewise does not venture to impose any other restrictions on the structure.

Now it seems that although *The Lay of the Last Minstrel* does have an intricate narrative structure, certain rules seem to be unquestioned, if not unquestionable. Neither of the narrators attempts to invade the narrated story by his personality, and even if the minstrel becomes visible in a number of ways, these instances never undermine the central status of the narrated story and do not cause the narrator to be dominant, both in terms of his relation to the story and to his listeners.

The importance of all this becomes obvious when comparing Scott's work with Byron's *Don Juan*, with its one narrator and his array of narrative games.¹⁰ First of all, the narrator's presence is emphatic throughout the whole text and his figure is at least as much in the focus as Don Juan himself. This is demonstrated by the fact that at

8. For a similar examples, see also Canto IV, stanzas 34–35; Canto V, stanzas 2–3.

9. There is a partly similar, though naturally not as dramatic example as this, at the beginning of Canto VI (stanzas 1–2) in connection with Caledonia.

10. For a more detailed analysis see Júlia Bácskai-Atkári, "The Ironic Hero: Narration in Lord Byron's *Don Juan*," *Első Század* 1 (2008), pp. 45–92.

the very beginning of Canto I, the narrator still speculates about who the hero of his text will be:

I want a hero, an uncommon want,
When every year and month sends forth a new one,
Till after cloying the gazettes with cant,
The age discovers he is not the true one.
Of such as these I should not care to vaunt;
I'll therefore take our ancient friend Don Juan.
We all have seen him in the pantomime
Sent to the devil somewhat ere his time.¹¹

The basic relationship between the narrator and his hero is that the narrator *needs* a hero, any hero, as an excuse for speaking. Not surprisingly, then, his poetic *I* will be dominant: he does not *serve* as the narrator of a story, as Scott's narrators did, but it is rather the story that creates an opportunity for him to talk.¹² In this way, Don Juan will necessarily be subsidiary to the narrator. To what extent his story is interesting for the reader at all is also questionable inasmuch as the narrator himself stresses that it is something well-known, and so the reason why one should read the text is perhaps not really *what* is to be told but rather *how* it is told.

The foregrounding of the narrator also means that he writes about his personal concerns and opinions as well:

But now at thirty years my hair is grey
(I wonder what it will be like at forty?
I thought of a peruke the other day) –
My heart is not much greener; and, in short, I
Have squander'd my whole summer while't was May,
And feel no more the spirit to retort; I
Have spent my life, both interest and principal,
And deem not, what I deem'd, my soul invincible. (1.213)

Examples like this would be numerous but the one given here is especially significant when compared to Scott's minstrel, who also talks about his aging. However, while the latter does so only to provide an excuse for evading a certain topic, Byron's narrator makes it a central issue: he has already digressed from the story and so placed his personal reflections in the forefront.

The shift of focus away from the story and the hero already marks a crucial change in the development of the romantic verse narrative but there are other questions involved.

11. I quote from the following edition of *Don Juan*: Lord George Gordon Byron, *Don Juan*, ed. Truman Guy Steffan, Esther Steffan and Willis Winslow Pratt (London: Penguin, 2004).

12. On Byron's poetic *I*, see also András Horn, *Byron's "Don Juan" and the Eighteenth-Century English Novel* (Winterthur: Buchdruckerei Geschwister Ziegler & Co., 1962), p. 28.

The narrator clearly appears as the chief constructor of the text and he is free to choose what he says and how. This is demonstrated in Canto I when he renounces the *in medias res* beginning and states the following:

That is the usual method, but not mine;
My way is to begin with the beginning.
The regularity of my design
Forbids all wandering as the worst of sinning,
And therefore I shall open with a line
(Although it cost me half an hour in spinning)
Narrating somewhat of Don Juan's father
And also of his mother, if you'd rather. (I.7)

Undoubtedly, the centrality and the ironic voice of this narrator are very much unlike Scott's narrators. Of course, this does not mean that the narrator would be omniscient; when he claims not to know something, he is unconcerned:

This licence is to hope the reader will
Suppose from June the sixth (the fatal day,
Without whose epoch my poetic skill
For want of facts would all be thrown away),
But keeping Julia and Don Juan still
In sight, that several months have passed. We'll say
'Twas in November, but I'm not so sure
About the day; the era's more obscure. (I.121)¹³

This nonchalant attitude is unlike the minstrel's admittance of his own limits: here the credibility of the narrator and the narrated story are questioned by the narrator's gesture, whereas this was so only to a lesser degree in the case of the minstrel. On the other hand, the narrator's power is again reinforced: if he does not know the exact date or month, he will *say it was in November*, stressing the creative aspect of writing.

Information may also be left out of the text consciously in the sense that the narrator does not even pretend that he would not know the answer:

But to our tale. The Donna Inez sent
Her son to Cadiz only to embark;
To stay there had not answered her intent.
But why? We leave the reader in the dark. (II.8)

Such gestures, showing the superiority of the narrator over his reader, are unimaginable for Scott's minstrel: what the minstrel knows, deems important and can narrate, he will include in his text. This of course implies that he cannot have excessive digression, whereas Byron's narrator certainly can:

13. A similar instance can be found in Canto I, stanza 134.

But let me to my story. I must own,
 If I have any fault, it is digression,
 Leaving my people to proceed alone.
 While I soliloquize beyond expression.
 But these are my addresses from the throne,
 Which put off business to the ensuing session.
 Forgetting each omission is a loss to
 The world, not quite so great as Ariosto. (III.96)

Each digression of the narrator thus means that part of the story remains un-narrated.¹⁴ The narrator quite frequently reflects on his tendency to digress, and he almost always digresses for a second, sometimes even for a third time. The above quotation shows a particularly ironic example of this, since the narrator, after admitting digression, begins to digress on digression itself. More importantly, he does so when the father of Don Juan's lover could any time endanger the lovers' lives.¹⁵ If this were not enough, the narrator decides that the canto is too long anyway and so ends it at a crucial point of the story:

I feel this tediousness will never do;
 'Tis being too epic, and I must cut down
 (In copying) this long canto into two.
 They'll never find it out, unless I own
 The fact, excepting some experienced few,
 And then as an improvement 'twill be shown. (III.III)

This shows that the length of the individual cantos is defined solely by the narrator, probably (though not necessarily) taking the readers' interest into consideration as well, i.e. in that he does not wish to have too long units.¹⁶ The point to stop at is not a logical division but a radical cut and the narrator's gesture is therefore arbitrary. Even if he will not do so with all the cantos, it is fairly obvious that he *might* do so any time.

The other crucial problem with the narrator's game is that he thus further digresses away from the story: instead of telling about the events in the diegesis, he starts to discuss question closely related either to the extradiegetic level, or to the diegetic one.¹⁷ Whereas for the minstrel there was a natural flow of storytelling, which nevertheless

14. The narrator chooses various parts of the story to be left un-narrated in a rather arbitrary way, thus it is not quite the case of filling in 'dead periods' of the story. See Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 1997), p. 93.

15. Cf. Anne Barton, "Don Juan Reconsidered: The Haidée Episode," in *Byron*, ed. Jane Stabler (London: Longman, 1998), 194–203, p. 195. Similar digressions can be found throughout the text, notably in Canto VIII (see stanzas 48–52 for instance) or in Canto XVI (stanzas 77–78). Such delaying digressions are present in previous works as well, notably in Fielding. See Rimmon-Kenan, pp. 125–126.

16. The narrator ends Canto IV too because of its alleged lengthiness.

17. On the difference between the individual levels, see Rimmon-Kenan, p. 91.

could be interrupted if necessary, the narrator of *Don Juan* clearly sees the inevitability of dividing his work into cantos and yet feels it difficult to do so, as demonstrated by the opening of Canto IV:¹⁸

Nothing so difficult as a beginning
In poesy, unless perhaps the end;
For oftentimes when Pegasus seems winning
The race, he sprains a wing and down we tend,
Like Lucifer when hurled from heaven for sinning.

Composition, then, is not something subsidiary to storytelling and dependent on external factors, but a central question in its own right, so much so that it occasionally delays the act of storytelling.

The extent to which narrators are developed in Scott and Byron is quite different. Byron's dominant narrator is deconstructing certain patterns, both in terms of the story and in terms of his relation to the readers. The narrator of *Don Juan* is an overwhelming first person, not only in the sense that he has a forceful grammatical presence throughout the text but also in that everything and everybody is subsidiary to him. By contrast, the last minstrel is not exactly an *I* but rather a *minstrel*, i.e. someone having a defined function: by conforming to the rules associated with his role, there are some ways for him to add his personality to the text. However, he is interesting only as a minstrel, his *differentia specifica* only being that he happens to be the last one.

2 Calls for the epic

All this largely has to do with how the two works relate to the epic tradition: being verse narratives of English Romanticism, it is inevitable that they somehow position themselves against that tradition, even if neither claims itself to be an epic "proper". As for *The Lay of the Last Minstrel*, it is clearly not an epic but a romance, and if anything else, Scott here also follows and, especially in terms of metre, overwrites the ballad tradition.¹⁹ However, there are common points between the epic tradition and *The Lay of the Last Minstrel*.²⁰

The very structure of having a narrator embedded in the narrative of another can be found in Homer. The narrator of the frame story sympathises with the minstrel, but the minstrel is not only interesting for him as an individual but more importantly as the enigmatic figure of the last minstrel: the only one who has the ability and the knowledge to talk about certain events. Besides, the embedding pattern also makes it possible to partly distance himself from the text of the minstrel, which is in many ways anachronistic.²¹

18. The difference is to a large extent due to the fact the minstrel is an oral poet, whereas the writer of *Don Juan* positions himself as a writer.

19. See Fischer, pp. 88–92.

20. See also Nicholson, 137–138.

21. See Richard Cronin, *The Politics of Romantic Poetry: In Search of the Pure Commonwealth* (Houndmills: Palgrave, 2000), pp. 97–98. Cf. Alexander, pp. 30–33, 39–42.

The historical and social concerns of the external narrator are met by the minstrel also in terms of the embedded story he tells. It is about the historical past of the community and his listeners are intent on hearing about its heroism. The minstrel fulfils his role as he concentrates on the narrated story. Furthermore, he does not question the importance of the story and the characters as such, nor does he undermine the validity of his own words. The minstrel, and especially the last one, is a prominent person, being credible and serving as a link between the present and the past. Since one of the major functions of poetry – according to the text – is the remembrance and the recording of the past,²² it is not a surprise that the poet should be central, the only one who is able to remember aptly:

Not that, in sooth, o'er mortal urn
 Those things inanimate can mourn;
 But that the stream, the wood, the gale,
 Is vocal with the plaintive wail
 Of those, who, else forgotten long,
 Liv'd in the poet's faithful song,
 And, with the poet's parting breath,
 Whose memory feels a second death. (v.2)

Though itself not an epic, *The Lay of the Last Minstrel* does not really go against the fundamental norms thereof. The individual epic conventions are clearly not kept but the problem of keeping them is not raised either: the text does not pose the question whether or not it should be regarded as an epic.

In the case of *Don Juan*, however, we find exactly the opposite. Many characteristics of Byron's text stem from the heroi-comical epics and it is thus almost a necessity for him to refer to the epic.²³

My poem is epic and is meant to be
 Divided in twelve books, each containing,
 With love and war, a heavy gale at sea,
 A list of ships and captains and kings reigning,
 New characters; the episodes are three.
 A panoramic view of hell's in training,
 After the style of Virgil and Homer,
 So that my name of epic's no misnomer. (1.200)

Of course, even his intentions are somewhat dubious, not to mention the fact how much they are not met by the actual text. Yet, the epic conventions are discussed and

22. Nicholson also describes this as something characteristic of the epic. Nicholson, 137–138

23. See Claude Rawson, "Byron Augustan: Mutations of the Mock-Heroic in *Don Juan* and Shelley's *Peter Bell the Third*," in *Byron: Augustan and Romantic*, ed. Andrew Rutherford (London: Macmillan, 1990), 82–116, pp. 83–85.

ironically sometimes also honoured: but the conclusion is basically that the present work is superior to traditional epic poetry.

There's only one slight difference between
Me and my epic brethren gone before,
And here the advantage is my own, I ween
(Not that I have not several merits more,
But this will more peculiarly be seen).
They so embellish that 'tis quite a bore
Their labyrinth of fables to thread through,
Whereas this story's actually true. (I.202)

The absence of the supernatural, thus, is supposed to make *Don Juan* superior to the epic tradition. In *The Lay of the Last Minstrel*, however, most central factors are supernatural.²⁴ *Don Juan*, then, mocks not only the epic tradition but it also overwrites Scott's romantic verse narrative. This is true irrespective of the minstrel's claim for a level of realism.

I know right well, that, in their lay,
Full many minstrels sing and say,
Such combat should be made on horse,
On foaming steed, in full career,
With brand to aid, when as the spear
Should shiver in the course:
But he, the jovial Harper, taught
Me, yet a youth, how it was fought,
In guise which now I say;
He knew each ordinance and clause
Of Black Lord Archibald's battle-laws,
In the old Douglas' day.
He brook'd not, he, that scoffing tongue
Should tax his minstrelsy with wrong,
Or call his song untrue:
For this, when they the goblet plied,
And such rude taunt had chaf'd his pride,
The Bard of Reull he slew. (IV.14)

However, it seems that historical faithfulness and remembrance of the past can be important without the necessity of avoiding supernatural powers: the two, at least for Scott, can go together.

24. See also Alexander, pp. 39–40. Cf. Michael Gamer, "Gothic Fictions and the Romantic Writing in Britain," in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 85–104, pp. 94–95. See also Michael Gamer, *Romanticism and the Gothic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 180–186.

The major problem for *Don Juan* as an epic is of course its topic and how the narrator relates to it. Don Juan is not exactly a suitable hero to make an epic, especially as his deeds given in Byron's work are also far from being heroic. The narrator does not try to convince the readers of the opposite by applying a whole array of heroic conventions and conforming to the epic rules – even ironically, as a mock-heroic would do; rather, he treats Don Juan as a younger person who is less experienced and knowledgeable than himself, and as *his* hero who has a function in *his* text.

Not only the hero, but the narrator is just as problematic. Who exactly is he, apart from being the poet, which he very strongly asserts? Not that this could not theoretically be asked in connection with Scott's external narrator too; but the person thereof is concealed by the story he narrates and therefore his identity does not appear as a problem posed by the text itself, whereas in the case of *Don Juan*, the narrator, as it were, conceals the story by his person, about which we know only what he himself says, there being no external narrator. The narrator is seen as an individualistic poet who, unlike the minstrel, is probably not a central figure within a community, and he does not act as a respectful member thereof.

As far as the relationship of the romantic verse narrative and the epic is concerned, *The Lay of the Last Minstrel* is clearly closer to the aim that there should be something that can replace the epic in the period, whereas *Don Juan*, by deconstructing the epic, rather denies that possibility.

3 Readers and listeners

Whether the individual texts may function as the epic (probably) did largely depends on the relationship between the narrator and his audience, the way of addressing the audience being at least as determining as the choice of the topic or the status of the narrator. In the *Lay of the Last Minstrel*, the embedding structure allows the minstrel to be seen as a poet in the probably most authentic – and by now anachronistic – function of the role, one that is reminiscent of what one finds in the epics: the poet recites the poem, improvising large parts of the text, he talks to an audience that he does not know but to which he is connected by shared cultural patterns, and he talks about events of the historical past. There is an interesting mirroring of this within the text, when the minstrels go to Branksome Hall and thus the narrator–minstrel has the chance to reflect upon such situations himself.

Occasionally, he does address his audience, but in most cases not more than necessary for marking the existing connection to the listeners.²⁵ Very often the experience is shared, in that the narrator presupposes that the listeners have the same feelings about certain events. Consider:

I would you had been there, to see
How the light broke forth so gloriously,

25. See Canto II, stanzas 1 and 16; Canto III, stanza 33; Canto V, stanza 1.

Stream'd upward to the chancel roof,
And through the galleries far aloof!

(II.16)²⁶

The immediacy of communication, his direct contact with his listeners allows him to establish a relationship in which such gestures come naturally and which enables a shared experience. This is even stronger in Canto IV, where the minstrel makes an explanatory digression on how the Lady's (his hostess's) predecessors won Eskdale (from stanza 10 onwards):

Hearken, Ladye, to the tale,
How thy sires won fair Eskdale.

Again, this is an instance of improvising, at least as much as this "tale" is not a necessary part of the lay but inserted into it because of the present audience. Such instances are not too frequent but once the minstrel addresses the maids:

Needs not these lovers' joys to tell:
One day, fair maids, you'll know them well. (v.27)

At other times he refers to the readers' probable expectations:

And now, fair dames, methinks I see
You listen to my minstrelsy;
Your waving locks ye backward throw,
And sidelong bend your necks of snow;
Ye ween to hear a melting tale,
Of two true lovers in a dale;
And how the Knight, with tender fire,
To paint his faithful passion strove;
Swore he might at her feet expire,
But never, never, cease to love;
And how she blush'd, and how she sigh'd.
And, half consenting, half denied,
And said that she would die a maid; –
Yet, might the bloody feud be stay'd,
Henry of Cranstoun, and only he,
Margaret of Branksome's choice should be. (II.29)²⁷

These very probable expectations are gently mocked by the minstrel: the minstrel rejects to provide such a scene, though he makes it so explicit what he *will not* provide that he actually provides it. Still, in the following stanza the minstrel says that he is

26. For similar examples, see Canto III, stanza 15; Canto V, stanza 5 (here the minstrel addresses the hostess directly).

27. Something similar can be found in Canto V, stanza 21, but there the possibility of parody is excluded.

simply too old for such topics. The explanation for why he cannot give the expected description makes his parody less harsh.

Now in *Don Juan*, one finds more playful and complicated interactions with the reader, besides occasional signs of contact (see e.g. Canto I, stanza 7 quoted in section 1). However, the situation is fundamentally different, in that the narrator here is obviously the *writer*, and those who receive the work are *readers*, thus the intimate and direct relationship between the two parties is impossible. The same is of course true for the two narrators of Scott's work; and the fact that the oral narrator has to be embedded already shows that his kind of poetry is anachronistic – not surprisingly, Byron will abandon it altogether, thereby also abandoning certain characteristics reminiscent of the epic.

The narrator of *Don Juan* uses a very colloquial style, typically conversational and at times confidential. Of course, this is paradoxically not opposed to but rather a result of the fact that there is no direct communication: the narrator can go on undisturbed by external factors and he does not have to respect the readers' wishes and opinions.

But for the present, gentle reader, and
Still gentler purchaser, the bard – that's I –
Must with permission shake you by the hand,
And so your humble servant, and good-bye.
We meet again, if we should understand
Each other; and if not, I shall not try
Your patience further than by this short sample.
'Twere well if others followed my example. (1.222)

When and how the narrator ends or begins the story is decided by himself alone; the reader has to accept the rules set by the narrator. The reader is also important as a purchaser of the work, thus further used by the narrator for his own benefit.

Very often he addresses (parts of) his readership, just as the minstrel occasionally did:

I don't choose to say much upon this head,
I'm a plain man and in a single station,
But – oh ye lords of ladies intellectual!
Inform us truly, have they not henpecked you all? (1.22)

Such addressing may also include reference to some shared experience between the narrator and parts of his readership; for instance when he addresses intellectual women:

Yet some of you are most seraphic creatures,
But times are altered since, a rhyming lover,
You read my stanzas, and I read your features;
And – but no matter, all those things are over. (IV.III)

The narrator of *Don Juan* is playful and also disrespectful, and does not seem to feel that his readers would be his superiors, or that he should live up to their expectations.

Whereas the minstrel generally acknowledged the just hopes of his listeners, even if he could not recite accordingly, the narrator of *Don Juan* very often goes against the possible anticipations – for instance in connection with how moral his work is or should be:

If any person should presume to assert
This story is not moral, first, I pray
That they will not cry out before they're hurt,
Then that they'll read it o'er again and say
(But doubtless nobody will be so pert)
That this is not a moral tale, though gay.
Besides, in canto twelfth I mean to show
The very place where wicked people go. (I.207)

The narrator feels it necessary to defend his poem against some (though not necessarily all) readers, strongly stressing that his work is moral²⁸ and if certain people do not think so, then it is their fault, not his. Within his own text, the narrator may explain practically anything and the readers have no chance to intervene and defend their own standpoint; more importantly, this superposition is very strongly emphasised by the narrator.

The way the narrator treats the readers (or listeners) is a central question with respect to the connection between the romantic verse narrative and the epic: the epic relies on the narrator's respect for and shared experience with his audience. *The Lay of the Last Minstrel* conforms to these requirements and thus may function similarly, while the narrator of *Don Juan* constantly questions the validity of such rules by opposing or violating them. The interaction with the receivers is important in both texts but it is *Don Juan* which achieves a more radical break with the epic traditions.

28. For similar examples see also Canto IV, stanzas 4–7, Canto V, stanza 130 and Canto XII, especially stanzas 28, 39–40, 50–80, 86.

Czigányik Zsolt

Az utolsó ember: a halálfélelem utópiája

Mary Shelley ellenutópiába torkolló történelmi családregénye

Mary Wollstonecraft Shelley minden bizonnyal *Frankenstein* című horror-regényével szerezte meg a halhatatlanságot, esetleg azzal, hogy híres férje felesége volt – legalábbis a legtöbb embernek ez a két dolog jut róla az eszébe. Az már kevésbé közismert, hogy e két irodalmi tettén túl számos egyéb mű szerzője is, s azon kívül, hogy férje irodalmi hagyatékát gondozta, több kötetre való levelet, naplót és regényt is hagyott az utókorra. Ezek közé tartozik az a mű, melynek címe Orwell meghatározó jelentőségű ellenutópiájának, az 1984-nek a munkacímet (*The Last Man in Europe*) is eszünkbe juttathatja, és okkal illeszthetjük az angol utópikus hagyományba.

Az 1826-ban megjelent *Az utolsó ember* [*The Last Man*] című regény a XIX–XX. század negatív utópiáinak sorát gazdagítja – noha műfaja a történelmi családregénnyel keveredik. A negatív utópia vagy ellenutópia műfaját a szatíra válfajaként értelmezem, mivel az alternatív valóság megalkotása mindenképpen kritikát jelenít meg az empirikus valóság tényeivel szemben. Mint a következőkben látni fogjuk, Mary Shelley műve több szempontból eltér a negatív utópiák fontos jellemzőitől, elsősorban az alternatív valóság kapcsolódik szokatlanul szorosan a megírás korához. A tragikus jövő elkerülhetetlensége – ami átértékeli a haladás fogalmát is – azonban e műfajhoz köti a regényt.

A cselekmény

A történet idejét az elbeszélő precízen meghatározza: a XXI. század vége, bár a „felütés” kora nagyjából megegyezik a könyv megírásának idejével. Az elbeszélő, egyben a könyv főhőse, Lionel Verney a köztársasággá lett Angliában él, apja a később trónjáról lemondott király bizalmas barátja, aki azonban adósságokba keveredve elbujdosik, így Lionel már szegénységbe születik. Változást Adriannel (akiben nem véletlenül fedezhetjük fel a szerző férjét), a volt király fiával való találkozása hoz, akit eleinte gyűlöl, megismerkedésük után azonban szoros barátság szövődik közöttük, amit tovább erősít, hogy Lionel beleszeret Adrian húgába, Idrisbe, s később össze is házasodnak.

Megjelenik a színen Lord Raymond, aki Lord Byronhoz hasonlóan a görögök oldalán tüntette ki magát a törökök elleni harcban, és aki nagyszabású politikai terveket dédelget: ő is Idrist szeretné feleségül venni, hogy a királyságot visszaállítva maga üljön a trónra. Mindeközben Adrian az örület szélére kerül egy görög hercegnőhöz, Evadnéhez fűződő viszonzatlan szerelme miatt. A történet átmenetileg szerelmi idillbe csap át, s a szereplőket rövidesen családi kötelek fűzik egymáshoz: Raymond a politikai ambíciókat félretéve Idris helyett valódi szerelmét, Lionel húgát, Perdítát veszi feleségül, így Lionel is feleségül veheti Idrist. Raymond hatalomvágya azonban csak

átmenetileg hagyott alább, s rövidesen megszerzi a kormányzói rangot. Egy szerelmi affér miatt azonban visszatér Görögországba, újra beleveti magát a törökök elleni harcba, fogságba esik, ezért Perdita és Lionel utána indulnak. Miután Raymond kiszabadul, Konstantinápolyig szorítja vissza a törököket, a város elfoglalása közben azonban ő is halálát leli. A hírre Perdita öngyilkos lesz, ám az ő halálánál is jelentősebb esemény annak a pestisjárványnak a kitörése, ami Konstantinápolyból indul pusztító útjára.

A regény szűkebb spektrumú és lassúbb folyású első része ezzel véget ér, a harci események már tágabb horizontot és pergőbb eseményeket ígérnek. Lionel visszatér Angliába, és a továbbiakban a könyv a járvány terjedésével foglalkozik. A szigetország eleinte mentes marad a pestistől, amely az egész világon elterjed, később azonban Anglia földje is halállal lesz terhes. A hivatalban lévő kormányzó (Raymond korábbi ellenfele) rémületében átadja a hatalmat Adriennek, aki bátran vállalja a feladatot: fenntartja a rendet, de keveset tehet a betegség terjedése ellen, amely néhány év alatt az egész országot elborítja. Rettetés és kitartás képei váltakoznak, miközben Angliában lassan megáll az élet: a települések elnéptelenednek, a kereskedelem megszűnik, a földek javarészt bevetetlenek maradnak, az ország helyzete a Pepys vagy Defoe által leírt XVII. századi állapotokat idézi. Anglia azonban még mindig viszonylag biztonságos hely marad, s rövidesen kisebb népvándorlás indul nyugatról keletre: először Amerikából indulnak meg sokan Írország felé, majd egyre többen tovább Angliába. Ezek a tömegek a fél országot végigrabolják, de Adrian vezetésével feláll a hadsereg, és véget vet az anarchikus fejleményeknek. A kór azonban tovább pusztít, s egyre nagyobb éhínség is fenyeget: végül Anglia néhány ezer (!) megmaradt lakója úgy dönt, hogy délebbre költözik. Utazás közben életüket vesztik Lionel gyermekei, valamint felesége, Idris is. Maga Lionel is megbetegszik, de egyedülként felépül a betegségből.¹ Az életben maradtak eljutnak Párizsba, ahol új veszéllyel kell szembenéznük: az emberiség maradványának egységét megtöri egy szekta, amelynek tagjai védettnek érzik magukat, s vezetőjük, egy hamis prófeta diktátorsága alatt elkülönülten élnek. A pestis azonban egyik tábor sem kíméli, így a szekta felbomlik, vezetője pedig öngyilkos lesz. A túlélők ekkor már csak néhány százan vannak, és Svájc hegyei között remélnék menedéket a halál elől. Folytatódik az utazás, és folytatódik a pusztulás is: Dijont már csak nyolcvanvan érik el, Svájcba pedig végül ötvenen érkeznek meg. Később Itália felé veszik útjukat, de Velencébe már csak hárman jutnak el: Adrian, Lionel és Clara, Lionel unokahúga, az utolsó három élő ember a Földön. Ők Görögországba indulnak hajóval, de viharba kerülnek, amit egyedül Lionel, az utolsó ember él túl. Rómába megy, majd a könyv azzal a tervvel zárul, hogy körbehajózva a Földet megpróbál más élő ember nyomára akadni, noha erre kevés reménye marad.

1. McWhir emlékeztet rá, hogy egy korábbi epizódban egy falusi asszonnyal is hasonló eset történik, ennek ellenére Mary Shelley úgy állítja be a dolgot, mintha kivételes esetről lenne szó; Anne Ruth McWhir, „Introduction,” in Mary Shelley, *The Last Man* (Peterborough, Ontario: Broadview Literary Texts, 1996), 212 és 270. o.

A mű szerkezete

A regényt Muriel Spark három részre osztja: az első rész a család felbomlásáról szól, a másodikban felbomlik a társadalom, és végül a harmadik részben az egész emberiség.² Ezzel a felosztással nem nehéz egyetérteni, azonban úgy vélem, némileg mégis félrevezető, hiszen azt sugallja: a könyv szerkezete egységes és kiegyensúlyozott. Ian Jack szerint az első rész személyes és politikai bonyodalmi meglehetősen nehezen követhető (attól tartok, ez kiderül a fenti összefoglalásból is), de miután a járvány eléri Európát, a történet sokkal érdekesebb lesz, s néhány hatásos, eredeti jelenet is emlékezetessé teszi a könyvet.³ Problémát azonban nemcsak az első rész bonyodalmi okoznak, hanem a járvány megjelenését megelőző és az azt követő részek bizonyos ellentétei is.

A regény első szakaszában megismerkedünk azzal a néhány szereplővel, akik sorsán keresztül látni fogjuk az emberiség pusztulását, ami a regény kezdetétől számítva egy szűk emberöltőn belül bekövetkezik. A szerző igen messziről indít: megismerkedünk a korábbi generációval, majd a főhősök jellemének fejlődésével. Az igazán terjedelmes rész azonban Lionel és Adrian találkozása, a tulajdonképpeni cselekmény kezdete után következik: a családi (és bizonyos mértékben történelmi) események tárgyalásába a könyv hosszasan belebonyolódik. A szereplők viszonyai és a kusza események néha alig követhetők, egyes epizódok igen lazán kapcsolódnak a cselekmény fővonalához, bár a legnagyobb nehézség inkább az, hogy szinte semmilyen fővonal nem látszik kibontakozni: az események sorát leginkább az elbeszélő személye fogja össze. További nehézség, hogy a műnek ez az első része nem mutat utópikus jegyeket, s a későbbi végkifejletre sem utal semmi egészen Konstantinápoly ostromáig.

Mindezt csupán azért tekintem hiányosságnak, mivel a szerző a távoli jövőbe helyezi a történéseket (a regény kezdetekor 2073-at írnak), s Anglia államformájának változása kivételével semmi nem zajlik valójában a jövőben. Egy olyan világot ismerünk meg, amit Mary Shelley a regény írásakor maga körül látott, vagyis a XIX. századi Európát. Ebből a világból még az a konfliktus sem hiányzik, amely a Shelley-családot is foglalkoztatta: a görög nép harca a török megszállók ellen. Az első szakasz, amely Raymond halálával zárul, felismerhetően a XIX. század első felének Anglijában játszódik, ahol a származás határozza meg a társadalmi pozíciót, s a szülők is e szerint kívánnak házastársat találni gyermekeiknek. A regény első felében tehát egy elszegényedett nemesi család életének jóra fordulását látjuk szerelemmel, sok önzéssel, de végül boldog házasságokkal fűszerezve. A regény központi témájának a családi élet és a gyermeknevelés tűnik, illetve ezek kapcsolata a férjek közéleti kötelezettségeivel. A politikai eseményeket sem társadalmi folyamatok határozzák meg, ahogy később például Lev Tolsztojnál, hanem éretnyes emberek, akik főként retorikai képességeik révén diadalmaskodnak ellenfeleik felett.

A török hadjárat még beleillik ebbe a mintába, de Konstantinápoly ostroma már átvezet a második, hangsúlyosabb téma tárgyalásába. Egészen a város körülrázásáig nem történnek rendkívüli események, itt azonban fordulat áll be.

2. Muriel Spark, *Mary Shelley* (New York: Meridian, 1988), 181. o.

3. Ian Jack, *English Literature 1815–1832* (Oxford: Clarendon Press, 1990), 245. o.

A háborúzás menete hirtelen megváltozott. Több kitérésre nem került sor, és akadálytalanul végezhattük munkánkat. Ami még különösebb volt, amikor a katonák a városfal közelébe merészkedtek, a falakon nem járt senki, nem meredt ágyú a betolakodókra. Amikor Raymondnak jelentették ezeket, megparancsolta, hogy aprólékosan derítsék fel, mi történik a falakon belül, és amikor kémei visszatértek, és csak némaságot és elhagyatottságot jelentettek a városból, Raymond kiadta az utasítást, hogy sorakozzon fel a sereg a kapuk előtt. A falakon nem jelent meg senki; a kapuk ugyan be voltak zárva és reteszelve, de mintha azokat sem őrizték volna; odafenn számtalan kupola és csillógó félhold döfött az égbe; miközben a vén falak, századok túlélői repkénnyel borított tornyaikkal és gyommal benőtt pilléreikkel úgy álltak, mint a sziklák holmi lakatlan pusztaságban.⁴

A titokzatos csend azonban nem valami hadicselre utalt, ahogy eleinte gondolták, hanem arra a szörnyű tömeghalálra, ami már elérte a várost, s ami innentől uralni fogja a regényt. Ez az első olyan szakasz (nagyjából a könyv felénél), ami eltér a szokványos családregényektől, és idézi mindazt, ami a hátralévő több mint kétszáz oldalra jellemző lesz. A fenti városkép érdekes megisméltődését találjuk később:

Londonban nem éltek többen ezernél; s ez a létszám állandóan csökkent. . . . A város forgalmas, keleti része néma volt, az ember legfeljebb azt láthatta, ahol – félig kapzsiságból, félig kíváncsiságból – a raktárakat jobban feldúlták, mint kifosztották: dús indiai javak bálái, becses kelmék, ékkövek és fűszerek heverték csomagolatlanul, szétszórva a földön. Egyes helyeken a tulaj a végső-kig őrizte boltját, s az eltorlaszolt kapu előtt halt meg. A templomok súlyos kapui csikorogva lengtek zsanérjaikon; holtak heverték előttük a járdán.

(II.104–105)

Ezek a sorok is ugyanarról a halálról szólnak, mint Konstantinápoly leírásánál; érdemes megfigyelni a párhuzamokat (a zárt ajtók, a csend, a torony Konstantinápolyban illetve a templomok Londonban), valamint azt az alapvető különbséget, ami abból adódik, hogy az első leírás távolról mutat be valami titokzatos ismeretlent, a második pedig közelebről a félelmetes valóságot. Ahogy közeledünk a könyv vége felé, ahogy egyre fogy az emberiség és egyre teljesebb a pusztulás, annak leírása is szikárabb lesz: „Párizst elhagyatva találták. . . . Franciaország üres volt; a hosszú úton Calais-tól Párizsig egyetlen emberi lényel sem találkoztak. . . . Az angolok ellenállás nélkül vették birtokukba Párizst. Magas házai és keskeny utcái élettelenek voltak” (II.173).

Konstantinápoly száznyolcvan fokok fordulatot hoz a regényben: ami addig a közép-pontban állt – a család, a magánélet – az most részben megsemmisült, részben pedig érdektelenné vált. Az új téma, az emberiség (és azon belül elsősorban az angol társada-

4. A magyar nyelvű idézeteket Gálvölgyi Judit fordításában közlöm. A főszövegben megadott hivatkozások a következő kiadásra vonatkoznak: Mary Shelley, *Az utolsó ember I–II* (Budapest: Metropolis, 2008), I. köt. 239. o.

lom) pusztulása hangsúlytalanná és jelentéktelenné teszi az első szakasz családi történetét annak az olvasónak a számára is, aki úgy veszi a kezébe a könyvet, hogy nem tudja előre: az emberiség pusztulásáról fog szólni. Aki azonban ilyen előítélettel kezd az olvasáshoz, ráadásként még hosszúnak és feleslegesnek is érzi ezt a részt, nem értve, miért lett a regény ilyen egyenetlen.

A két rész kapcsolata

McWhir szerint a *Frankenstein* legjobban egy portréhoz hasonlítható, *Az utolsó ember* vizuális analógiája azonban inkább a XIX. század elején igen népszerű *apokaliptikus panoráma*, vagy pedig a *mozaik*.⁵ Mindkét hasonlat igen találó, azonban csak akkor, ha *Az utolsó ember* második, valóban apokaliptikus szakaszára vonatkoztatjuk. Az első rész (körülbelül a fent idézett konstantinápolyi csatajelenetig) inkább egy *tájképhez* vagy *családi portréhoz* hasonlítható.

Mindezek alapján elmondható, hogy a könyv első látásra és alaposabb vizsgálat után is úgy tűnik, mintha két műből állna össze: egy XIX. századi családregegyéből, és egy azt követő ellenutópiából. Azt semmiképpen nem állíthatjuk, hogy a két mű össze lett fér-celve (mint a fenti idézetekből láhattuk, összedolgozásukra nagy hangsúlyt fektetett a szerző), de a kettő különbsége szembeűnő. Ennek figyelembevételével az a benyomás alakult ki bennem, hogy Mary Shelley a regény írásának kezdetekor még nem pestisről és az emberiség pusztulásáról akart írni. A regényt elsősorban anyagi megfontolásból kezdte el 1824-ben, s naplójában már ekkor megjelent az utolsó ember témája. Ez év májusában halt meg Byron, s a napló tanúsága szerint ez tovább erősítette Mary Shelleyben a téma iránti elkötelezettséget, ekkor azonban még igen nehezen haladt az írással.⁶

A következő évben jelent meg Samuel Pepys naplója, melyet 1660 és 1669 között írt, s amelyben nagy teret szentel a londoni pestis leírásának is. A mű – bár ekkor még csak töredékes változata került a nagyközönség elé – komoly visszhangot váltott ki, s könnyen elképzelhető, hogy ez a könyv volt az, ami Mary Shelley figyelmét a pestis témája felé terelte akkor, amikor saját könyve jelentős részével már elkészült. Így magyarázatot kapunk a könyv két része közti egyenetlenségekre és a mű szerkezetének kiegyensúlyozatlanságára is.

Meg kell azonban jegyeznem, hogy mindez csak feltételezés, mivel sajnos a naplók és a levelek vizsgálatával sem sikerült meggyőző bizonyítékot találni arra, hogy Mary Shelley valóban olvasta Pepys művét, és az hatással lett volna saját munkájára.⁷ Hozzá kell azt is tenni, hogy a regény írásának időszakában mind leveleiben, mind naplójában igen kevés szó esik akár a munkájáról, akár olvasmányélményeiről, így nem állíthatjuk, hogy Pepys említésének hiánya azt jelentené, hogy nem olvasta a visszaemlékezéseket.

5. McWhir, xix. o.

6. Vö. Spark, 180. o.

7. Vö.: Pamela R. Feldman és Diana Scott-Kilvert, szerk., *The Journals of Mary Shelley 1814–1844* (Oxford: Clarendon Press, 1987) és Betty T. Bennett, szerk., *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980).

A külsőségek és a regény ideje

A regény 1826-ban jelent meg, míg a cselekmény az elbeszélő pontos meghatározása szerint 2073 és 2100 között játszódik. A mű megírásának ideje az ipari forradalom technikátörténetileg legfontosabb időszaka volt. A coalbrookdale-i vashídon már egy emberöltő óta közlekedtek, 1809-ben Robert Fulton gőzhajójával megkezdte a rendszeres személyszállítást, 1810-ben pedig John McAdam skót mérnök vezetésével megépültek az első szilárd burkolatú közutak. Fulton sikere nyomán 1819-ben az Atlanti-óceánt is átszelte az első gőzhajó, egy évvel a regény megjelenése előtt pedig megindult Angliában a rendszeres forgalom a világ első gőzmozdonyos vasútvonalán.

A Jules Verne, H. G. Wells, vagy Aldous Huxley művein nevelkedett olvasóközönség számára különös lehet, hogy mindennek a technikai fejlődésnek szinte semmi nyomát nem találjuk Mary Shelley utópisztikus regényében. Egyedül a Montgolfier fivérek 1783-as sikeres hőlégballonos kísérletének van némi visszhangja: Lionel egy ízben egy furcsa szárnyas hőlégballonos szerkezettel utazik,⁸ egyszer pedig említi, hogy gőzhajóval utaztak.⁹ A mű témájából adódóan különösen feltűnő, hogy a szerző az orvostudomány fejlődésével kapcsolatban nem táplál komoly reményeket: noha egyszer futólag említi, hogy a himlőt le fogja győzni a tudomány („a már kiirtott himlő”, 1.289), magával a pestissel szemben mindenki teljesen tehetetlen, még komoly próbálkozás sem történik a járvány legyőzésére. A technikai újításokról szóló fenti példák pedig egyértelműen inkább kivételnek tekinthetők, hiszen *Az utolsó ember*ben szárazföldön lovon vagy lovas kocsin közlekednek, tengeren pedig többnyire vitorlás hajón, és a külsőségeket tekintve a történet kevésbé idézi a viszonylag távoli jövőt, a XXI. század végét, sokkal inkább a XIX. század elejét. Sőt, bizonyos jellemzők, mint például az ipar szinte teljes hiánya és a mezőgazdaság túlsúlya, vagy a muskéták említése a harci jelenetekben (II.79) azt az érzetet keltik, mintha Mary Shelley inkább történelmi regényt írt volna, s a jövőbe látás és a múltba vágyódás keverednének a regény lapjain.¹⁰

Természetesen igazságtalan volna a későbbi pályatársak módszereit számon kérni *Az utolsó ember* szerzőjén, s a kérdést félretelhatnánk egyszerűen azzal, hogy Mary Shelley nem osztotta más regényírók technikai érdeklődését, őt romantikus kortársaival együtt jobban érdekelte az emberi szellem és a természet, az egyénnel foglalkozott, és nem bízott abban, hogy a technikai fejlődés jelentősen megváltoztatná az emberi életet. Ez azonban így nem egészen fedi a valóságot. Vessük össze ezt a magyarázatot a következő idézettel, amely a Raymond kormányzóvá választása utáni eseményeket írja le:

Raymondot ezernyi jótékony terv foglalkoztatta. Csatornáknak, vízvezetékeknek, hidaknak, impozáns épületeknek és különféle közhasznú építményeknek fogtak neki, Raymondot állandóan tervezők és tervek vették körül, amelyek-

8. „A ballon mintegy félmérföldnyire emelkedett a föld fölé, és kedvező széllel szelte a levegőt, tollas szárnyai hasították az ellen nem álló atmoszférát” (I. köt., 92. o.).

9. I. köt., 265. o.

10. Az angol szövegben másodszer is szerepelnek a muskéták (295. o.), Gálvölgyi Judit fordításában (II. köt. 176. o.) itt ágyúkat szegeznek az ellenfélre.

nek célja az volt, hogy Angliát a termékenység és a pompa színterévé tegyék; a szegénységet fel akarták számolni, az embereket pedig majdnem úgy szállítani az egyik helyről a másikra, ahogyan Husszein, Ali és Ahmed hercegek utaztak az *Ezeregyéjszakában*. Az ember fizikai állapota hamarosan nem lesz csekélyebb az angyalok üdvösségénél; megszűnnek a betegségek; a munkát megkönnyítik legnehezebb terheitől. Mindez nem látszott túlzásnak. Az élet művészetei és a tudomány felfedezései olyan mértékben szaporodtak, ami minden számítást maga mögött hagyott; az élelem, hogy úgy mondjam, spontán termelt – olyan gépek jöttek létre, amelyek kielégítették a lakosság minden szükségletét. (I.136–7)

H. G. Wells alighanem a fenti szakaszra építette volna fel a regény hátralévő részét, leírva azt a boldog kort, amit a fentiek jellemeznek.¹¹ Aldous Huxley már sokkal inkább tisztában volt a fejlődés veszélyeivel is, nála már ezek állnának a középpontban. Hogy Mary Shelley sem volt naiv ezen a téren, az a *Frankenstein* alapján bárki számára világos lehet, de *Az utolsó ember*ből vett fenti idézet folytatásából is kiderül: „Egy rossz vezetés [*evil direction*] mégis megmaradt, és az emberek nem voltak boldogok, nem azért, mert nem tudták volna, hanem mert nem akarták összeszedni magukat, hogy eltávolítsák a maguk emelte akadályokat” (I.137). A fejlődés tehát foglalkoztatta Mary Shelleyt, a technikai fejlődés részleteinek azonban az ő számára nem volt jelentőségük; az idézett szakaszon kívül ezeknek a kérdéseknek nincs szerepük a műben. A következő részlet (Adrian, P. B. Shelley regénybeli alteregója egyik hosszú beszédéből) talán segít megérteni, miért: „A választás a miénk; csak akarjuk, és lakhelyünk paradicsom lesz. Mert az emberi akarat mindenható, eltompítja a halál nyílvevességét, csillapítja a betegséget, s letörli a kín könnyeit” (I.99). *Az utolsó ember* kritikai kiadásának szerkesztője, Anne McWhir a fenti idézethez tartozó lábjegyzetében (60) emlékeztet rá, hogy mindezek a gondolatok valóban Percy Shelley-től származnak, aki *Julián and Maddalo* című művében a következőket írja: „ön-akaratum / láncol a rosszhoz, mit elfogadunk”.¹² Mary Shelley pedig a következő jegyzetet írta *A megszabadított Prometheus*hoz: „Shelley hitt abban, hogy az emberiségnek csak akarnia kell, hogy ne legyen rossz, és nem lesz”.¹³ Mint a cselekmény összefoglalásában említettem, Anglia a történet idején már köztársaság, tehát forradalmi változások zajlottak le. Mindez egybevág Péter Ágnes véleményével, aki szintén *A megszabadított Prometheus* kapcsán azt írja, hogy a

11. Vö.: Virginia Woolf: „Mr Bennett and Mrs Brown”: „Mr. Wells would instantly project upon the window-pane a vision of a better, breezier, jollier, happier, more adventurous and gallant world . . . where miraculous barges bring tropical fruit to Camberwell by eight o'clock in the morning; where there are public nurseries, fountains, and libraries” (Jane Goldman, *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf* [Cambridge University Press, 2006], 107. o).

12. *Shelley versei* (Budapest: Európa Könyvtudó, 1973), 51. o.; fordította Kálnoky László. Az eredetiben: „it is our will / That thus enchains us to permitted ill” *Julian and Maddalo*.

13. „Shelley believed that mankind had only to will that there should be no evil, and there would be none”; idézi McWhir, 60. o., saját fordítás.

művet (és Percy Shelley más műveit is) „az a meggyőződés hatja át, hogy Anglia politikai forradalom küszöbén áll, s a költőnek a miltoni hagyomány szellemében vezető szerepet kell vállalnia az események alakításában”.¹⁴ A politikai forradalmat Mary Shelley ugyan regényében több mint kétszáz évvel későbbre helyezi saját koruknál, ami aligha töltötte volna el meglepődéssel az azonnali változást sürgető férjét, de a költő könyvbeli alteregója valóban vezető szerepet vállal – ha nem is a forradalmi változásban, hiszen az már lezajlott, de az újabb kataklizma idején.

Ha pusztán ezeket a részleteket vesszük figyelembe, akkor azt állíthatjuk, hogy Mary Shelley általában hisz a fejlődésben, aminek a forrását az ember akaratában találja meg, így az ő horizontja szélesebb annál, semhogy ennek a fejlődésnek a részletei, az utak, a hidak, a közlekedés, a telekommunikáció és más hasonló dolgok kötnek le a figyelmét. Számára – P. B. Shelleyvel összhangban – a fejlődés forrása inkább belső, mint külső, az emberből fakad, a technikai fejlődés csupán jele vagy eszköze lehet ennek. Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül, hogy a regény tragikus végkimenetele mindenestül relativizálja a haladásba vetett reményt.

Az utolsó emberből vett, a fejlődés távlataira vonatkozó két fenti idézetet ugyanis egészen másként is lehet értelmezni, és ez az értelmezés hitelesebbnek tűnik. Már az első idézetben is van a betegségekre vonatkozó rész, de még hangsúlyosabb Adrian beszédének ez a része: „az emberi akarat mindenható, eltompítja a halál nyílveességét, csillapítja a betegséget” (1.99). A regény végkifejletét tekintve ezt a kijelentést nem értelmezhetjük másként, mint ironikusan. Ennek az iróniának pedig a regényen is túlmutató jelentősége van: a mű végkifejlete, a teljes pusztulás, valamint az, hogy ezt Mary Shelley tudatosan szembeállítja férje filozófiájával, azt jelenti, hogy ezekkel az optimista elképzelésekkel szembefordult, és nem hitt az ember tökéletesedésében sem külső hatások révén, sem belső megújulás által. Egyetérthetünk Pamela Clemittel, aki szerint Mary Shelley nem csupán a romantika optimizmusának kritikáját folytatja, melyet a *Frankenstein*ben kezdet meg, de ebben a regényben meghatározó P. B. Shelley gondolatainak kritikája is.¹⁵

A társadalom

Mint már korábban említettük, a regény első felében néhány apró technikai részleten és a precízen megadott évszámon kívül (2073; illetve később 2097)¹⁶ csak egy dolog utal arra, hogy a történet nem a XIX. században játszódik: az a tény, hogy Anglia köztársasággá lett. Ez a fejlemény bizonyára mehökkenést váltott ki sokakban az első olvasók közül, s valószínűleg a brit olvasót ma sem hagyja hidegen. A politikai változást Mary Shelley a maga szempontjából a távoli jövőbe helyezi (tán politikai óvatosságból, vagy mert az eseményeknek szerepet szán a regényben is): Adrian apja mondott le a királyi hatalomról nem sokkal a regény cselekményének kezdete előtt. A royalista visszarende-

14. Péter Ágnes, *Késbet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról* (Budapest: Akadémiai, 2007), 79. o.

15. Pamela Clemit, „Mary Wollstonecraft Shelley,” in *Literature of the Romantic Period*, szerk. Michael O’Neill (Oxford: Clarendon Press, 1998), 292. o.

16. II. köt. 146. o.

zódás esélye nem elhanyagolható, a téma újra és újra felmerül, legalábbis a mű első szakaszában, de Adriennek, a potenciális trónörökösnek, noha lehetősége adódna, nincs ilyen szándéka, így Anglia köztársaság marad egészen pusztulásáig.

Bár ma, a XXI. század elején még legalább két emberöltő választ el bennünket a regény szerzője által megadott időponttól, mégis adódik a kérdés: releváns-e *Az utolsó ember* társadalmi víziója? A regény megírásának idejében a monarchia általánosan elterjedt és elfogadott államforma volt, ritka kivételtől eltekintve az egész világon jellemző. Az azóta eltelt közel kétszáz évben a köztársasági államforma jelentős teret nyerve természetessé vált, mégsem szorította ki teljesen a monarchiákat, így Nagy-Britanniában sem változott az államforma. Mary Shelleynek ez a jóslata tehát eddig nem vált valóra, s azt sem állíthatjuk, hogy komoly valószínűsége volna annak, hogy egy-két emberöltőn belül megvalósul. Mégis azt kell mondanunk, hogy azóta sokkal több valósult meg, mint az államforma megváltozása. Az európai monarchiákban, és különösen Angliában a királyság intézménye mára politikán felüli stabilizációs tényezővé vált. A politikai rendszerek – függetlenül az államformától – olyan mértékben demokratizálódtak, amire Mary Shelley nem is gondolhatott. *Az utolsó ember*ben bemutatott politikai élet, valamint a társadalmi szerkezet erősen arisztokratikus jellegű: nem csupán azért, mert tovább élnek a nemesi címek (Earl of Windsor stb.), hiszen ez jellemző a legtöbb mai európai monarchiára is, hanem mert a társadalmi felemelkedésnek gyakorlatilag egyetlen útja az arisztokráciához való kötődés, ahogy Lionel esete mutatja. „Self-made man”-eket nem találunk, az élet szinte minden területét az arisztokrácia irányítja. Az egyetlen polgári származású politikai vezető, Ryland meglehetősen negatív figura: hatalomra kerülése előtt is ellenszenves, a pestis terjedésekor pedig gyávaságról tesz tanúbizonyságot és elmenekül. A legmagasabb rangú, királyi származású arisztokratára, Adrianre van szüksége az országnak, aki azzal is bizonyágot tesz nagyságáról, hogy nem állítja vissza a királyságot (pedig abban a helyzetben ez könnyű volna), hanem csupán a kormányzóhelyettesi rangot viselve teljesíti népe iránti kötelességét.

A technikai és társadalmi fejlődés vízióiban mutatkozó anomáliák az első kritikusoknak is feltűntek. A *Literary Gazette* korabeli cikkírója egyszerre veti mindkét problémát a szerző szemére: „A hőléggallon tökéletessége ellenére az emberek lovagolnak, kocsit hajtanak, vitorláznak, mint a régi időkben, amikor a légitözlekedés nem volt olyan kellemes, amikor a világból megmaradt kevesek mind egyenlők – és mégis, a főszereplők lovaskocsit bérelnek, szolgáik, kíséretük és kocsisaik vannak!”¹⁷ Valóban, a pestis csak elvileg tette egyenlővé az életben maradt embereket, a gyakorlatban ez az egyenlőség a shelley-i univerzális szeretet jegyében csak akkor valósult meg, amikor már csak hárman maradtak: ugyanannak a családnak a három tagja.

17. „In spite of the perfection of ballooning, people ride, and drive, and sail, as in the olden days, when aerial travelling was not so agreeable, when the remnant few of the world are all equal, of course – still, the principal characters hire chaises, have attendants, escorts, postilions!” (1826. február 18, idézi McWhir, 411. o.); saját fordítás.

Mary Shelley tehát nem a távoli jövő társadalmát írta le, hanem azt a társadalmat, amelyben maga is élt, csupán kisebb módosításokkal, amelyeket belátható időn belül megvalósíthatónak látott, Ryland figurájából ítélve pedig magának sem lehetett nagy bizalma a polgári kormányzásban. Van azonban egy másik területe a társadalmi változásoknak, ahol szintén csak igen csekély fejlődésben bízott, ez pedig a női egyenjogúság. Wolfgang Biesterfeld a XIX. század női utópistáiról írva megjegyzi, hogy ekkor Európában a nők is egyre többet hallatják a hangjukat ebben a műfajban. Claire Démarra és Flora Tristanra hivatkozva kijelenti, hogy a női szerzők a világ jobbá tételének első lépését saját emancipációjukban látták.¹⁸ Mary Shelley nem szerepel ebben a felsorolásban, elsősorban azért, mert számára ez a kérdés – talán meglepő módon – nem nyert valódi jelentőséget. Egyetérthetünk Muriel Sparkkal (182), hogy Lionel alakja magát az írónőt takarja, tehát ő is férfiruhába bújt, hogy jelentős szerepet kaphasson. A női alakok, elsősorban Perdita és Idris élénkek, mindkettőjük önálló személyiség és nagy jelentőségük van férjeik életében, ezen kívül a családban, a gyermekek nevelésében betöltött szerepüket is sokszor kiemeli a szerző, de egyiküknek sincs közéleti szerepe. Az egyetlen női közéleti szereplő, a volt királyné igen ellenszenves, negatív figura, s bár a könyv végén sikerül önmagát felülmúlva előnyös szerepben mutatkoznia, tulajdonképpen üdítőnek tekinthető, hogy a mű nagyobb részében csak távolból figyeli az eseményeket.

Akkor válik egészen feltűnővé, hogy a nők társadalmi szerepe az elképzelt távoli jövőben sem lesz jelentősen eltérő attól, amit Mary Shelley a saját környezetében tapasztalt, amikor Raymond találkozik egy addig ismeretlen építésszel, aki a legeredetibb pályaművet nyújtotta be a nemzeti galéria felépítésére (1.140). Hatalmas megdöbbenést vált ki, hogy az illető nem férfi. Nyilvánvaló a szerző szándéka, hogy demonstrálja: a női képzelőerő legalábbis egyenrangú a férfiakéval, s a nők a családon kívül is képesek hasznosat nyújtani a társadalomnak; már ha hagyják őket. De az is nyilvánvaló, hogy Mary Shelley meggyőződése szerint még az utána következő sokadik generációban sem hagyják majd.

A félelem ellenutópiája

Az utolsó ember azt mutatja be, ahogy az emberiség vértanúságot szenved egy ismeretlen, lélektelen erőtől. A vértanúság azonban nehezen értelmezhető egy azt verifikáló abszolútum nélkül, Mary Shelley művében pedig nem találunk olyan erőt, amely értelmet adna az emberek pusztulásának. Az emberiség átvitt értelmű zarándoklata, majd a könyv legutolsó részében valóságossá váló jelképes exodusa nem vezet semmilyen Kánaánba, csupán az egyént (majd az egyének révén a teljes emberiséget) megsemmisítő halál kezes megnyugvásába. Sem valódi túlvilági bizalommal, sem az azt megalapozó értelmes és jóindulatú, személyes abszolútumba vetett hittel nem találkozunk a könyv lapjain, csupán a személytelen és kegyetlen pestishalál rémével.

Vértanúságról beszéltem, melyet az ősegyház győzelemként fogott fel, ám *Az utolsó ember*ben minden egyes halál újabb vereség, a fogyatkozó emberiség folyamatos pusztulásának a jele. Ahogy fogy a túlélésbe vetett remény, fokozatosan minden cselekvés ér-

18. Wolfgang Biesterfeld, *Die literarische Utopie*. (Stuttgart: Metzler, 1982), 77. o.

telmét veszi a halál növekvő hatalma előtt; gyávaság, beletörődés és bátorság közé egyenlőségjel kerül: „Az a kor, amelynek tudatából hiányzik a vértanúság fogalma, kénytelen a bátorságot hetvenkedő gesztusnak tekinteni.”¹⁹ Mégis világos a különbség a rettegő gyávák visszahúzó ereje, és az önfeláldozó bátrak előrevivő példája között akkor is, ha előttük is csak a teljes pusztulás áll.

A félelem erejére a legriasztóbb példa a Kiválasztottak szektája, amely Párizsban alakul. Egy vallási vezető („a lelkek könyörtelen kannibálja”, II.190) gyűjti maga köré a megrémült és gyenge emberek egy csoportját, akiknek akaratauk alávetéséért cserébe a járványtól való sértetlenséget ígéri. Sokan lemondanak félelemből a szabadságukról, különösen akkor, amikor átmeneti nyugalmi periódus után a járvány újra életeket kezd követelni:

A dögvész újbóli felébredését először titkolták; ám a halálesetek számának növekedésével a titok kipattant, s a túlélők félelme felnagyította a veszteségeket. Az emberiség ellenségének, az átkozott Bűnözőnek egyes hírvivői terjesztették a hitet, hogy biztonságot és életet csak az remélhet, aki az ő főnöküknek veti alá magát; és olyan sikerrel jártak, hogy a tömeg nagyobb része, gyenge gondolkodású asszonyok és ostoba férfiak . . . vissza akartak térni Párizsba, és azért, hogy beállnak az úgynevezett próféta zászlaja alá, és gyáván imádják a gonoszt, szerettek volna haladékat nyerni . . . a közelgő haláltól. (II.208)

A félelmen kívül gyávaság, hitványság és gyengeség jellemzi a hamis próféta követőit, ez okozza, hogy – lemondva a józan észről – a szolgaságot választják a szabadság helyett. A szektát később természetesen nem kerüli el a járvány, s vezetőjük a becsapottak haragja elől az öngyilkosságba menekül. Van-e azonban értelme a másik oldal, a józanok és bátrak küzdelmének? A feltartóztathatlan halál az ő erőfeszítéseiket is ugyanolyan értelmetlenné teszi, mint a választottak alávetettségét, mégis döntő különbség van e két hozzáállás között.

A különbség forrása az önfeláldozás, az önérdek feladása. A vég elkerülhetetlen, az önzetlenség sem hártja el a tragédiát, mégis csak az olyan tettek méltóak az emberhez, mint amit Lionel hajt végre Párizsba indulásuk előtt. Az elutazást Lionel betegségén kívül az is késleltette, hogy egy távoli ismerős, Lucy Martin levelet írt Idrisnek: jöjjenek érte, mert mozgásában korlátozott édesanyjával másképp nem tud elindulni (II.144–146). Mind Idris, mind Lionel – dacára bármi félelemnek vagy megfontolt ellenvetésnek – elhatározzák, hogy segítenek. Útközben tragédia történik: meghal Idris, s ráadásul mire Lionel Lucyhoz ér, annak édesanyja is. De felesleges volt-e az áldozat? Idris élete aligha lett volna megmenthető, s a segítség elmulasztásával nem maradtak volna hűek magukhoz. Ami pedig a késedelmet illeti: a későbbi fejlemények megmutatják, hogy csekély jelentősége volt, mikor indulnak dél felé.

A fenti epizódnál is beszédesebb egy kisebb jelentőségű eset, amely Little Marlowban történt (II.44–5), ahol egy idős asszony bátorságot tudott adni a falu népének: „A dögvész megjelent a faluban; és miközben a félelem és a gyász megfosztotta a lakókat cse-

19. Josef Pieper, *A négy sarkalatos erény* (Budapest: Vigilia Kiadó, 1996), 116. o.

kélyke bölcsességüktől is, előállt az öreg Martha . . . nem árult el félelmet, és akik látták őt, mindazoknak ihletet adott bátorságával.” Az általános kétségbeesés, félelem és bezárkózás közepette ez a falu nem hagyja magukra a betegeket, s egész Anglia számára min-tává válik. Az élet itt a falu vezetőjévé tett Martha hatására visszatér a normális kerékvá-gásba a járvány dacára is:

Mindig ott volt piacnapokon – ragaszkodott hozzá, hogy élelmet juttassanak azoknak is, akik szegényebbek voltak, semhogy vehettek volna. Megmutatta nekik, hogy minden egyes ember jólléte az összes jólétét jelenti. Nem hagyta, hogy a kertek műveletlenek maradjanak, vagy hogy a házak ablakaiban lévő virágok elhervadjanak, mert nem gondolják őket. A remény, mondta, jobb az orvos receptjénél, és mindaz, ami tartja és élénkíti az emberben a lelket, többet ér orvosságoknál és kotyvalékoknál. (II.44)

A gondozott virágok a remény jelképeivé válnak, s a félelem szorításából való szabadulás lehetőséget ad a falunak arra, hogy lakói emberhez méltó életet éljenek a tragédiák ide-jén is. A pusztulást nem lehet megakadályozni, de a hátralévő idő Little Marlowban mégsem görcsös félelemben telik; a szabadság és a bátorság Mary Shelley könyvében szorosan összetartozó fogalmak.

Adrian korábban már idézett mondása szerint az emberi akarat kicsorbítja a halál nyi-lait, de a regény végére kiderül, hogy a halál az, ami előtt az emberi akarat tehetetlenné válik. Adrian és Lionel küzdelme végig tiszteletreméltó marad, ám a halál titokzatos erői hatalmasabbak annál, semhogy az emberi jószándék, bármily leleménnyel, bátorsággal és kitartással párosul is, legyőzhetné őket. A regényt az emberiség totális pusztulása teszi elborzasztóvá, ám értelmezhetjük úgy is, mint az egyén sorsának allegóriáját: a halál minden ember elkerülhetetlen sorsa, semmilyen módon nem győzhető le. Allegorikusan értelmezve a regényt és annak végkifejletét, az embernek bátran kell szembenéznie sorsá-val, ami előbb-utóbb elkerülhetetlenül a halál lesz: csak így őrizheti meg szabadságát, ami az emberhez méltó élet kulcsa.

A regény attól válik rettenetessé, hogy az egyének normál körülmények között is foly-tonosan bekövetkező halálát néhány évbe, szinte egyetlen pillanatba sűriti össze. Mindaz, amit leír, nap mint nap megtörténik körülöttünk, csakhogy az eltérő időintervallumnak köszönhetően az új nemzedékek az elmúlók helyére állnak, s így az emberiség élete foly-tatódik az egyének halálán túl. A földi halhatatlanság egyetlen reménye, hogy az utókor-ban, az utánunk jövőkben élünk tovább valamilyen formában, s Mary Shelley *Az utolsó emberben* éppen ezt az utókort törli el: nem marad végül senki, aki emlékezhetne az utolsó emberre.

Tertium comparationis

A költészet, a fragmentum és a sündisznó

„A sündisznó
Nem osztja meg titkát senkivel.
Azt mondjuk, Sündisznó, gyere ki
Magadból és szeretni fogunk.”
(Paul Muldoon)¹

A romantikus töredék

A romantika a klasszicista eszménnyel szembehelyezkedve nem a teljességet és a zárt, lekerekített formát tartotta a művészi kifejezés legmagasabb rendű megnyilvánulásának: az elmúlt évtizedek kutatásai azt bizonyítják, hogy a töredékkultusz a kor egyik legkarakterisztikusabb jelensége. Fragmentumok persze minden időben születtek, ám ami miatt a romantika mégis új fejezetet nyitott a töredék történetében, az egy újfajta tudatosság, a töredék teljes értékű műként való felvállalása. A romantikus fragmentum felismerése és elfogadása a kritika számára nem ment zökkenőmentesen és magától értetődően, de Jean-Luc Nancy és Philippe Lacoue-Labarthe nagyhatású, a német romantikus irodalomelmélettel foglalkozó műve, *Az irodalmi abszolútum* már a par excellence romantikus műfajként hivatkozik rá.²

Coleridge *Kubla kánja*, Keats *Hüperión*-versei, Vörösmarty *A rom* című verse romantikus töredékek, de számos példára lelhetünk Petőfi, Byron, Puskin, Hölderlin vagy Leopardi életművében is: a kérdés inkább az, hogy volt-e olyan jelentős romantikus szerző, aki nem lépett a fragmentaritás bűvkörébe. A töredékkultusz azonban nem csupán magabiztos alkotóegéniségek révén vagy kulturális és nemzeti sajátosságokból, esetleg költői iskolákból kiindulva vált elterjedtté és népszerűvé, hanem egyfajta korszellem megnyilvánulásának a bizonyítéka. Megismerése révén pontosabban megérthetjük a kort is, amelyben a töredék hódító útjára indult, sőt jobban megérthetjük saját korunkat is, hiszen a romantikus töredék-elmélet a modernizmusra és végső soron a posztmodernre is hatással volt és van. A megismeréshez és megértéshez azonban még hosszú út vezet, hiszen tanulmányok és könyvek tucatjai foglalkoznak azzal, hogy a fragmentum *hogyan* működik, miképpen hoz létre jelentést és milyen kategorizációs lehetőségek, de arra, hogy *mi* a töredék, egyelőre nincs egyértelmű válasz.

1. „The hedgehog / Shares its secret with no one, / We say, Hedgehog, come out / of yourself and we will love you.” Részlet Paul Muldoon *A Sündisznó (The Hedgehog)* c. verséből, saját fordítás. Paul Muldoon, *Poems, 1968–1998* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001).

2. Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism* (Albany: SUNY Press, 1978), 40. o.

Annyi biztos, hogy a szándékos töredékalkotás (és ehhez kapcsolódóan a szándékos töredékpublikálás) az az aktus, amellyel a szerző az alkotás valamely pontján felvállalja, hogy nem egészet alkot. Az *egész* a töredék logikája szerint helyettesíthető tehát a *nem-egésszel*, s ezáltal az alkotás nemhogy kevesebb, hanem éppen több lesz, ugyanis olyan formát (esetleg: műfajt) talál, amely az adott helyzetben egyetlen alkalmas eszköze a kifejezésnek.³ A kritikai diskurzus a fragmentummal jobbra az egész viszonylatában foglalkozott: a tradíció szerint a töredék formailag rom, tartalmilag befejezetlen, hiányos.⁴ Termékenyebb azonban, ha a romantikus töredéket nem egy egészhez viszonyítva vizsgáljuk, hanem függetlenül és önmagában, az egész ugyanis nemcsak nem rekonstruálható, hanem a létezése is kétséges: ez pedig a romantikus töredék legfontosabb üzenete.

A fragmentum népszerűsége és vonzereje enigmatikusságában és a befogadóval kezdetű különös párbeszédében rejlik. A töredékekre olyannyira jellemző, hiányokkal és megszakításokkal telített, elhallgatásos szerkesztésmód a szövegszint felett közvetít jelentést, alkalmas bonyolult pszichológiai folyamatok ábrázolására, kitágítja az értelmezési horizontot és tudatosan bevonja az olvasót a szöveg újraalkotásába. A fragmentált irodalmi művek esetében éppen az összefüggések és a befejezettség látszólagos hiánya irányítja a befogadó figyelmét. A szándékolt és hangsúlyos kihagyás mindig feszültségmérték hoz létre, hiszen rendkívüli módon és gyakran váratlanul hagyatkozik a befogadó fantáziájának kreatív erejére, alkotásra hív, de ugyanakkor félelmet és bizonytalanságot is kelt. A hagyományos logika és az Egész eszményének elutasítása rettenetes tapasztalatot rögzít, a világ mondhatatlanságát és az „egység” korábbi definíciójának felülírását. A fragmentum utat mutat az elérhetetlen felé, hiszen pontosan a kifejezhetetlent kísérli meg kifejezni, ebben a minőségében pedig nemcsak szédítő és riasztó jelenség, de vágyat is kelt: a megfejtés vágyát.

A töredék és a sündisznó

A korai német romantika, a századforduló éveiben kialakult jénai kör számára a töredék központi fontosságú volt: konkrét és vállalt programmal, ideológiai és esztétikai megalapozottsággal külön műfajként hivatkoztak a *Fragmentre*. Ez a fajta teoretikus háttér egyedülálló a töredék történetében; olyan elméleti pillért kínál, amely nélkül elképzelhetetlen a romantikus fragmentum világra jöttének és térhódításának vizsgálata. A jénai körhöz tartozó Friedrich Schlegel töredékelméletével több szálat fogott össze.⁵ Először is felújított egy újszövetségi gondolatot, amely Luther fordítása óta kiemelt jelentőséget

3. Christopher A. Strathman jól etalált párosítással a töredékességhez felszólító erőt társít, olyan sürgető kényszert, amely alól az alkotó nem tudja kivonni magát. Ld. Strathman, *Romantic Poetry and the Fragmentary Imperative* (New York: SUNY Press, 2006).

4. Camelia Elias, *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre* (Bern: Peter Lang, 2004), 1. o.

5. Remo Ceserani és Paolo Zanotti, „The fragment as a structuring form,” in *Romantic Prose Fiction*, szerk. Gerald Ernest Paul Gillespie, Manfred Engel és Bernard Dieterle (Amsterdam: John Benjamins, 2007), 457. o.

nyert a német gondolkodásban: a tudás töredékességének problémáját. Pál korinthusiakhoz írott levelében ezt olvassuk: „Most megismerésünk töredékes és töredékes prófétálásunk is.”⁶ Ha ezt a gondolatot összekapcsoljuk a romantikaértelmezés Péter Ágnes által képviselt módszerével, amely szerint a romantika „leírható úgy is, mint egy fontos, viszonylag jól körülhatárolható stáció abban a folyamatban, melynek során az újkor emberre fokozatosan önmagát posztulálja minden dolgok mércéjéül,”⁷ láthatjuk, hogy a töredékesség felvállalása e mértékváltás következményeként is értelmezhető. Vagyis a töredékes szubjektum középpontba állítása óhatatlanul a töredékes megnyilatkozást eredményezi. Az újszövetségi–romantikus gondolatkapcsolódás mellett Schlegel merített az antik töredékekből és a francia klasszicizmus aforizma-hagyományából is, s ezeket a tradíciókat összefogva alkotta meg töredékelméletét, amelyben a fragmentum mint önálló műfaj lép fel.

Az egyik legismertebb Schlegel-fragmentum lélegzetelállító kísérlet az öndefinícióra: „A töredék legyen, akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, akár egy sündisznó.”⁸ Az *Athenaeum töredékek* 206. darabja magáról a műfajról szól, egyetlen, hatásos képben foglalva össze a tőle elvártakat: *elkülönült, önazonos és teljes* – nem pedig nehezen körülírható, befejezetlen vagy kétes értékű. A fragmentum meghökkentő képpel, a sündisznóéval zárul, de az utolsó szó mégsem zárja le a hasonlatot, sokkal inkább felviszi a hangsúlyt, s egy olyan plasztikus vízióval hagyja magára az olvasót, amely egyszerre hat az érzékszervekre, s követeli meg a továbbgondolást. A sündisznó, ha veszély közelít, gömbhöz hasonló formát vesz fel. A gömb a tökéletességet asszociálja: a matematikában olyan pontok halmaza, amely egyenlő távolságra van egy adott ponttól, a fizikában pedig az a test, amely adott tömeg mellett a legkisebb felülettel bír. A gömb ősi szimbólum, a teljességé, az egységé és a végtelené. A 206. fragmentum esetében a hasonló és a hasonlított közös jegye az, ami előrébb vihetne a töredékről mint schlegeli műfajról való gondolkodásunk útján, de a közös jegy mibenléte és értelmezése oszcilláló, többretű és igen: töredékes. A továbbiakban a *tertium comparationis*ról, azaz a sün és a fragmentum lehetséges érintkezési pontjairól lesz szó.

De miért éppen a sündisznó? Friedrich Schlegelnek tökéletes hasonlatot kellett találnia, hogy kétsoros aforizmájával gondolatokat ébreszthessen, s meg is találta, erre bizonyíték a kétszáz éve tartó szakadatlan érdeklődés. A javaslatom az, hogy a válaszkeresés során ne a töredék irányából közelítsük meg a híres *Athenaeum*-fragmentumot, hanem a hasonló, azaz a sündisznó felől, s vizsgáljuk meg, hogyan bukkant fel más szerzők írásai-ban, milyen jelentésmezőben és asszociációkkal. Ha sikerül ugyanis az intertextuális kísérlet révén olyan sün-képeket találni, amelyeket a töredékünkre vetíthetünk, együtt talán kirajzolnak egy ábrát, amely által többet megérthetünk a Schlegel-fragmentummal kapcsolatban is.

6. 1 Kor 13, 9.

7. Péter Ágnes, *Roppant szívárvány* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996), 11. o.

8. A. W. Schlegel és F. Schlegel, *Athenaeum töredékek*, ford. Tandori Dezső, in August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel, *Válogatott esztétikai írások* (Budapest: Gondolat, 1988), 301. o.

A sündisznó irodalmi és filozófiai művekben való felbukkanása nem ritkaság. A motóul szolgáló Muldoon-vers a sünhöz Krisztus alakját társítja. A sündisznók számos nép hitvilágában kultúrhéroszként szerepelnek,⁹ a Bibliában pedig a pusztulás hírnökei, akik az enyészet földjét veszik birtokba.¹⁰ Sokunk számára azonban elsősorban a mesék világából ismerősek: Beatrix Potter, a Grimm-testvérek, Vlagyimir Szutyjev, Nemes Nagy Ágnes és Csukás István csak néhány azok közül az alkotók közül, akik hozzájárultak az kiterjedt sün-meseanyaghoz. A továbbiakban három sündisznóról lesz szó, mind különösen érdekes: az első a Kr. e. VII. században látta meg a napvilágot, a második a XIX. században, a harmadik a XX. század szülötte.

A sünöket szerepeltető mesék közös tulajdonsága, hogy így vagy úgy, de gyakran ők nevetnek utoljára, ravaszságuk vagy állhatatosságuk még a legnehezebb helyzetekből is kimentí őköt. Ennek egyik legrégebbi forrása lehet Arkhilokhosz töredéke, amely egy állatmesét sejtet, és amelyben első sündisznónk szerepel: „Sok dolgot tudhat a róka, a sün viszont tud egy nagy dolgot.”¹¹ A plutarkhoszi és aiszóposzi állatmesékben is szereplő gondolat több huszadik századi író is megtermékenyített, az egyik legismertebb példa Isaiah Berlin *A sündisznó és a róka* című esszéje,¹² amely Tolsztoj történelemszemléletét vizsgálva az alkotókat és intellektuális vezéralakokat két csoportba osztja, az egyetlen rendszerben gondolkodó, egy „tudománnyal” boldoguló sündisznókra és a változatosság ígézetében élő rókákra.

A rókát ravaszsága és a világban való jártassága az arkhilokhoszi megállapítás szerint nem helyezi a sündisznó fölé, éppen ellenkezőleg, hiszen a sün ugyan nem tud minden helyzetet és történést a maga kedve szerint alakítani, de képes valami ennél sokkal többre: a veszély közeledtével azonmód összegömbölyödni és önmagába zárkózni. A sün tehetsége egyoldalú, de pont egyoldalúsága védi minden támadás ellen, hiszen nincs szükség arra, hogy a védekezés számos formája közül válasszon, s így nemcsak időt, hanem a szó szoros értelmében életet is nyer. Friedrich Schlegel klasszika-filológusként jól ismerte az antik költészetet és Arkhilokhoszt, a 156-os számú *Athenaeum* töredékben az ókori költő név szerint is szerepel.¹³ Elképzelhető tehát, hogy a töredékműfaj és a sündisznó összekapcsolását a róka és a sündisznó arkhilokhoszi kettőse ihlette. Ha együtt olvassuk a két idézetet és az arkhilokhoszi sündisznó legfontosabb tulajdonságát szem előtt tartva értelmezzük a schlegeli töredéket, a fragmentum legjellemzőbb vonásaként az egyfókuszúságot fedezhetjük fel. A töredék egykarakterűvé válik, olyan tudás birtokosává, amely végső soron egyéb szövegek fölé helyezi, s amely a túlélés záloga.

9. Kicsi Sándor András–Magyar László András, „A sün a művelődéstörténetben és a néprajzban,” *Ezredvég* 12.1 (2002), 70–72, 70. o.

10. Iz 14,23 és 34,11; Szof 2,14.

11. Gilbert Murray, Cyril Bailey, E. A. Barber, T. F. Higham és C. M. Bowra (szerk.), *The Oxford Book of Greek Verse* (Oxford: Clarendon Press, 1930), 156. o. (saját fordítás).

12. Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History* (Weidenfeld & Nicolson: London, 1953).

13. A. W. és F. Schlegel, *Athenaeum töredékek*, 290. o.

1851-ben Arthur Schopenhauer *Parerga és Paralipomena* című művének *Hasonlatok, példabeszédek és mesék* című fejezetében húsz rövid szöveget publikált. Ezeket akár töredékeknek is nevezhetjük, hiszen formailag és gondolatiságukban illeszkednek a jénai romantikusok töredékelméletéhez. A második sündisznónk a 400. példabeszédben szerepel,¹⁴ abban a részben, amely a „sündisznó-dilemma” néven híresült el. (A koncepciót egyébként Sigmund Freud is átvette és sikerrel használta az emberi kapcsolatok és az intimitás utáni vágy nehezen elérhető beteljesítésének érzékeltetésére.¹⁵) A történet szerint egy hideg téli napon a sünök csoportba verődtek és összebújtak, védelmet keresve a hideg elől. Hamarosan azonban érezték, hogy társaik tüskéje kellemetlenebb, mint a hideg, így ismét széthúzódtak, de csak addig, míg már nem viselhették tovább a dermesztő időjárását, mert akkor ismét közelebb bújtak egymáshoz. A két rossz, a hideg és a fájdalom között vergődve a sünök addig járták táncukat, míg megtalálták azt a távolságot egymástól, ami elviselhetővé tette az együttlétet. A példabeszéd, ahogy Schopenhauer azonnal meg is magyarázza, a társadalomról szól: a közelségre való vágyakozás és a kellemetlen emberi tulajdonságok nem férnek össze, az intimitás lehetetlen, a melegség utáni vágyódás kielégíthetetlen és kielégíthetetlen, az egyetlen lehetőség a távolság megtartása a jómodor segítségével. Remény azok számára van csupán, akik megfelelő belső melegséggel rendelkeznek, s kívül tudnak maradni a társadalmon, nem véve részt a hideg és a tüskék elleni harcban. Schopenhauer sündisznóinak legfontosabb tulajdonsága az egymáshoz való közelperkélés képtelensége. A példabeszédben a hasonlított a társadalom, a sünök közti kitöltetlen tér pedig az egyének közti távolság, amely a sérülés állandó veszélye okán nem megszüntethető. A sün ebben a szövegben magányos teremtmény, s mivel nem érintkezik társaival, alakja nem sérül, gömböt formázó sziluettje érintetlen marad, de ekképpen megtartott önazonossága nem választás eredménye, hanem kényszeré, hiszen önvédelmi okokból képtelen a kapcsolatteremtésre.

A harmadik sündisznó Jacques Derrida *Mi a költészet?* című 1988-as esszéjében bukkan elő.¹⁶ Az írás – tulajdonképpen prózaversként is olvashatjuk – az olasz *Poesia* című folyóirat kérdésére kísérelt meg választ adni. Jelzi azonban, hogy a költészet definiálása szinte képtelenség, ugyanis az ellenáll mindenféle meghatározásnak: „A »mi a költészet?« kérdés a költemény eltűnését siratja, vagyis egy másik katasztrófát . . . a kérdés voltaképpen már a próza születését üdvözli.”¹⁷ A költészet tehát képtelen arra, hogy önmaga lényegét, egyfajta definíciót kommunikáljon, mert az filozófiai feladat, s mint olyan, rajta kívül eső, s számára megoldhatatlan. Derrida metaforájában a sün a költészet maga: igyekszik átkelni az úton, amely az öndefiníciót hivatott jelképezni, de félúton veszélyt

14. Arthur Schopenhauer, *Parerga és Paralipomena: kisebb filozófiai írások*, 4. kötet (Budapest: Világirodalmi Könyvkiadó, 1925), 432. o.

15. Sigmund Freud, „Tömegpszichológia és én-analízis,” ford. Szalai István, in *Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások* (Budapest: Cserépfalvi, 1995), 185–248.

16. Jacques Derrida, „Mi a költészet?,” ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal (Budapest: Osiris, 2002), 276–279. („*Che cos'è la poesia?*” inkább: „Miféle dolog a költészet?”)

17. Derrida, „Mi a költészet?,” 279. o.

szímatol és összegömbölyödik, pont ezzel téve ki magát az eltaposásnak, elgázolásnak „az útra kivetett korlátlan, magányos, önmaga körül apróra gömbölyödött állat”.¹⁸ A költészet tehát képtelen saját maga lényegét kommunikálni, ha megkísérli – mint a sündisznó az átkelést –, kénytelen magába fordulni, hiszen nem alkalmas arra, hogy önmagára való visszautalás nélkül határozza meg önmagát. Ez pedig mozdulatlaná teszi, azaz elvágja a kommunikáció (és a sündisznó) útját, innen nincs továbbhaladás. A sün létezésének lényege, hogy önmagát teszi ki balesetnek, egyszerre sebezhető és veszedelmes. A szöveg egyik leghatásosabb megállapítása a schopenhaueri dilemmát idézi: „Nincs költemény baleset nélkül, sem olyan költemény, mely ne tátongana nyitott sebként, miközben maga is hasonló sebeket üt.”¹⁹ Derrida sündisznójának legfontosabb tulajdonságai az önmagába zárttság, a mozdulatlanság, a saját magában mint világban levés. Ez a sün egyszerre bánt és bántható, tüskéi fájdalmat okoznak, de mivel egyetlen választ tud csak adni a veszély közeledtére, s az az autókkal szemben nem jelent védelmet, védtelen is.

Derrida egy interjúban úgy nyilatkozott, hogy noha az írás pillanatában a sündisznó a teremtés első napjának fiatalságával pattant elő a fejből, ő maga pedig nem gondolt egyéb irodalmi sünökre, később be kellett látnia, hogy két számára fontos szövegben is szerepel a sündisznó.²⁰ Az egyik sündisznó Heideggeré, aki a *Sün és a nyúl* című Grimm-mesére hivatkozik, amelyben a ravasz sündisznó a futóverseny előtt társát küldi a célvonalhoz, hogy úgy tűnjön, ő ért oda a nyúl előtt. A másik talán nem meglepő, a Schlegel-töredék sündisznója. Derrida számára a német romantikusok által vallott kapcsolat a fragmentum és a totalitás között problematikus és vállalhatatlan, s az interjú tanúsága szerint a már idézett *Az irodalmi abszolútum* olvasása után értette meg igazán, honnan is volt eredeztethető fenntartása a fragmentummal kapcsolatban. A sündisznó logkájáról van szó,²¹ arról a gondolatról, hogy a töredékes totalitás nem helyezkedhet egyetlen pontra, hanem egyszerre van jelen az egészben és minden részben: minden töredék egyszerre jelöli magát és jelöli azt is, amitől elválasztott. A szerzők rámutatnak, hogy a schlegeli gondolkodás szerint a totalitás a töredék maga, befejezett egyéniségében. Derrida szerint viszont a fragmentumot a végtelen totalitáshoz kapcsolni lehetetlen vállalkozás. (Elfordulása a schlegeli töredéktől azonban legalábbis kérdéses, különösen, ha követjük azt az érvelést, amely szerint a derridai aforizma-koncepció valójában a schlegeli töredékelv radikalizációja, így a szerző egyéb művein keresztül közelebb állt az elmélet-hez, mint azt saját magával kapcsolatban felismerte.²²)

Derrida mindenesetre leszögezi: az ő sündisznója más családba tartozik, mint Schlegelé vagy Heideggeré, még a neve is más (hiszen olaszul és franciául írta a szöve-

18. Derrida, „Mi a költészet?” 276. o.

19. Derrida, „Mi a költészet?” 278. o.

20. Jacques Derrida, *Points. . . Interviews, 1974–1994*, szerk. Elisabeth Weber (Stanford: Stanford University Press, 1995), 301. o.

21. Lacoue-Labarthe és Nancy, 44. o.

22. Timothy Clark, „Modern Transformations of German Romanticism: Blanchot and Derrida on the fragment, the aphorism and the architectural,” *Paragraph* 15 (1992), 232–247, 243. o.

get): *istrice* és *hérison* a német *Igel*-lel szemben.²³ De valóban más a két alom? Arkhilokhosz a Krisztus előtti 7. századból érkező ravasz sündisznója felbukkan a jénai romantika egyik legnagyobb hatású szövegében, 1798-ban. Ötven évvel később Schopenhauer, aki természetesen ismerte Schlegelt, megírja, egészen más témában, a sün dilemmájáról szóló példabeszédet. Ennek központi gondolata feltűnik Derrida 1988-as esszéjében, amely állítólag teljesen független a romantikus töredék-süntől, bár, amint szerzője is elismeri, számára fontos szövegről van szó. Így egy sorba állítva a sündisznókat, több ponton is érzékelhető a rokonság. Egy metafora, egy költői kép továbbélése és századokon, sőt évezredekken átívelő újratereemtése, ha tudatos előképpel, egy korábbi kép átirásaként zajlik, azért figyelemre méltó, mert az újraértelmezés stációit vizsgálhatjuk. Ha tudattalanul történik, akkor pedig azért, mert megsejthetünk egy egymástól független elmékben élő és jelentést alkotó közös felismerést, vagy egymást kiegészítő felismeréseket – összpontosítsunk most ezekre.

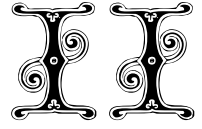
Az eredeti felvetés az volt, hogy a három sündisznó Schlegellel való együttolvasása közelebb vihet a töredék és a sün közös jegyének felfedezéséhez, hiszen segít feltérképezni egy archetipikus sündisznó tulajdonságait. Vegyük tehát sorra, milyen üzenetekkel érkeznek. A sündisznó Arkhilokhosznál a „nagy” tudás birtokosa, aki lehet, hogy nem él sok eszközzel, de van egy tehetsége, amely minden helyzetből kimenti, s amely a többi állat fölé emeli. Schopenhauer sündisznója képtelen közel kerülni társaihoz: érinthetetlen, megfoghatatlan, sértetlen és sérthetetlen körvonalakkal rendelkező lény, aki a megfelelő távolság megtartására, az egyensúly fellelésére törekszik. Derridánál a sün képtelen a kommunikációra, saját magába fordul, a kívülről jövő hatásokra bezárkózással válaszol.

Ha ezeket a süne jellemző „tulajdonságokat” elfogadjuk, mint a töredék körülírásához felhasználható pontokat, a következő megállapításokat tehetjük a Schlegel használt töredékfogalomról. Először is, a töredék olyan, mint a sündisznó: egyetlen megoldással él. Nem képes tehát változatos utakon eljutni és eljuttatni a felismerésig, de „nagy” képessége az, hogy az út, amelyen halad, a biztos megoldás, az egyetlen működő rendszer. Tehát a világ és benne az egyén töredékes, így a kifejezés is az és annak is kell lennie. Másodszor, a töredék olyan, mint a sündisznó: gömböt formál, a tökéletességet asszociálja. A fragmentumban létező hiány nem negatív előjelű, hiszen a kiegészítés vagy befejezés nem is lehetséges, így lehet önmagában egységes az, ami nem törekszik formailag vagy tartalmilag a teljesség kifejezésére. Harmadszor, a töredék olyan, mint a sündisznó: megtartja a távolságot társaitól. A töredék, tehát, nem kapcsolódik egyéb „részekhez”, amelyek egy nagy egészet lennének hivatottak létrehozni; független és önálló. Negyedszer, a töredék olyan, mint a sündisznó: bezárkózó és nehezen megközelíthető. A sokszor nehezen felfejthető jelentésalkotás és a (romantikus) töredéknek az a tulajdonsága, hogy szinte ösztönöz az újraértelmezésre az, ami ehhez a tulajdonsághoz kötheti. Az összegömbölyödött sünhöz is megpróbálhatunk több irányból nyúlni, de mindig ugyanazt érintjük – vagy ugyanazt nem tudjuk megfogni.

23. Derrida, *Points*, 302. o.

Sas, oroszlán, galamb, kutya, farkas, bárány, tigris: vannak olyan állatok, amelyek különösebb nehézség nélkül ébresztenek asszociációkat a befogadóban. A sündisznó nem tartozik közéjük, nem teljesen magától értetődő, hogy milyen jelentésmezőt kapcsolunk hozzá. A különböző szövegekben előforduló hasonlatok és metaforák együttes vizsgálata pont ezért lehet gyümölcsöző. Ha a bemutatott négy szöveget nézzük, arra lehetünk figyelmesek, hogy ez a jelentéktelennek tűnő állat kifejezetten absztrakt és összetett fogalmakhoz kapcsolódik. Az egyéni tehetséghez és annak megvalósulásaihoz Arkhilokhosznál (és a gondolkodásmódhoz Isaiah Berlinnél), a töredékhez Friedrich Schlegelnél, az intimitásra való képtelenséghez Schopenhauernél és a költészet öndefiníciójához Deridánál. A lista kiegészíthető és folytatható. Schlegel döntése, amellyel az „önmagában teljes” sündisznó képét helyezte a fragmentum elé, azt is jelenti, hogy a töredékelmélet megteremtője nagyon is tisztában volt a sün többretegű jelentésképzésével, s pontosan ezt a tulajdonságot használta ki a fragmentum definíciójának megalkotásával.

Utolsóként levonható még egy tanulság. A töredék olyan, mint az összegömbölyödött sündisznó: vonzó jelenség, de ha nem megfelelően érintjük, sérüléseket okoz. Figyelmeztetés ez a befogadónak, sőt, a töredékről gondolkodó kutatónak is, ugyanis a romantikus fragmentumról – és a kapcsolatról a teljességgel, a totalitással – csak úgy érdemes megállapításokat tenni, ha vigyázunk a tüskékkel. Ha konkrét szövegekkel borítjuk be, már könnyebben, talán sérülés nélkül kezünkbe vehetjük a töredéket. Schlegel sündisznó-hasonlatának intertextuális elemzésével erre tettem kísérletet.



Kroó Katalin

Byron *A kalóz* és Puskin *A kaukázusi fogoly* című poémáinak összefűzhetőségéről

Byront és Puskint szeretettel Péter Ágnesnek

A címben foglalt Byron- és Puskin-poémák „összeolvasásának” újbóli kijelölésére és aktualizálására e köszöntőkönyv kontextusában az a szándék indít, hogy Péter Ágnes sokoldalú tudósi pályájának területei közül egyszerre két jelentős irányt is megidézhessek, az ünnepelt tudományos munkájából tisztelettel adózva gazdag romantikakutatásának és mindazoknak az eredményeinek, melyek az orosz és angol filológia problémáinak összekapcsolásából fakadnak. Ez utóbbiak sok esetben a tudományos élet „mindennapjainak” gyakorlati formáiban adtak – és adnak mind a mai napig – hírt magukról, amikor Péter Ágnes rendszeresen orosz irodalomtudományi munkák megítéléséhez hívjuk szakértőnek, ruzsisztikai tudományos bizottságokba tagnak és elnöknek, és orosz filológiai témákat előtérbe állító kiadványokba megbecsült szerzőnek. Mindig olyan kutatóként gondolunk rá – örülve szakmai és emberi jelenlétének –, aki nemcsak alapos tudással rendelkezik az éppen szóban forgó témákban, hanem egyben hitelesen tud érvényesíteni különféle komparatisztikai nézőpontokat, és értékes eredményeket „hoz át” szomszédos kutatási területekre, azokat rokon természetű tudományos vizsgálódásokba integrálva. Számos ilyen alkalom közül egyet említek fel, melyből fontos publikáció is született: a Zöldbelyi Zsuzsa 70. születésnapján elhangzott szép előadásból megformálódó, Virginia Woolf Turgenyev-recepciójáról szóló tanulmányt.¹ Ebből az írásból később jelentős inspirációt meríthettek a Turgenyev-kutatók.

Byron és Puskin az angol és orosz romantika két nagy alakjaként méltón fémjelezheti a két irodalmi kultúra összetetalálkozásainak nagy pillanatait, melyek Péter Ágnes szívéhez szemmel láthatólag mindig is közel álltak. Ezért elevenítem most fel köszöntésképpen korábbi kutatásaimból azt a tanulmányomat, melyet itt átdolgozott formában mutatok be. A kalóz és A kaukázusi fogoly összekötött értelmezését Turgenyev Rugyin (1855) című regényének intertextuális rendszerét értelmező munkámban² az indokolta, hogy maga Turgenyev e regényében olyan szövegközi poétikai gyakorlattal él, amelynek fontos részét alkotja Byron és Puskin említett alkotásainak gondolati együtt tartása. Ezúttal a Rugyin regényi kontextusától elszakadva tekintek a két műre, a szabadság és szerelem témáinak a romantikából ismert összefűzését a középpontba állítva. Byron és

1. Péter Ágnes, *Virginia Woolf Turgenyevről*, in *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldbelyi Zsuzsa c. egyetemi tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére*, szerk. Hetényi Zsuzsa (Budapest: ELTE BTK DF Kiadói Közössége, 1998), 224–230.

2. Kroó Katalin, *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugyin nyomról nyomra* (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2002).

Puskin alkotóművészetének összehasonlító megközelítése területén az irodalomtudomány sok értékes munkával rendelkezik.³ A 19. századi orosz irodalom felől olvasva e problémakört az látható, hogy az ilyen jellegű kutatások műértelmezésen megalapozódó kiindulása minden esetben újabb és újabb kérdéseket hozhat a látókörünkbe.

„Eldobva fényt, hírt, messze hagyta / Honát a természet fia; [ПОКИНУЛ ОН РОДНОЙ ПРЕДЕЛ] / Repült mindenfelé [И В КРАЙ ДАЛЕКИЙ ПОЛЕТЕЛ], hova / Szabadság délibábjá csalta”⁴ – így ad hírt *A kaukázusi fogoly* elbeszélője a szabadság reményében fogant útnak indulásról, melyről rögtön kiderül, hogy csalóka vágyat takar. A vándor fogságba esik a „távoli vidéken”: „Szabadság! Téged kergetett [keresett – sic!], / Miattad járt a nagyvilágon [ОН ОДНОЙ ТЕБЯ / ЕЩЕ ИСКАЛ В ПУСТЫННОМ МИРЕ]. / Szétdúlva hő érzéseket, / Nem vonzotta se dal, se álom, / Hevülten azt figyelte csak, / Ha rólad szólt a lelkes ének. / Szíve áhíttától égett, / Úgy fogta át bálványodat” (uo.).⁵ E természeti térből, a cserkeszek világából a fogoly csak egy cserkeszlány önzetlen szerelmének köszönhetően menekülhet. A lány jól érti: kiszabadított szerelmesét nem követheti régi otthonába, mivel Oroszország az „örök”, meg nem fakuló szerelem színhelyeként él a férfi szívében. A szenvedélyes cserkeszlány sorsa emiatt a halál lesz; a kiszabadított férfi visszatér hazájába.

E cselekményes-tematikus kifejtés meglehetősen egyszerű, s láthatólag erőteljes szemantikai tagoltságot biztosít annak a két költői térnek, melyekből oda-vissza vezet egymás felé út. Az orosz városi tér a csalódás locusa, ahonnan a hősnek el kell menekülnie, hogy szabadságot nyerhessen. A másik térben viszont fogsága kiiktatja szabad mozgásának lehetőségét, s a városi térségben megélt élménytől eltérően itt ő nem tudja viszonzni a számára felkínált szerelmet. Eme szemben álló locusok (város vs. természet; a hely szabad elhagyhatósága vs. a bilincsbe vertség állapota; a férfi szerelme és annak viszonzatlansága vs. a nő szerelme és annak viszonzatlansága) értelmük szerint mégis jelentéke-nyen egymásba csúsznak, amit az eseményvilágban az első térhez való visszatérés, az

3. Ld. pl. Zsirmunszkij már klasszikusnak számító kutatásában a két poéma azonos motívumait: Жирмунский В.: *Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы*. «Наука», Ленинград, 1978. Részletesebb összevető vizsgálatot ld. uo. 46–50. Az „új” romantikus poéma általános jellemzőiről: uo. 28–33. Az összevető kritikai vizsgálatok fontos pontjainak értékelését és a téma új, kiteljesítő kifejtését ld. Hetesi István, *Kánon és elhajlás (Byron: A kalóz és Puskin: A kaukázusi fogoly című elbeszélő költeménye)*, in *Művek, kapcsolódások. Puskin és Turgenyev tanulmányok* (Pécs: Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 1999), 11–20.

4. A magyar szöveg forrásaként: Puskin, *Elbeszélő költemények. Mesék*, ford. Fodor András (Budapest: Európa, 1977), 111–138. Az orosz idézetek szövegforrása: ПУШКИН А. С.: *Полное собрание сочинений в 10-ти томах*. Т. 3. «Художественная литература», Москва, 1975. 79–106. Az idézetek mindvégig e megadott oldalszámokról valók. A tanulmány összes szépirodalmi idézetében szereplő kiemelések, amennyiben külön megjegyzést nem kapnak, saját jelölésnek tekintendők.

5. A Gurevics értelmezése szerint a szabadság kétféle tartalmat fed. A külső szabadság a nagyvilági lét erkölcsileg nyomasztó terhétől való megszabadulást takarja, míg a belső szabadság, melyet a poéma főhőse áhít, az őt leigázó szenvedélyektől való megszabadulási vágy. Ld. Гуревич А.: *От «Кавказского пленника» к «Цыганам»*. Ип: Машинский С. (ред.). *В мире Пушкина*. «Советский писатель», Москва; 1974. 63–84.

induló cselekményív visszafelé történő megrajzolása jelez. A szemantikai motivációt az adja, hogy a férfi annak a viszonzatlan szerelemnek az emlékétől, mely elhagyott hazájában ejtette rabul, a természeti térségben sem tud szabadulni. Így fizikai értelemben vett foglyul ejtődése az új helyen saját belső kötöttségének cselekményes kivetítéseként is értelmezhető. Mindez előtérbe helyezi a *belső szabadság* problémakörét,⁶ melynek a *szerelem* eseménytörténeti motívumához kapcsolt költői végigvezetése kidomborítja azt az eltérést, mely a Puskint megihlető Byron-poémához képest *A kaukázusi fogoly*ban jelenik meg.

A *kalóz* női főszereplője a Konrádot⁷ szintén viszonzatlanul szerető Gulnare, aki másik asszonyhoz, Medorához hűséges fogoly-kedvesét bűn árán szabadítja ki rabságából. Gulnare ugyanis meggyilkolja az öt háremkirálynőként őrző Seyd pasát, hogy megmenekíthesse Konrádot. A szabadításnak e gesztusa összefügg azzal, hogy Gulnare szerelemre lobbanása egy „lovagi”-nak nevezhető alapszituációba épül be cselekményesen. A hódító Konrád abban a helyzetben találkozik Gulnare-ral, amikor harcosait kemény szigorral kell megfékeznie, hogy a tiszteletlenül megközelített rabnőknek ne essék bántódásuk. Konrádnak a nők iránti *gyengédségét* az az ellentét hangsúlyozza, melyet a szöveg a hódítás fölött érzett *rideg, könyörtelen öröm* („stern *delight*”), illetve annak hirtelen elapadása („*But sudden sunk*”) között von, amikor Konrád ráeszmél, hogy a fogolynőket súlyos bántódás érheti: „Vad kéjben úszik rajt Konrád szeme, / De egy sikoly, s ő össze-rezzen: / Nők jajja! – ez halálharang szívének, / Min a csaták vészhangja megtörének” (II/V).⁸ Konrádnak a női fájdalom szívét „mozdítja” (meghatja), s a vad férfiszenvédelek megszelídítésének indoklása és megcselekedése a védtelen nők *lovagi óvásának* a gesztusára emlékeztet:⁹ „Be háremébe! Ám kímélve mind / A nőt, – nekünk is vannak nőjeink. / Ily bántalom nagy bosszúért kiált, / Csak férfiakra szór kardunk halált, / Az

6. Sandler megítélése szerint az *Anyegin*ben Puskin azt a gondolatot szövegezte meg, hogy a *szabadság* nem több, mint a korlátozás mind kifinomultabb formái felé való *utazás*. Stephanie Sandler, „Negative Pleasures,” in *Distant Pleasure. Alexander Pushkin and the Writing of Exile* (Stanford: Stanford University Press, 1989), 140–211, 184. o.

7. A Byron-poéma férfi főhőse, Konrád neve esetében mindvégig a magyar névváltozatot alkalmazom, ahogyan a felhasznált magyar fordítás is a név közismert magyar formáját szerepelteti. Seyd nevét „Szeid”-ként írta át a fordító, míg a „Gulnare” nevet „Gulnara”-ként magyarosította. Tekintettel arra, hogy ez utóbbi két névnek nincs természetes megfelelője a magyar nyelvben, itt tartom magam az eredeti angol névváltozatokhoz, a női nevet mély hangrendű toldalékokkal látva el. Vö. Lord Byron, *A kalóz*, ford. Kacziány Géza (Budapest: Franklin-Társulat, 1892). Az angol eredetit a következő kiadás alapján idézem: Lord Byron, *The Complete Poetical Works* 1–7, szerk. Jerome J. McGann (Oxford: The Clarendon Press, 1981), Vol. 3, 148–214. A szöveghelyek mindvégig e lapszámokról valók, a tanulmányban az ének/versszak(szakasz)-számokat adom meg.

8. Indokolt esetekben a magyar fordítást a mai helyesíráshoz igazítottam. Vö.: „*A stern delight was fixed in Conrad's eye, / But sudden sunk – for on his ear cry / Of women struck, and like a deadly knell / Knocked at that heart unmoved by battle's yell.*”

9. Vö. a lovagi viselkedés megnyilvánulásának tipikus alaphelyzetéről a középkori francia regényben: Halász Katalin, „L'autre dans le même. Quelques cas de dédoublement de personnage dans le *Lancelot* en prose,” *Revue d'Études Françaises* 1997/2, 71–81.

asszony nép mind könyört talált. . . / Oh, ég bocsássa meg, hogy csak beszélek, / Míg addig tán segélytelen veszének”.¹⁰ Gulnare éppen ezen az óvó szívbeli gyengédségen keresztül jut közel Konrádhoz: „Csodás, hogy így, vérszenyben e zsvány / Szelídebb [gentler], mint ha Szeid csókot kíván” (II/VII).¹¹ A poéma szövege ezzel a *gyengédséggel* rendezi jelentésegységbe a *szabadságot*, ugyanis a Konrádba szerelmes Gulnare később így vall majd arról, kit tud szeretni: „Tudom, – szabad szívben lakik csak *az* [a szerelem]” (II/14).¹² A mondat ugyan elhangzásának helyén arról szól, hogy Gulnare nem képes Seyd vonzalmát viszonzni, mivel ő maga „rabnő” („*I am a slave*”), s már hajdani belső törekvése is elszállt, hogy szeretni próbálja a férfit, akit „soha nem szeretett eléggé ahhoz, hogy gyűlölni tudja őt”.¹³ A gondolon mégis rés hasad a poéma világában, mivel Gulnare Konrád iránt ugyan szabad lelki választásból, ám még mindig Seyd foglyaként lobban állhatatos szerelemre. Ráadásul éppen egy olyan férfi iránt táplál szenvedélyes érzelmet, aki maga is rab, másrészt viszont még fogságában sem veszíti el Medorához fűződő régi érzéseit. Ezek a cselekményben adott körülmények a „tudom, – szabad szívben lakik csak *az* [a szerelem]” („*love is with the free*”) gondolatot nem a „szabadok szeretnek”, hanem a „szabadon szeretni” jelentés irányába tolják, ami – az adott eseménykörnyezetben – implikálja a gondolatot: akit szeretni lehet, „szabadon ad”. Amit pedig Gulnare-nak Konrád szabadon ad – nem más, mint a szívének gyengédségéből fakadó *lovagi óvás*.¹⁴ Ennek megfelelően lesz a rabtartó Seyd motívuma a „zord” („*stern*”, lásd: „Szívemre – zord Szeid ? oh nem! őt szeretni / Eröltetném szívem, II/XIV),¹⁵ míg a szabadon adott és szabadságot hozó lovagi védelem gesztusa épp arra hivatott, hogy benne Konrád keménysége meglágyuljon, s lelke a gyengédség irányában mozduljon el (így lesz a *könyörtelen* örömből olyan lovagi érzelem, melyben megenyhül a *zordság* és életbe lép a szívbeli *gyengédség*).¹⁶

10. „*Oh! burst the Haram – wrong not on your lives / One female form – remember – we have wives. / On them such outrage Vengeance will repay; / Man is our foe, and such 'tis ours to slay: / But still we spared – must spare the weaker prey. / Oh! I forgot – but Heaven will not forgive / If at my word the helpless cease to live. . .*” Eredeti kiemelés.

11. „*T was strange – that robber thus with gore bedew'd / Seem'd gentler then than Seyd in fondest mood*”, az első kiemelés eredeti.

12. „*I felt – I feel – love dwells with – with the free.*”

13. Vö. „*one I never loved enough to hate*”.

14. A „lovagi” gondolati háttér fogja majd kiemelni később a Konrád és a becsben tartott hölgy között folyó beszélgetés lexikai illemkódexe: „Ha így van, szép hölgy, úgy te vagy magad, / Kinek szíve e vágtyól nem dagad... / Ők győztek, – rajta! hisz minden szabad! / De áldom szíveségöket s tiedet, / A mért ily szép oltárnál gyónok én meg.«”, II/13; „*If so, kind lady! thine the only eye / That would not here in that gay hope delight . . . But still I thank their courtesy or thine, / That would confess me at so fair a shrine*», II/13. Épp ezen a háttéren fog kibontakozni az a radikális tartalmi átalakulás, melyet a poéma következő cselekményíve fed fel: Konrád lovagi óvása szolgál annak a véres bűnnek kiindulópontjául, melyet a „lovag” iránt szerelemre lobbant Gulnare követ el.

15. „*My love stern Seyd's! Oh – No – No – not my love –*”.

16. Vö. „*A stern delight . . . sudden sunk*” → „*Seemed gentler*”.

A gyengédségnek a szabadság gondolatához való – illetén eseménytörténeti áttételeken nyugvó – hozzákötése a nyelvi kifejezés síkján Konrád bemutatásában is megnyilvánul. Konrádnak az *Első ének* X. és XII. szakaszaiban leírt „mélyebb szenvedélyre” való készsége („*deeper passions*”, X), az igazi szerelem, mely a gyengédség jegyén keresztül minősül („Konrád szívét egy gyöngéd [*sofier*] érzet el nem hagyta még”, I/XII¹⁷ – az angol eredetiben így alakul ki a *soft-tender-genile* [*finom-gyengéd*] motívumvariáns-kör), egyben a „*secret spirit free*” motívumába is beágyazódik (a X. szakasz végén, ahol is arról van szó, hogy az ember rejti, s nem szabadítja fel szíve titkát), melyet később a „*tender secret*” kifejezés fog újrajelölni *gyengéd titokként* (vö. „*secret . . . free*” → „*tender secret*”, XIV). A variáns újrajelölések eme párhuzamhelyzetei közvetítik a gondolatot: Konrád szabad lelkének vonása a gyengédség.¹⁸

A szív szabadságát tükröző gyengédségből táplálkozik tehát az a lovagi óvás, melynek viszonzójaként érkezik Gulnare Konrádhoz, hogy most ő szabadítsa ki a férfit szorult helyzetéből, életének adósságát Konrád élete megmentésével fizetve vissza („Adós vagyok önéletemért neked”, II/XIV).¹⁹ A szerelem egy elvontabb síkon így a lovagi szolgálat viszonzásaként tűnik fel, s ennek megfelelően Gulnare tette arra irányul, hogy Konrádnak ténylegesen visszaadja a szabadságát, vagyis ahhoz a kedveshez engedje őt vissza, akit a férfi szíve szabadon választott: „Hadd adlak vissza néki tégedet, / Ki úgy szeret, mint nekem nem lehet.” (uo.).²⁰ Ekképpen Gulnare hite szerint a megszabadítás csak megszabadítással viszonzható: ahogy Konrád lelke szabad akaratával összhangban kötelezte el magát Gulnare szabadságának az őrzésére, úgy kell most már Gulnare-nak is autonóm döntésével arra törekednie, hogy viszonzásképpen Konrád a jövőben saját hazája földjén, „szabadon” élhessen majd szerelemben Medorával. Életért életet kínál Gulnare, s magával e választással – a költői értelmezés szerint – már el is hozta ajándékba a magáét.

A poéma legrámaibb konfliktusa azonban még csak ezután kezd kibontakozni, ami két irányból magyarázódik. A cselekményben megrajzolt szituáció logikája azt az érvet állítja előtérbe, amit Gulnare nézőpontjának egyik aspektusa érvényesít: ahhoz, hogy Konrád biztonságosan elmenekülhessen, neki meg kell ölnie Seydet, enélkül hiábavaló lenne a szökési kísérlet (vö. III/VIII).²¹ Ezzel az érveléssel egybehangozva tanúsít majd lelki megértést Konrád a gyilkos asszony iránt, akinek bűne mindemellett iszonyattal tölti őt

17. „*One softer feeling*”, vö. „*thoughts of tenderness*”, uo. Ennek értelmét a magyar fordítás nem adja vissza.

18. A kifejezéspárhuzamok értékelésében mellőzhető az a tény, hogy a „*tender secret*” Medora dalának első strófájában hangzik el az *Első ének* XIV. szakaszában. Ugyanakkor a „*tender secret*” állítmányi bővítménye, a „*dwells*”, a szegmentumot a maga teljességében utalja a „*love dwells with the free*” gondolatra. Innen nézve a „*tender secret*”-nek éppen a „*secret spirit free*”-vel alkotott párhuzama nyelviileg és szemantikailag vitathatatlanul motiváltnak tűnik, s a kifejezések használóit is cselekményes ekvivalenciába hozza, kiemelve a Konrád iránt érezhető szerelem forrását. Eszerint Konrád szíve gyengédségének szabadsága az, ami mind Medora, mind Gulnare szerelmét előhívja.

19. „*Repay the life that to thy hand I owe*”.

20. „*To give thee back to all endeared below, / Who share such love as I can never know.*”

21. „*Without it flight were idle – how evade / His sure pursuit?*”

el: „Mily rút e bűn, / de szánandó ki így tett . . . jól tudta, érte volt / A tördőfés, a vér érte folyt; / Hogy ő szabad, – e földön mindenébe / Került e nőnek, s mennyét adta érte!” (III/XVII).²² Ugyanakkor Gulnare annak is nyíltan hangot ad, hogy tettét mélyebb okok motiválják, mint csak a menekülés módjának gyakorlati kényszere: eltékozolt életéért, elszenvedett sérelmeiért kíván a zsarnokon bosszút állni („A bűnt, – százannyi az, mit Szeid mível, – / E zsarnoknak, Konrád, ma halni kell! . . . Szeid alszik ott, – nyújtsd végtelenre álmát!” (III/VIII).²³ Az „ez a szerelem – az a gyűlölet” sor²⁴ tematikusan sűríti Gulnare cselekvésosztönzőjének két forrását. Ezek közül csupán az egyik a Konrádhoz fűződő szerelem; a másik a Seyd iránti gyűlöletből táplálkozó megtorlási vágy,²⁵ mely a kedves megmenekítésével szintén valóra válhat, noha attól teljesen független okokból nyer indíttatást: „csak egy dőfés! / E nélkül . . . Sok évi szenvedésem, / S gyalázatom. . . mind megfizetve lesz, lám, / Ez egy dőfessel; félünk nincs mit ez-tán. . .”²⁶ Eszerint Gulnare sorstapasztalatainak cselekvésre sarkalló ereje (lásd még: „ám lelkem kikelt magából, / Gúnyolva, sértve, bosszúért lángol.”),²⁷ a gyűlölet szintén motiválja azt a tettet, mely Konrádból is gyűlöletet fog kiváltani. Az utóbbi érzés a férfi részéről Gulnare-nak bűnös „szabadító” cselekedetére irányul („Mily rút e bűn”, III/XVII),²⁸ s természetzerűleg kihat a gyilkosság elkövetőjének teljes körű megítélésére és a felé irányuló érzelmre. A tematikusan felszínre hozott második motivációs szál egész vonulattá teljeseedik a poémában, olyan értelmi rendet iktatva a műbe, mely éppen a fogoly és szabadítója között kialakuló viszonynak a gyilkosság utáni motiválásáért felelős. Ennek mellőzésével nem értelmezhető az a művészi módosítás, mellyel Puskin vezeti majd tovább *A kalózban* megjelenő poétikai megoldást.

Arról van ugyanis szó, hogy Konrád, noha fordított irányból, a gyilkos tett elmaradásában reménykedve szintén nevében nevezi azt, amit maga Gulnare *lelke megváltozottsága*-ként értékel („ám lelkem kikelt magából [megváltozott], / Gúnyolva, sértve, bosszúért lángol”, III/VIII): „Nincs nála tör, se más bűnös szerek, – / »[meglágyuló] Szívének hála! mégsem ölte meg!»” (III/IX).²⁹ Eszerint, ha Gulnare gyilkosságra vetemedik, épp szívé-

22. „Hate of that deed – but grief for her distress . . . he knew, whate’er her guilt, / For him that poignard smote, that blood was spilt; / And he was free! – and she for him had given / Her all on earth, and more than all in heaven!”

23. Igen pontatlan magyar fordítás, vö.: „The crime – ’tis none to punish those of Seyd. / That hatred tyrant, Conrad – he must bleed! . . . There sleeps – he must not wake – the oppressor Seyd!”.

24. Saját fordítás. A Kacziány-féle, nagyon pontatlan változat szerint: „A két hang bennem most először küzd”. Vö. „Alas! – this love – that hatred are the first”. Eredeti kiemelés.

25. A poéma szövege Gulnare gyűlöletének korábbi tagadását („one I never loved enough to hate”) itt visszavonja, amennyiben témává válik, hogy a hősnő nagyon is gyűlöli rabtartóját, s ez hihető is, hisz Gulnare maga beszél arról, hogy lelke megváltozott (III/VIII).

26. Vö. „’t is but a blow! / Without it . . . my wrongs too unrepaid, / My youth disgraced, the long, long wasted years, / One blow shall cancel with our future fears”.

27. Vö. „. . . but my soul is changed – / Wronged – spurned – reviled – and it shall be avenged”.

28. „Hate of that deed”.

29. „No poignard in that hand – nor sign of ill – / Thanks to that softening heart – she could not kill!”

nek *gyengédség*ből veszt (mely *gyengédség* Seydre irányulna, megmentve őt a haláltól). A motivikus olvasat értelmében pedig a *gyengédség* mint teljesnek mondható érzelem lenne az, amivel a hősnő, szerelmén keresztül, Konrád *szabadságának* az adóját kívánná leróni. Az „ez a szerelem – az a gyűlölet” („*this love – that hatred*”) megosztja e teljességet. A *gyengédség* illetően eltékozlásának motivikus kivetülése fedezhető majd fel Konrád reakcióinak a leírásában, mely szerint a férfi „megdermed” (szó szerint: „megfagy”). A *megfagyás* motívuma az adott költői világban a *gyengédség* ellentétének minősül (vö. *stern* vs. *soft*), mi több: az, hogy Gulnare szívének *gyengédsége* ebben a tekintetben nem tud megnyilatkozni, maga motiválja Konrád lelkének *megkeményedését*, a *megfagyást*: „De lelkifurdalás, rabság, csaták, / Se kínok még így meg nem támadák, / Se vére jéggé úgy nem vált, mint most volt, / Ahogy megdermeszté az a piros folt” (III/X).³⁰ Gulnare tette eszerint Konrád lelkét nem a férfi szívbeli sajátságának, a *gyengédségnek* az előhívásával mozgatja meg³¹ – ellenkezőleg: a bűn Konrád lelkét halottá változtatja. Ennek az állapotnak szemantikailag tökéletesen megfeleltethető a visszavonhatatlan, immár belülről végelegesülő szabadságvesztés tudatosodásának a leírása: „Gyorsan veszik le most bilincseit. / Szabad tehát, mint bérci szél, megint! / De ah, szívére oly nagy súly szakadt, / Mikhéntha arra tennék a vasat” (III/12).³² Gulnare tette, a tematikus megjelenítés értelmében, éppen azt tékozolja el, amire a szeretett férfi megmentésének a vágya részben irányult: a hősnő nem tudja a *szabadság* adományával viszonyozni Konrádtól kapott *szabadságát*. Így válik amaz *engedelmes követővé*, aki magát Gulnare-nak megadva „követi” őt.³³ Bilincstelenül, de Gulnare bűnével terheltén,³⁴ a már megszabadult fogoly éppúgy szabadságvesztett marad, mint annak előtte: „S dacolni véle oly hiába lenne, / Mint Szeiddel, élve, s bős dühvel betelve” (III/12).³⁵

Gulnare könnyel eltörölhetetlen bűnének költői értelmezhetőségét eszerint részben a *belső szabadságvesztettség* gondolata körvonalazza – azé a szabadságvesztettségé, amely a *gyengédség eltékozlásának* a következményeként hosszabbodik meg. Egy másik meghatározást hoz Konrádnak az az állítása, hogy megszabadításának a cselekedete nem alapulhat gyilkosságon: „Szeid ellenségem . . . azért jövék el, / Hogy kardom mérjem össze az övével; / Ez fegyverem, – de nem az orgyilok, / Ki nőket véd, – alvót az ölni fog? / Nem néztem ezt, míg megmentettelek, / Ne adj okot, megbánnom tettemet”

30. „*But ne'er from strife, captivity – remorse – / From all his feelings in their inmost force – / So thrilled – so shuddered every creeping vein, / As now they froze before that purple stain.*”

31. Ld. Konrád korábban a csatákban „nem indult meg” („*unmoved*”, uo.).

32. „*[H]is chains unbind; / Once more his limbs are free as mountain wind! / But on his heavy heart such sadness sate, / As if they there transferred that iron weight.*”

33. A magyar fordítás a *követés* motívumát, sajnos, kiiktatja, vö. „*And Conrad following, at her back, obeyed.*”

34. E ponton eszünkbe juthat *A Chillon* fogolyból a hős gondolata – igaz, a kétféle térélmény (a szabadság tere és a börtön) egybeolvadásának épp ellentétes színezetű megítélésével: „Egészen mindegy volt nekem; / bilincsből vagy bilincstelen... / Egyként jó, bármi ért!”. Fordította: Telekes Béla. *Byron válogatott művei 1–2* (Budapest: Európa, 1975), I., 292.

35. „*Resistance were as useless as if Seyd / Yet lived to view the doom his ire decreed.*”

(III/VIII).³⁶ Az újramegídezett *lovagi óvás* („Ki nőket véd”) mint gondolati háttér a megszabadítással esetlegesen együtt járó vétségről szóló érvet kettősen támasztja alá. A megállapítás a poéma világában kibontakozó motivációs láncolat felől olvasva szűken magára Gulnare-ra vonatkoztatható – Konrád nem azért mentette őt meg, hogy később gyilkossá váljék. A gondolat tartalma ugyanakkor sokkal kiterjedtebben magyarázza Konrád sorsát. A férfi úgy értelmezi Gulnare-nak őt Seyd meggyilkolására felszólító gesztusát, hogy azzal a szerelmes nő eredetileg választott harci útjáról térítené őt le. Aki pedig egy nő életét képes volt megmenteni, nem törhet nyílt harc helyett titkos fegyverrel ellenségére. A „nem az orgyilok” – az eredetiben szó szerint: „nem a *titkos* kés”³⁷ – visszautal a már értelmezett „gyengéd *titok*” („tender *secret*”) motívumára, s az egész sorra, amelybe az beletartozik. Ezzel szemantikailag be is zárul a kör. Többszörösen megjelölve tárul fel a gondolat: a Konrádot szabadságával megajándékozni remélő Gulnare éppen a szeretett kedves *gyengéd szívének szabad választásába* gázol bele Seyd meggyilkolásával.

Gulnare szabadítási törekvésének a kettőssége (saját élete rabságának bosszúval történő feloldási kísérlete, illetőleg Konrád megszabadításának a vágya) így Konrád *szabadságának* belső konfliktusába fordul át. Hiába törekszik Gulnare arra, hogy Konrádot szíve szabad választottjának visszaadja, egyéb vonatkozásban őt lelke másik szabad törekvésétől, a nyílt, becsületes harctól fosztja meg, szívére belülről ütve bilincset. Gulnare kettősségének eme Konrád alakjára történő rávetítése, s nem csupán magának Konrádnak Medora iránti elkötelezettsége motiválja a poémában a férfi Gulnare iránti vonzalmát és elutasítását a gyönyörű búcsú-szerelmi jelenetben: „Kezét megfogja, – megremeg az is most, / Mely míg szeret, lágy, – ám ha gyűlöl, izmos, / S Konrád míg megszorítja e kezét, / Meging a lelke, hangja megrezeg: / – »Gulnára!«. . . Nem felel. . . »Gulnára, édes!« / Az rátekin. . . csak ily válaszra képes / Majd ráhajol keblére, ráborul. . . / Medora sem venné zokul e csókot” (III/17).³⁸

A leírás mintha a *Jevgenyij Anyegin* fontos szöveghelyének tartalmát előlegezné meg³⁹ (vö. a VIII. fejezet „némajelenetével”). A férfi és a nő az élet egy pillanatában elválasztha-

36. „Gulnare – Gulnare – I never felt till now / My abject Fortune, withered fame so low: / Seyd is mine enemy: had swept my band / From earth with ruthless but with open hand, / And therefore came I, in my bark of war, / To smite the smiter with the scimitar; / Such is my weapon – not the secret knife – / Who spares a woman seeks not slumber’s life. / Thine save I gladly, Lady – not for this – / Let me not deem that mercy shewn amiss.”

37. Vö. „. . . not the secret knife”.

38. „He took that hand – it trembled – now too late – / So soft in love, so wildly nerved in hate; / He clasped that hand – it trembled – and his own / Had lost its firmness, and his voice its tone. / »Gulnare!« – but she replied not – »dear Gulnare!« / She raised her eye – her only answer there – / At once she thought and sunk in his embrace: / . . . Yet even Medora might forgive the kiss”.

39. A *kaukázusi fogoly*nak az *Anyegin*hez és Byron *Childe Harold* című művéhez való kapcsolódásáról ld. Фридендер Г. М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе (к характеристике повествовательной структуры и образного строя поэмы Пушкина и Байрона). In: *Пушкин. Исследования и материалы*, 7, 1974. 100–122. no;

tatlanul összeforrnak, szilárdságuk minden áthidalhatatlan belső kettősségük ellenére meginog – nem más ez, mint annak a keménységnek („*firmness*”, vö. *stern*) a pillanatnyi teljes feloldódása, amelynek másik szemantikai pólusa a poémában a *gyengédség*, vagyis a *lélek szabadsága*.⁴⁰ Az adott körülmények között ennyi juthat a két szereplőnek. Csak ennyi – az élmény, s annak leírása mégis megkapóan szép és teljes. Az ölelés pillanatnyi nyugvópont, „hajlék” („*embrace*”–„*resting place*”), ahonnan, tovább kell lépni annak reményében, hogy Konrád, a távolról érkezett harcos utas visszatalálhat régi otthonába. E régi otthon mégis, a reményeket megcsalóan, elhagyatott lesz: hiányzik belőle Medora, aki épp szerelme hűségében veszítette életét. A vándor-hősnek ezért szükségképpen ismét útjára kell indulnia, s ki tudja, valaha is hazatérhet-e még: „Se’ hír, se’ nyom, mi szólana felőle, / Hol él a búnak, – vagy a kín megölte?”⁴¹

A *szerelem kölcsönösségének*, illetve *viszonzatlanságának* a témáját *A kalóz*, a fent bemutatottak értelmében, úgy fordítja a *szabadság viszonzásának* a gondolatába, hogy háromszoros szemantikai hasítást alkalmaz. Meghasad Gulnare cselekedetének motivációja, s ezzel a gyilkosság tette egyszerre játszik bele Konrád és maga Gulnare megszabadulásának az értelmezésébe. E kettősségnek megfelelően törik ketté Konrád sorsa, aki láncaitól megszabadultan belsőleg bilincsbe vert emberré válik. A *saját* (Gulnare-é) és az *idegen szabadság* (Konrád-é) összeegyeztetési vágya Gulnare részéről így sikertelen marad, s a kudarc magának Konrád szabadságának a „felemásságában” tükröződik (a „szabadság” ára egy másik típusú függetlenség elvesztése). Harmadik lépésben mindez kivétel a férfi és a női szereplő alakviszonyára, a fentiekben értelmezett kettősség formájában (vö.: Konrád részéről a gyűlölet és a szerelmes-együttérző csók), ami természetzerűleg visszakötődik Gulnare tette ösztönzésében a kettős indítékhoz (vö.: Konrád iránt érzett szerelme, saját sorsának gyűlölete).

A *kaukázusi fogolyban* Puskin költői fantáziáját szemmel láthatóan az hódítja meg *A kalózból*,⁴² ahogyan Byron a *szerelem* cselekménymotívumába ékelte *szabadság* témáját

vö. még pl.: Рак В. Д.: Раннее знакомство Пушкина с произведениями Байрона: *Русская литература*, 200/2. 3–25. 4. Tomasevskij ez irányú kutatásaira vonatkozó utalást ld. uo.; vö. Томашевский Б. В.: *Пушкин* 1–2. Т. 1. Второе издание. «Художественная литература», Москва, 1990.

40. A hősök kapcsolatának problémafölvetése Zsirmunskijhoz megy vissza, vö. Жирмунский: „Байрон и Пушкин”. Zsirmunskij koncepciójának értelmezését ld. pl. Манн Ю. В.: *Русская литература XIX. века. Эпоха романтизма.* «Аспект Пресс», Москва, 2001. 55.

41. Vö. a tartalmi síkon fogható transzformációval az angol eredetiben, mely kirajzolja a motívációt – eszerint mind életben, mind halálában Medora engedi bolyongani Konrádot: „*to leave her lord to roam*” → „*And Conrad comes not, came not since that day*” (III/XXIV). (Noha a témamegjelentés egyik fele azt mutatja, hogy Medora nehezen és szenvedéssel engedi el vándorútjára szerelmét, ld. I/XXIV, a másik, Gulnare szemrehányása, miszerint Medorának Konrád mellett lenne a helye, kiemeli a tényt: Konrád mind az élő, mind a halott Medorától elvándorol.)

42. Puskinnak *A kalózzal* való megismerkedéséről ld. Рак В. Д.: Раннее знакомство Пушкина с произведениями Байрона: *Русская литература*, 2000/2. 3–25. Byron „keleti meséinek” és Puskin „déli poémáinak” az összevető vizsgálatát ld. még: Ute Herdmann, *Die Südlichen*

végigvezetve poémájában rákérdez a *saját és idegen sors autonómiájának az összeilleszthetőségére*. A *kaukázusi fogoly* eseménytörténeti módosítása *A kalózhhoz* képest igen merész és számottevő. Míg Byron művében a férfi és a női főszereplő közötti viszony végső alakulását a cselekményvilágban Gulnare gyilkos tette motiválja, Puskin a fogoly megszabadítását a cserkeszlány *halálán* keresztül közvetíti, méghozzá egy következetesen kibontakozó motívumsorban. A *vas* és a *tőr* ugyanis – vö. Byronnál a „láncok”-at, a „tőr”-t és a „vas súly”-t⁴³ – kijelölik a cserkeszlány halálának az értelmezési irányát.

A fogoly megszabadításának a leírása így fest: „Fuss, menekülj! . . . Vedd magadhoz e tőrt [кинжал], ne félj! . . . Remeg keze között a ráspoly, / Az elfűrészelt vas [железо] nyiszog, / . . . / Zördül a lánc [цепь] és szétesik. / »Szabad vagy! – szól a lány – eriggy! / Szaladj!»”. A *tőr* (кинжал) és a *vas* (железо) a szabadításnak a két szereplőt így egybefonó jelenetében azért sajátos, mert e motívumok korábban a két alaknál külön-külön, szétválasztva jelentek meg. A *tőr* a cserkeszlány *szabadulásának* motívumaként bukkant fel: „Tudom, nehéz a sors, mi vár rám; / Atyám s kegyetlen szívű bátyám / Eladna engem könnyedén / Más földre [в чужой аул] pénzért, úgy lehet. / Bátyám, atyám, kíméljete, / Vagy *tört* [кинжал] és mérget szerzek én!”. A *tőr* általi szabadulás itt annak kényszeréből jelent kitörést, mely a lelket *saját* lakhelye helyett „idegen helyre” száműzné. Az „idegen föld” helyett a cserkeszlány a „csodás erőt” választja, mely szívét örökre és elválaszthatatlanul a fogolyhoz fűzi – az ő keblén szeretne pihenni: vö. „Hej, nem soká nyughattam én / Melledre dőlve, önfeledten.” A *tőr* eszerint a *szabadon megválasztott „saját” elvesztését kiegyensúlyozó törekvés* motívumrészlete. A másik oldalon a *vas* első előfordulásakor a fogoly *belső szabadságvesztettségének* a jegyeként tűnik fel. Mert míg az őt ténylegesen, fizikailag fogva tartó vaslánc korábbi megjelölése a későbbiből (vö.: „железо” és „цепь”) csak a „lánc”-ot („цепь”) hozza a „rozsdálló bilincsek [szó szerint: lánc] terhe” kifejezésben,⁴⁴ a „vas”, első megjelenésében, a rabot belülről fogva tartó *magányos álmokhoz* tartozik motivikusan, a férfi *viszonyatlan szerelmének* (meg nem értettségének, *idegenségének*) a szemantikai jegyeként. A fogoly úgy véli: *saját szerelme viszonyatlanságának* bánatába a cserkeszlány nem léphet be, s ezért e megoszthatatlan bű lelki teréből mint *idegent* próbálja őt elűzni: „Hagyd meg nekem a láncok terhét [Оставь же мне мои железы], / Magányos álmok, bánatok, / A sok keserves, könnyes emlék / Súlyát te meg nem oszthatod.” Az óvás morális gesztusa épp abban tárul fel, ahogyan a férfi az őt szerető nő előtt leleplezi súlyos titkát: lelke a lányéhoz képest mindig máshova szállna, őt még karjaiban is elfeledné, mert mindenkoron lelkében őrzött kedvese képének a nyomában járna („Midőn oly hosszan, oly becézve / Iszod a számról a csókokat . . . Én titkon könnyemet nyelem . . . És elfeledlek, és karom / Őt fogja már, az ábrándképet.”). Az *elutasításban* két momentum rejlik. Egyrészt a fogolynak az a kérése őlt benne testet, hogy a cserkeszlánytól mint tőle *idegentől megvédbesse szabadon*

Poeme A. S. Puškins. *Ihr Verhältnis zu Lord Byrons Oriental Tales* (= Slavistische Texte und Studien 1) (Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1982).

43. Vö.: „chains” → „poignard” → „heavy heart . . . iron weight”.

44. Ld.: „Заржавит тягостная цепь”.

választott szerelmének belső képét. Másrészt a távolságtartásnak azt a felajánlását tartalmazza, mely magát a cserkeszlányt óvja, mivel felkínált szerelmét a fogoly csak mint tőle idegen (belső világával nem harmonizáló) élményt tudná átélni. Az óvás így valóban kettős irányultságú: a férfi védi magát az idegen lánytól, aki távol áll szerelmi érzésétől, és óvja magát a lányt attól, hogy az ő szerelmére vágyjon, hiszen ő lelke képessége szerint idegen maradna ebben a másik által oly áhított szerelemben.⁴⁵

A fogolyhoz tartozó *vas* motívumán keresztül tolmácsolt gondolat, a *sajátot veszélyeztető idegentől való elfordulás/elfordítás (óvás)* alapvetően analóg a *saját elvesztése elleni küzdelemmel*, amit a cserkeszlányhoz kapcsolt *tőr* motívuma éppígy magába sűrít. A két szereplő alakja eszerint kiemelt motívumain keresztül egy és ugyanazon jelentés hordozója, ami lehetővé teszi, hogy a férfi és a női hős egymáshoz való viszonyában a *másik* *individuális (saját) szabadságának kölcsönös tiszteletben tartása* szólaljon meg a szereplők által képviselt eszményként. A kapcsolat költői kibontása annak történetét közvetíti felénk, ahogyan a fogoly és a cserkeszlány a *másik által érvényesített saját választás* megbecsülésével mind közelebb jutnak egymáshoz, mígnem a hős és a hösnő már a másikban pillanthatja meg mindazt, ami az ő *saját* belső lényegét alkotja. Ennek a folyamatnak a végpontján tűnik fel a *megszabadítás* mint cselekmény, mely a byroni megoldást szembevetően leváltva egyberendezi a *tőr* és a *vas* motívumát abban a jelenetben, melynek zenitjét a fogoly örök hűsége kifejezésének, a lányt magával hívó felajánkozásnak, illetve a cserkeszlány visszautasító válaszának a „párbeszéde” alkotja. A jelentés síkján tekintve a legmagasabb rendűen ér itt össze a *saját tiszteletben tartásának* a két szereplőt a történet kibontakozása során egyre jobban egybefűző, ám az alakokra mégis külön-külön ráosztott attitűdje. Ahogy a történet halad előre, a férfi és a női hős mind kiteljesedettebben tanulja meg az *idegen* által képviselt (a másik szerelmében megtestesülő) *saját megbecsülését*, és sajátítja el azt a készséget, hogy *érintetlenül hagyja* ezt a személyes tartalmat.

Az átalakulás folyamatának induló- és zárópontjai mindkét szereplő esetében tisztán kivehetők. A cserkeszlány a fogolyhoz intézett kéréstől – „Szabadságod, hazád feledd!” – jut el a Byron-poéma Gulnare-jának csak vágyai között szereplő áldozatvállalásig: képes ténylegesen visszaküldeni szerelmét *saját lelkének földjére*, saját hajlékába („Hogy veled én? . . . Van más szerelmed, / Keresd meg őt, szeresd csak őt. . . . Hagyj engem, kínban csüggedőt! . . . Búcsúzz! felejtse el szenvedésem. . . !”). A legteljesebb szerelmi odaadást, a másik szabadságának mint legszentebb értéknek az őrzését látjuk itt megnyilvánulni, mellyel a cserkeszlány visszaadja a fogolynak mindazt, amit tőle tanult: a szeretett vagy szeretetre méltó lény óvását. Ahogyan korábban a fogoly kérte, hogy vegyen tőle búcsút a lány – „Feleddj el! [Забудь меня]” –, most ő, a lány búcsúztatja el a férfit, akit igyekszik

45. Ide tartozik a megkésetttség és a lélek *kihűltségének* az érzése is, mely a Childe Harold alakhoz vezet az olvasatot. A *Childe Harold zárándokútja* és Byron *Keleti Meséinek* hősei között vont párhuzamokról vö. pl. Paul G. Truebold, *Lord Byron* (= TEAS, 78), Second edition (Boston: Twayne Publishers, 1977), 61. o. A hőstípus meghatározását ld. pl. Peter Jr. Thorslev, *The Byronic Hero* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962), 146–164.

íránta érzett szerelmének láncából kioldozni: „Búcsúzz! felejtsd el szenvedésem. . .!”⁴⁶ Az, amire válaszul a lemondásnak ez a teljes érvényű gesztusa megmutatkozik, nem lehet más, mint a fogoly maradéktalan odaadást felajánló önelkötelezése: „Tiéd vagyok, drágám, tiéd! . . . tiéd, míg élek. . . Szökjünk el együtt!” Elérkezik tehát a pillanat, amikor a cserkeszlány végképp a fogoly lelkének *sajátjává* lényegül át, amikor nincs többé határ a két „én” között, hiszen a másik irányában megmutatkozó *gyengédség* (нежность) – mely a poémában nyelvi szinten is többször kifejeződik⁴⁷ – kimerítő cselekményes megnyilatkozáshoz és a költői jelentés tekintetében teljes kifejtéséhez jut.⁴⁸ A felajánlkozás itt már sokkal többet jelent, mint amit a lány iránti részvét fed (vö. „Ő részvéttel, de mit se szólva [бесзмолвным сожаленьем] / A felhevült lányt nézte csak”), és lényegesen többet ölel magába a másik *gyengédségének* megtapasztalásából fakadó felelősségérvény is. Olyan élmény ez már, mely – a cserkeszlány visszautasításának tartalmával összhangban – a *szerelmi búcsú* epizódjában jelölhető újra: „Karfát kítárva ráfonódott / A rab, szívére vonta őt; / Váltottak hosszú búcsúcsókot, / Szerelmes emlékeztetőt [СЮИЗ ЛЮБИ ЗАПЕЧАТАЛА]!”.

Így megnyílik Puskin poémájában is a szerelmes búcsúcsók hamarosan továbblépett pillanata. Ám e pillanat, a byroni megoldástól eltérően, a lelki eggyé válásnak maradéktalan beteljesülését hozza. Az odaadás gesztusát ugyanis nem hasítja meg *A kalózban* Gulnare-ra osztott lelki összpontosulás, a *saját szabadság* kivívására való törekvés, a másikat belülről bilincsbé verő akarat. Ezért jelenhet meg az „én” tökéletes önátadásának emblémájaként a búcsúcsók. Mikor mindketten ugyanazt ismerik már, s külön-külön maradéktalanul hódoltak a másik, az „idegen” lélek autonómiájának, azt saját belső élménybe fordítva – ekkor érkezhethet el a közös szerelem megpecsételése. E ponton tárul fel egész *anyegini* paradoxon-voltában annak törvénye, hogy az *utolsó alkalom* pontszerűsége („Jer még *utolszor*. . . [ПОСЛЕДНИЙ РАЗ]”) átfordítható az *örök* időtartamába: „mért adtam neked / *Örökre* szívemet [тебе навек]”,⁴⁹ „Tiéd vagyok, drágám, tiéd! . . . tiéd, míg élek [я твой навек]”. Az „utolsó alkalom”-ban az *örökkévalóság* első pillanatát tükrözve fordul a „nem sokáig”⁵⁰ a „hosszú” motívumába, mely a csók jegyeként tűnik fel: „Váltottak *hosszú* búcsúcsókot [ДОЛГИЙ ПОЦЕЛУЙ]”.⁵¹

Mindennek poétikai folyamánya lesz, ahogyan a halál cselekményéhez kapcsolt „üres tér” („пустой аул”) két eltérő újraolvasás alapján is átváltozott értelmet nyer, *élettel telített* térré lényegülve át a poéma zárópontján. Az „аул” szóhasználat visszavezet a cserkeszlány gondolatához, hogy inkább a *tört*, mintsem a saját lelkétől idegen otthont („чужой аул”) válassza. A jövendölés a mű végén a szemünk előtt teljesedik be: a sze-

46. A párhuzamra pl. St. Sandler is rámutat (Sandler, 152–153.).

47. Vö. pl.: „forrón becéző sóhajod [нежность пламенных речей]”; „Midőn oly hosszan, oly becézve [нежно] / Iszod számrol a csókokat”.

48. Gurevics meglátása szerint a poéma férfi hőse a szenvedélytől (страсть) az érzelmig (чувство) vezető utat járja végig. Гуревич: „От «Кавказского пленника» к «Цыганам»”. 69.

49. A hivatkozás alapjául szolgáló magyar fordítást némiképp módosítottam. Vö. 129. o.

50. Ld. korábban a szép szerelmi álomról: „не долго”.

51. A helyesírást módosítottam.

relmes nő a *halál* választásával a *szerelem teljességét*, a már közösen vállalt szerelmet mint az *idegen és saját szétbonthatatlanságán* nyugvó *szabadságot* őrzi meg.⁵² A motivikus kifejtés síkján ez fordul át a *halál teljességébe*: „*Minden halott*” (135).⁵³ E tér teljességeként megnyilvánuló emlékezetként jelenik meg a fogoly *mindent* megértése: „Érti mi történt. [Szó sz. *mindent* megértett⁵⁴]”. Az olvasó számára a tér az utolsó csók emlékeként meredvedik ki, s a téremlék maga a *szabadság megteremtésének* a mementójává válik. Ezzel összhangban megy tovább – „messzi útra térve” – a „szabadult fogoly”, a szabadság dalának emlékével.⁵⁵ S ahogy „oszlik a sűrű éj sötétje”, úgy tisztul fel előtte a köd homályából *saját otthonának képe*. A *saját*, amibe most már *szabadon* térhet vissza. *Szabadon*, mert az *idegent* közös alkotásban magához szelídítette és *sajátjaként* térítette vissza.

Az *idegenség* témakibontásához választott cselekménymotívum, a *viszonzatlan szerelem* a Puskin-poémában a *saját és idegen világ alkotó összeérlelésének* a szüzséjét végigvezető *viszonzott szerelem* történetébe fordul, megelőlegezve az *Anyegin* költői megoldásait. A *kalózhoz* képest a módosulás nyilvánvaló. A Byronnál háromszorosan megjelölt szemantikai meghasadásból Puskinnál dinamikusan alakuló szüzsé fejlődik, melynek végpontja, a motívumok kibontásának emlékét elevenen tartva, érzékeny egyensúlyba hozza az *üres* és a *teljes*, a *saját* és az *idegen*, a *búcsú* és az *ottmaradás*, az *élet* és a *halál* jelentéseket. A puskinai gondolati végpont a poétikai megoldás másfélesége ellenére mégis összhangban áll a *kalóz* végkicsengésével: az *élet szabadsága* csak az egyénre magára terhelheti saját megváltásának a súlyát, a *saját* szabadság őrzése, illetve feltámasztása nem verhet másra belülről bilincset. E szabadság Byronhoz hasonlóan Puskinnál is (a *Jevgenyij Anyegin* szolgál erre további fényes példával) a lélek gyengédsége, a szívbeli érzelemtartomány érvényessége mellett nyílik meg.

52. Vö. még egyszer: „Тебе я вся”.

53. „Все мертво”.

54. „Все понял он”.

55. „Свободы песню . . . Тропой далекой / Освобожденный пленник шел”.

Peter I. Barta

The Incomplete Pushkin

Writing and Ethnicity

The issues of naming, origins, cultural and ethnic patrimony have been densely inscribed into the life and works of Ibrahim Gannibal and his great-grandson, Aleksandr Pushkin. As is common knowledge, Ibrahim Gannibal came into the possession of Peter the Great as a child slave of uncertain African origin; he became the object of special interest and, presumably, affection and was subsequently sent abroad to receive an education. He later became a general and spent his long life in and out of favour with Peter's successors. At one point he was exiled to Siberia and, importantly, he established the family estate at Mikhailovskoe, to which his famous descendant Pushkin was in turn sent into exile and which played such an important role in his poetic career.

Gannibal was not a writer or an artist but a military engineer. Nevertheless he achieved fame and recognition. His lifework was extensive; he generated the writing of biographies about himself and he established a dynasty, the most famous of his descendants being of course Russia's greatest poet. This article will consider largely fragmentary texts by – as well as about – Pushkin, whose prominence in developing Russian discursive space is beyond dispute. Russian cultural texts are predicated upon identity narratives in which the energies of filiation and affiliation engage in a seemingly never-ending struggle for domination. This is best illustrated by the interlinking stories of Gannibal and Pushkin which are mythopoetic, unfinished, and fragmentary as they resist attempts at closure.

I shall approach this problem by relying on the methods of postcolonial theory and Harold Bloom's psychoanalytically inspired interrogation of the problem of influence.¹ Such an approach will shed light on grey areas that traditional historicist scholarship, Hegelian Marxism, the Belinsky-led school of literary criticism as well as more recent hermeneutics-inspired research have all essentially ignored. Postcolonial theory triangulates smoothly with psychoanalysis and semiotic discourse analysis. Russian scholarly practices have been largely hostile to these French and American forms of scholarship in the humanities and social sciences which problematise any form of totalising monodiscourse, thereby questioning epistemologies that buttress binary oppositions. Russia's own prominent theoreticians such as Bakhtin and Lotman have, so it would appear, not been able to exert the kind of influence in their own country as they have in the West.

Almost everybody who has been to school in Russia knows that Pushkin had an "Ethiopian" great-grandfather. Nevertheless he has until very recently hardly ever been

1. Harold Bloom, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens* (New Haven: Yale University Press, 1976); *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, Second edition, 1997).

discussed as a mixed-race writer.² Pushkin's blackness has largely been silenced by the large-scale scholarly Pushkin "industry." Indeed, it was his *Russian* stamp of originality that Pushkin himself was most eager to establish and thereby create a legacy. This desire was, however, propelled by his overarching awareness of, and sense of anxiety about, his prominent African precursor, Ibrahim Gannibal, whose shadow he felt hanging over him throughout his life.

In the terms developed by Edward Said in *The World, The Text, the Critic*, all forms of cultural authority combine orders of filiation and strategies of affiliation.³ Filiation is a sense of kinship with one's blood relations, a set of rituals governed by traditional authority, the rule of the father and family bonds. It forms part of the primary, informal, socialisation of the child. Filiation, however, becomes very complicated in the case of orphans, abducted children – like Gannibal – refugees or children of mixed ethnicity, like Pushkin was. Affiliation is part of secondary, formal, socialisation and can provide possibilities of escape from the filiative order.⁴ It confronts the limits of identity politics, since it is founded upon larger definitions of community than is basic filiation. These concepts offer a good point of departure and reference for a contrapuntal reading of the patchy story of Pushkin's emotions towards Gannibal and subsequently towards his own blackness.

Gannibal's origins remain unknown, yet the many stories offering linear narratives about his life are telling about his own desire, and that of Russian society, to suggest that he descended from African aristocrats and that he was not "entirely" black – hence the suggestion that he was Moorish or Abyssinian.⁵ These stories received authentication by Gannibal himself and then by his son-in-law and biographer, A. K. Rotkirkh.⁶ The name Gannibal (Hannibal) was by all probability invented. It is rich in allusive potential, suggesting ties with a North African, presumably white and aristocratic, ancestor who led a daring Carthaginian invasion of Italy and very nearly captured Rome. Similarly, Ibrahim Gannibal as well as Pushkin very nearly, but not completely, conquered Russia in terms of gaining acceptance as a fully equal member of Russia's upper class. Furthermore, like the Carthaginian general, the great fame attained both by Ibrahim and his great-grandson was

2. The most significant measure taken to date to fill in this lacuna was the publication in 2006 of an edited volume containing the work of some of the leading American literary scholars in Russian: Catharine Theimer Nepomnyashchy, Nicole Svobodny and Ludmilla A. Trigos ed., *Under the Sky of My Africa* (Evanston: Northwestern University Press, 2006 [henceforth *Under the Sky of My Africa*]).

3. Edward Said, *The World, the Text, the Critic* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983). I am grateful to Nigel Wood for sharing his extensive knowledge of Said with me.

4. Moustafa Bayoumi, "Our Philological Home Is the Earth (Edward Said)," *Arab Studies Quarterly*, 22 Sept. 2004, cited from www.encyclopedia.com

5. D. S. Anuchin, *A. S. Pushkin. Antropologicheskii eskiz* (Moskva, 1899); Hugh Barnes, *Gannibal: The Moor of Petersburg* (London: Profile Books, 2005), p. 24.

6. Barnes, p. 34. Barnes suggests that the idea of Abyssinia as a place of origin for Gannibal was invented by Rotkirkh who was familiar with the 1760 French translation of Samuel Johnson's *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia*.

marred by tragic losses. This was so in spite of the fact that Gannibal made it to the rank of *polnyj general* (full general), as indeed did one of his sons, Ivan, and Pushkin – already in his lifetime – was reputed to be his country’s greatest writer.⁷

Pushkin’s surname points to his descent on his father’s side from an old boyar family. It was only a maternal great-grandfather who was black. So why did his ethnicity preoccupy him so much? Because his partial blackness was markedly inscribed into his body. As the memoirs and diaries of people who knew him confirm, throughout his life his appearance was a source of conversation, gossip and commentary. The racial and subsequently racist typology of blackness in Russian cultural and social discourse abounds in animal metaphors. Comments about Pushkin in his lifetime likened him to a fiery steed, a wild beast, a little tiger, a monkey and a cricket.⁸ Countess Dolly Fiquelmont entered in her diary that “it is impossible to be more ugly [than Pushkin, who] is a mix of the exterior of a monkey and a tiger. . . . Pushkin is descended from African ancestors and he has retained a certain blackness in his complexion and something wild in his glance.”⁹ Some contemporaries suggested that his “ugliness” was owing to his “Negro” origins while others emphasised that his looks cannot be attributed to his being a “Negro” as his ancestry was *Abyssinian*, a more venerable pedigree, according to racist “logic.”¹⁰ Not only could Abyssinians be viewed as Christians but also they featured favourably in the earliest products of European culture as, for example, in Homer’s *The Odyssey*.

Noteworthy also is the fact that black people have tended to regard Pushkin as one of their own, as a Russian of African origin. A servant of Guinean ancestry known to Lermontov was apparently greatly affected by the news of Pushkin’s death.¹¹ Lily Golden, the Soviet-born black American historian, also speaks of the poet as being of African origin.¹² Americans have produced a number of fascinating texts about Pushkin – the “black” poet. In fact, the first work in modern times by a black author on a prominent black person was Dorothy Trench-Bonnett’s *The Blackamoor of Peter the Great*.¹³

7. All translations are mine.

8. Richard Borden, “Making a True Image: Blackness and Pushkin’s Portraits,” in *Under the Sky of My Africa*, p. 175. A contemporary of Pushkin’s described him and his brother Lev as people looking like a “dark complected Arab [but resembling more] a white Negro.” Cited in Borden, p. 177 from I. E. V. Pavlova, *A. S. Pushkin v portretakh* (Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1983), vol. 1, p. 16.

9. David Bethea, “How Black Was Pushkin? Otherness and Self-Creation,” in *Under the Sky of My Africa*, p. 142.

10. A. A. Olenina, *Dnevnik 1828–1829*, ed. Olga Oom (Paris, 1936), p. 11; A. O. Smirnova, *Zapiski 1826–1845*, ed. O. N. Smirnova (St Petersburg, 1895), p. 17. Both sources are cited in Barnes, pp. 18–19.

11. L. O. Golden Hanga, “Africans in Russia,” in *Russia and Africa*, ed. A. B. Davidson, D. A. Olderogge, V. G. Solodovnikov (Moskva: Nauka, 1966), p. 28.

12. Lily Golden, *My Long Journey Home* (Chicago: Third World Press, 2002), p. 134.

13. Dorothy Trench-Bonnett, “Alexander Pushkin – Black Russian Poet,” *Black Scholar* 2 (March–April 1989), p. 5.

Russian opinions about Pushkin's racial identity vary. Dostoevsky's well-known speech, given on 8 June 1880 on the occasion of the unveiling of the Pushkin Monument in Moscow, ignores the question of blackness; Vladimir Nabokov does not do that, but argues instead that the matter is irrelevant,¹⁴ while, more recently Siniavsky, in his *Progulki s Pushkinym* (Strolls with Pushkin), emphasises the poet's love of his African origins.¹⁵ Siniavsky's view, however, has not become widespread in Russia. It has been discussed elsewhere how D. S. Anuchin's so-called *Antropologicheskii eskiz* (Anthropological Sketch) – with its overtly racist reasoning why a genius such as Pushkin could not possibly be black – has exerted a great deal of influence; the silencing of Pushkin's blackness, in fact, has become the norm for the teaching of the poet in Russian schools.¹⁶

Some contemporaries and later poets, like for example Marina Tsvetaeva, shunned the “black or white” binary and recognised the centrality of the issue of ethnicity for Pushkin in private and personal, literary, social and political terms.¹⁷ An intriguing detail is that a friend of Pushkin's, Pavel Nashchokin, gave him a gift to which he became very much attached. It was a bronze piece, containing two inkwells in the shape of two bales of cotton. In the front is the small statue of a black man, leaning on the anchor. In the accompanying letter, Nashchokin wrote: “Posylayu tebe tvoego predka s chernilnitsami kotorye otkryvayutsya, i otkryvayut, chto on byl chelovek à double vue” (I am sending your ancestor with the inkwells which open and which reveal that he was a man à double vue).¹⁸ Pushkin kept this objet d'art with him until the day he died. The inkwells can be viewed as referring to his talents as a writer, while their adjacency to the figure representing Gannibal implies that the great-grandfather anticipates the coming of his famous offspring.¹⁹ The anchor on which the figure leans alludes to the ship which delivered both him and the cotton from a sunlit land far away. Bales of cotton have become one of the standard symbols of Africans transported by force from

14. Vladimir Nabokov, *Notes on Prosody and Abram Gannibal* (Princeton: Princeton University Press, 1964), p. 158

15. Andrei Siniavsky, *Strolls with Pushkin*, trans. Catharine Theimer Nepomnyashchy and Slava Yastremski (New Haven: Yale University Press, 1993), p. 120; Henry Lewis Gate, “Foreword,” in *Under the Sky of My Africa*, p. xiii.

16. Anuchin; D'yodonne Gnamanku, *Abram Gannibal. Chyornyi predok Pushkina*, trans. N. R. Brumberg and G. A. Brumberga (Moskva, Molodaya gvardiia, 1999), p. 14–15; Peter I. Barta, “Africans in Russia: Ibrahim's Journey from Fragment to Film,” *The McNeese Review* 43 (2005), p. 28; Catharine Theimer Nepomnyashchy and Ludmilla A. Trigos, “A. P. Gannibal: On the Occasion of the Three Hundredth Anniversary of the Birth of Alexander Pushkin's Great-Grandfather,” in *Under the Sky of My Africa*, p. 36

17. Liza Knapp, “Cvetaeva's Blackest of Black,” *Under the Sky of My Africa*, p. 279.

18. A. S. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii* (Moskva: Akademiia nauk SSSR, 1937–1949), vol. 14, p. 250 (henceforth *PSS*). See J. Thomas Shaw, “Pushkin on His African Heritage: Publications During His Lifetime,” in *Under the Sky of My Africa*, p. 79–98.

19. Barnes, p. 246

their places of origin to work as slaves for white people. From a Russian-identified point of view, vessels such as ships symbolise mobility and impermanence. In the symbolic economy of Russian culture, the world outside the country is simultaneously desirable and a source of fear. The wish for Russians to go abroad, however, has always been viewed with suspicion by the autocratic state.

Liminality signifies the condition of being in perennial transition – a sense of uncertainty of belonging to well-demarcated, and much talked about, forms of identity, such as national, ethnic, racial or sexual categories. The symbolism of Nashchokin's gift marks both Gannibal and Pushkin as liminal in Russian socio-cultural space.²⁰ Undoubtedly Gannibal earned himself recognition by his exceptional service to the Russian state throughout his life. But the reason for his being there in the first place had most to do with his African origin. Both Peter and his successors were eager to be seen in the company of black servants; this was indeed *de rigueur* at the time in the Western countries the Petrine establishment sought to imitate. The Netherlands, France, England, Spain and Portugal were colonising the rest of the world and had thousands of colonial subalterns in their emerging metropolitan centres. Even though Russia never managed to acquire non-contiguously positioned territories, possessing black servants was meant to show that alongside Paris and London, Petersburg too is a desirable place, capable of "attracting" the West's colonial population. Gannibal, then later the Tsars' black guards, then black communists in Stalin's Moscow, then university students on Soviet bursaries from Africa and even today a person such as Yelena Khanga, the journalist and well-known television chat-show host, fill an essentially similar kind of role.²¹

In Paris, Gannibal flaunted on behalf of Peter that his master too was an enlightened Western ruler. He met Voltaire and Montesquieu, obtained higher education in French, spoke German, Dutch and Italian and, predictably, upon his return was regarded by his Tsar as an authority on Western civilisation. In 1774 he was still remembered in France and, more than half a century after his studies there, Diderot came to see him during a trip to Russia.

In Russia, he was resented and envied by many people. After Peter's death, the illiterate but powerful Menshikov brought it about that Gannibal was sent to Siberia.²² Pushkin too was resented and envied; attacks such as Bulgarin's 1830 "anecdote" which presented his great-grandfather as a black man bought by a skipper for a bottle of rum, caused severe damage to his self-esteem and increased his sense of insecurity.²³ With the

20. Greenleaf applies the concept of liminality to Pushkin. Monika Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fiction* (Stanford: Stanford University Press, 1994), p. 141.

21. Nancy Prince, *A Black Woman's Odyssey through Russia and Jamaica* (New York: Marcus Wiener Publisher, 1990), p. 17; Yelena Khanga with Susan Jacoby, *Soul to Soul. The Story of a Black Russian American Family 1865–1992* (New York: Norton, 1992).

22. Barnes, pp. 113, 154, 184

23. The reference to his mother as a mulatto woman prompted him to write to the influential chief of gendarmes and head of the Secret Police, Alexander von Benckendorff, and his letter elicited a personal response to him by Nicholas I. (*PSS* 14: 377)

benefit of hindsight, it seems evident that Pushkin was tormented by self-hatred from a very early age. Being black and being one of the Pushkins, he felt ill-at-ease both as a Russian nobleman and as a person of African descent. The racist prejudice he heaps on his great-grandfather at times is matched at others by his use of the same prejudice in characterising himself. In a letter to his brother, Lev Pushkin, he wrote: “Prisovetui Ryleevu v novoi ego poeme pomestiť v svite Petra I-ogo nashego dedushku. Ego arapskaja rozha proizvedyot strannoe deistvie na vsyu kartinu Poltavskoi bitvy.” (Tell Ryleev to place our grandfather within Peter I’s entourage in his new epic poem. His negro mug will have a strange impact on the whole picture of the battle of Poltava.)²⁴ In another letter to Lev Pushkin he referred to the 85-year-old Gannibal at his estate in Mikhailovskoe as “un vieux sapajou de 18 siècle.”²⁵ As early as at age fifteen, in a poem written in French and entitled « Mon portrait », he likens his face to that of an ape:

Vrai démon pour l’espèglerie,
 Vrai singe par sa mine,
 Beaucoup et trop d’étourderie.
 Ma foi, voilà Pouchkine.²⁶

He repeatedly expressed his unwillingness to be represented in drawings or statues. In the poem “To Dawe, Esq.,” the biographical persona reasons that his Negro face is not suitable for sketching, that his blackness is repulsive even to the devil.²⁷ Indeed, many years later, in 1836, he wrote to his wife in a letter that he did not want a bust of him to be made because he resented the idea that his “arapskoe litso” (negro face) should be immortalised.²⁸

In his book *Peau noire, masques blancs*, which is so applicable both to Gannibal and to Pushkin, Frantz Fanon writes: “Les nègres sont comparaison. Première vérité. Ils sont comparaison, c’est-à-dire tout instant ils se préoccupent d’auto-valorisation et d’idéal du moi. Chaque fois qu’ils se trouvent en contact avec un autre, il est question de valeur, de mérite.”²⁹ This analysis fits Pushkin uncannily. Take the well-known poem of 1829 entitled “Yuryevu” which contrasts the poet’s persona with his friend, Yuryev. Obviously the poem is predicated upon the Eurocentric epistemology: the white subject – who represents authority – is naturalised by his cultural background and education. It is *his* racial features that set the standard for beauty and it is *his* gaze in which the black person is evaluated. Pushkin adopts this gaze for looking at himself as “potomok negrov bezobraznyj” (the descendent of ugly negroes). It is with positive classical references that

24. PSS, vol. 13, p. 143

25. Quoted in Barnes, p. 238.

26. Aleksandr Sergeevich Pushkin, *Polnoe Sranie Sochinenii* (Moskva: Voskresene, 1994), vol. 1, p. 69.

27. Olga P. Hasty, “The Pushkin of Opportunity in the Harlem Renaissance,” in *Under the Sky of My Africa*, p. 227

28. Borden, p. 176

29. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Éditions du Seuil, 1971), p. 171.

Pushkin complements Yuryev's characterisation as a successful lover: Lais is a reference to frolicking Athenian courtesans, Terpsichore is the muse of dance, Cupris is Aphrodite – the goddess of love – and Adonis, of course, is the archetype of beauty. The ethnically Russian addressee in the poem is equated with Adonis. By contrast to the Mediterranean setting in classical space reserved for Yuryev, the space in which Pushkin sets his autobiographical lyrical persona is an empty one. The adjectives he uses now are “prazdnyj,” “bezobraznyi” and “dikii” (idle, ugly, wild). While Yuryev is Adonis, Pushkin is the animalistic satyr who is not capable of eliciting the love of beautiful women – all of whom are of course white. Instead, the supposedly “beastly,” Negroid body elicits at the most the lust in women of which they are rightfully ashamed. The “nymph's” curiosity is decidedly “nevolnyj” – involuntary.

In spite of such expressions of low self-esteem, the oeuvre of the poet exudes an extraordinary freshness and vivacity; he has all the hallmarks of “the national poet,” analogous to figures of similar stature in other cultures: Dante, Shakespeare, Cervantes, Moliere or Goethe. Yet Pushkin's strong sense of patriotism and the celebrated quality of “Russianness” in his work are, I believe, a direct consequence of his being different on account of his ethnic origin. For all the silence about Pushkin's blackness in Russia, his self-loathing and insecurity have nevertheless been all too readily appreciated by his fellow countrymen. The incomplete processes of Russian nation-building and the seemingly constant search for a satisfactory sense of identity have been matched by attempts at hoodwinking the world outside that Russians are Europeans, and that in matters of spirituality they are in fact superior to the West. Efforts in Russian culture to make the case of their being European have generally been accompanied by debunking the West. This phenomenon – living with a sense of inferiority even while arguing one's lack of inferiority – was described by Fanon in *Peau noire, masques blanc* as follows: “Toute position de soi, tout ancrage de soi entreient des rapports de dependance avec l'effondrement d l'autre. C'est sur les ruines de l'entourage que je bâtis ma virilité.”³⁰

Adopting the mask of Russian nationalism, Pushkin's 1831 poem, “Klevetnikam Ros-sii” (To the Slanderers of Russia), applies the kind of “my” (us) versus “oni” (them) binary that has become quite common in Russian identity narratives. Because of his appearance and because of the manifest racism surrounding him, Pushkin constantly felt the urge to emphasise his Russianness and his social position. An interesting echo of this attitude is heard in Charsky's haughty speech to the Italian improviser in *Egipetskie noch'i* (Egyptian Nights) regarding his standing as a poet and a Russian upper-class gentleman in Petersburg society.

Both Gannibal and Pushkin seem to have been admirably creative regarding family history. We have already talked about the name “Hannibal.” The adopted patronymic, “Petrovich,” emphasises affiliation with the tsar and the Russian aristocracy. Quite possibly to improve the record further still, Pushkin boldly deviates from historical facts in *Arap Petra Velikogo* (The Blackamoor of Peter the Great) with, for example, the account

30. Fanon, p. 171.

of Peter's marrying Ibrahim into the Russian boyar nobility.³¹ Ibrahim's first marriage was to the daughter of a Greek ship captain and it took place six years after the death of Peter I in 1725. Fiction of course is not restricted to fact but the fragmentary nature of *Arap Petra Velikogo*, not to mention biographical evidence about racial harassment, indicate that Pushkin's changing the story in his plot may have had more to do with his keen sense of his own marginality than with a mere wish to exercise his poetic freedom to produce a more readable novel.³²

A sense of uncertain navigation between spaces of filiation and affiliation buttresses *Puteshestvie v Arzrum* (Journey to Arzrum). The genre of the Orientalist travelogue was well-known and fashionable in Western Europe as well as in Russia. As Edward Said argued, describing and mapping inside European discourse the coveted exotic Orient was an integral part of colonialism.³³ In Russia's case such travelogues would tend to emphasise Russia's Western civilising mission in territories conquered in the South East. Pushkin's orientalism in *Puteshestvie v Arzrum* is rather different from what we find in such poets as Lamartine, Chateaubriand or Byron, who imply rather than question the civilising role of the European metropolis in the supposedly primitive and backward East. But nor is *Puteshestvie v Arzrum* typical of Russian Orientalist writing. Not only did Pushkin's subjectivity internalise subalternity but he was also fully aware – no less than Ibrahim Gannibal must have been – that Russia's possession of Western civilisational competence was by no means incontrovertibly apparent. Hence it is not surprising that, as Monika Greenleaf argues, the poetic "I," as indeed the persona's eye, are conspicuously absent in *Puteshestvie v Arzrum*.³⁴

Pushkin's sense of un-freedom connects directly with his blackness. As is well-known, he was never once granted permission to leave Russia. Even the 1829 trip to Arzrum – Turkish land occupied by Russia – was undertaken without travel documents and without having sought permission from Benckendorff, the head of the Secret Police.³⁵ Considering that Pushkin wrote the following lines some 90 years before the Soviets came to power, it is intriguing how similar they sound to a great deal of twentieth century writing:

Ja poskakal k reke s chuvstvom neizjasnimym. Nikogda eshchyo ne vidal ja
chuzhoj zemli. Granitsa imela dlja menja chto-to tainstvennoe; s detskikh let
puteshestviia byli moeyu lyubimoyu mechtoyu. Dolgo vyol ya potom zhizn'

31. Peter I. Barta, pp. 17–34; Peter I. Barta, "Pushkin and the Authorial Voice" in *The Context of Aleksander Sergeevich Pushkin*, ed. Peter I. Barta and Ulrich Goebel (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1988), p. 61–62; Bethea, p. 141.

32. Catharine Theimer Nepomnyashchy, "The Telltale Black Baby, or Why Pushkin Began *The Blackamoor of Peter the Great but Didn't Finish It*," in *Under the Sky of My Africa*, p. 47.

33. Edward Said, "Empire, Geography, and Culture," in *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1994), pp. 3–14.

34. Greenleaf, pp. 61–62.

35. Greenleaf, p. 141.

kachuyushchuyu, skitayas' to po yugu, to po severu, i nikogda eshchyo ne vyrvalsya iz predelov neobyatnoj Rossii. . . . Ja veselo vechal v zavetnyuyu reku, i dobryi kon' vynyos menya na tureckii bereg. No etot bereg byl uzhe zavoyovan: ja vsyo eshchyo nakhodilsya v Rossii.

I was galloping to the river with an indescribable feeling. I have never seen foreign land before. The concept of the border was mysterious to me; since my childhood it has been my fondest wish to have the opportunity to travel. I have long led a life on the road, wandering about in the South and in the North, but I have never yet managed to get beyond the borders of immense Russia. . . . With a feeling of happiness I rode into the secretive river and my good horse carried me over onto the Turkish side. But this shore had already been conquered: I was, in spite of it all, still on Russian soil.³⁶

The idea of “neobyatnaya Rossiya” (immense Russia) – from which there is no getting away for Pushkin – binds his oeuvre to the transitory, fragmentary and fragile space in which he per force lived his life.

In exile on Gannibal's estate in Mikhailovskoe in 1824, Pushkin articulated his yearning for freedom and the world outside Russia. Moreover, complementing the many personal and poetic expressions of self-hatred, he came at this point in his life, temporarily at least, to a more celebratory sense of acceptance of his blackness. Browsing through family documents, he contemplated Gannibal's illegal return from his Siberian banishment which had been de facto exile. He produced a fragmentary sketch on Gannibal to which he attached notes highly critical of Aleksandr I.³⁷ Africa and blackness at this time symbolised for him the state of being a victim of, but also a champion against, oppression and his great-grandfather embodied for him both of these qualities.

This article aimed to argue that Pushkin never managed to come to terms with the conflicting claims of ethnos that surrounded him from the moment of his birth. In Tynyanov's unfinished novel, *Pushkin*, there is a very telling episode in which Pushkin's father and his mother's uncle, Ibrahim's son, clash over the baby's ethnicity.³⁸ The uncle exclaims, seeing the child, that he is a little “arapchyonok” (negro child). The father deeply resents this and stresses rather heatedly that his son is nothing of the kind but is instead the descendant from one of Russia's oldest boyar dynasties:

Rebyonok na samom dele ne spal. . . . Arap vsmatrivalsya v nego. . . . –
Chestnoe annibalskoe slovo, – lvyonok, arapchonok! Milyi! Annibal velikol-
penyi! V ded poshyoll! Vzglyad! Prinimayu! Vina! . . . Milostivyi gosudar, –

36. PSS, vol. 16, p 625.

37. Hasty, *op. cit.*, p. 231

38. Yurii Tynianov was particularly attracted to the subject of Pushkin because of the poet's sense of marginality. Tynianov wrote in *Kak my pishem* that he was strongly drawn to “rough, unfinished, unlucky people.” See Andrii Belyj, Maksim Gorkyi et al., *Kak my pishem*, (Benson: Chalidze, 1983), p. 166. Cited from Angela Brintlinger, *Writing a Usable Past*, Evanston, Northwestern University Press, 2000, p. 41.

skazal Sergei Lvovich Smeyu duma't, syn moj ne . . . lvyonok . . . i ne arapchonok, a Pushkin kak ya.

(The child was not in fact asleep. . . . The Negro was scrutinising him. . . . – On my Gannibal word of honour –, this is a little lion, a little Negro child! How sweet! A first-rate Gannibal! He looks just like his grandfather. What a stare in his eyes! I accept you! Get me some wine! . . . Sir, said Sergei Lvovich, . . . Allow me to opine that my son is neither a little lion nor a little Negro child but a Pushkin like me).³⁹

In terms of biographical accuracy these details could well be unreliable but the psychological perceptiveness of the observation articulated in the episode is undoubtedly correct. The scene foregrounds the question of perception which was so essential for Pushkin.

In a paradoxical twist, Pushkin's constant restlessness and unease about how he is being seen, however, also came to reveal what has remained perhaps the most striking aspect of Russian identity. His ability to verbalise emotions so many Russian people share has elicited uncommonly powerful resonance in readers. In the first chapter of *Evgenii Onegin* we read the oft-quoted lines:

Pora pokinut' skuchnyi breg
Mne nepriyaznennoj stikhii
I sred poludennykh zubei,
Pod nebom Afriki moeij,
Vzdykhat' o sumrachnoi Rossii,
Gde ya stradal, gde ya lyubil,
Gde serdtse ja pokhoronil.

(Its time to leave this tedious shore / where the elements are hostile for one / and amidst the southern waves / under my African skies / to contemplate with a heavy sigh gloomy Russia / where I suffered, where I loved / And where I left my heart buried.)

The longing captured here contains the recipe for human discontent which, a century later, became defined in psychoanalysis as desire whose object forever slips away. But it also verbalises liminality, the single common denominator in all Russian narratives about identity.

A growing awareness of permanent uncertainty in Pushkin's work, as indeed in work about Pushkin, has led many people to a recognition that his life's story resists attempts at closure. Many of his texts that address his own vulnerability remain unfinished. The most famous of these are perhaps *Arap Petra Velikogo* (The Blackamoor of Peter the Great) and also *Egipetskie nochi* (Egyptian Nights), where the persona of the exotic non-

39. Yu. Tynianov, *Pushkin*, in *Izbrannoe* (Kishinev: Izdatelstvo Kartja Moldovenjase, 1977), p. 298.

Russian figure and the haughty Russian aristocratic persona of the poet intertwine within the many-voiced literary text. The intransigence of an oppressive and monolithic state, preventing any attempt to break out of self-destructive stagnation, impressed itself on Pushkin's mind upon his return from his almost-foreign tour of Arzrum. In a fragment entitled *Gosti sezzhalis' na dachu* (The Guests Gathered at the Country House), "Egyptian" motifs characterise the social world in the capital of the Empire: "Vsyakii raz kogda ya vkhozhu i vizhu eti nepodvizhnye kholodnye mumii napominayushchie mne Egipetskie kladbishcha, kakoi-to kholod menja pronimaet." (Every time I enter and see these immobile, cold mummies, reminding me of Egyptian cemeteries, a certain chill takes hold of me.)⁴⁰

"Cherez nedelyu ja tochno budu v Parizhe" (In a week's time I shall definitely be in Paris), reads the opening line of the fragment of a dramatic work.⁴¹ Of course, Pushkin was never to go to Paris where his great-grandfather had learnt "to be" European. Gannibal and Pushkin both had fame and praise lavished on them posthumously. When dead and buried the status of uncontested Russianness was safely bestowed on them. As I have argued elsewhere, "[t]he following words, engraved on the monument raised in 1953 at Hannibal's grave in the village of Voskresenskoye require no commentary: 'Here lies the outstanding Russian mathematician, fortification expert and hydro-technician, the great grandfather of Pushkin, Abram Petrovich Hannibal (1697–1781)'."⁴² In their lives, however, they encountered rejection and their black faces were denied the same acceptance as afforded to white people.

Finally, it is worth observing that Tynianov's fascination with "Gannibalstvo" (Hannibalism) – a kind of invigorating life force in Russian culture – preoccupied Tatiana Tolstaya in her story *Limpopo*. Appropriately, her text comprises seemingly unedited fragments about the unaccomplished project of a "poet of fragments" whose chief desire is to father with an African woman a mixed-race *new* Pushkin to inspire new life into stagnating, icy Russia. Tynianov and Tolstaya both sensed perhaps the most essential ingredient of the Pushkin myth: the eloquent, if fragmentary, articulation of the unwritability of the narrative of Russian identity. Perhaps herein lies the key to that unique lustre surrounding Pushkin's life and works about which Russians have never stopped thinking, writing and talking.

40. *PSS*, vol. 8 (2), p. 540–541.

41. *PSS*, vol. 7, pp 251–253; cited in Greenleaf, p. 141.

42. Barta, "Africans in Russia," p. 28, footnote 20. The citation is in L. O. Golden Hanga, "Africans in Russia," in *Russia and Africa*, eds. A. B. Davidson, D. A. Olderogge, V. G. Solodovnikov (Moskva: Nauka, 1966), p. 29.

Literature and Belief

From Romanticism to Northrop Frye

In his books on the Bible Northrop Frye suggests that religious language has a primary and a secondary aspect. Primarily, the language of the Bible is literary: it is the language of myth and metaphor. Belief or dogma in this perspective is but a secondary superstructure imposed by the church, an attempt to translate the paradoxical doctrines of Christianity such as the Incarnation, or its corollary, the Eucharist, into propositional language.¹ Indeed, for Frye, in basically any discourse, literary or poetic language, the language of story and image takes precedence over its dogmatic or conceptual interpretations. This means that “metaphorical meaning has the same relation to discursive meaning that myth has to history: it is a universal or poetic meaning, and can sustain a number of varying and yet consistent renderings of its discursive meaning, just as a myth can sustain a number of historical *exempla*.” This argument overturns the platonic priority of dialectic over rhetoric: Plato’s myths for instance, are no longer thought of as “illustrating his dialogues but as the primary meaning of which the dialectic discussions form a commentary.”²

In spite of obvious differences, Frye’s insistence on the primacy of metaphor, or, in a wider sense, of rhetoric, matches the insights of poststructuralists such as Paul de Man’s in the essay “Semiology and Rhetorics” or of Jacques Derrida’s in “White mythology.” Yet this significant and far-reaching reversal of the hierarchy between the literary and the dogmatic goes back, as is well-known, to Romantic theories of literature and language. My intention in this essay is to explore the consequences of this reversal and argue for its continuing relevance by briefly discussing the relationship of literature and belief before and after Romanticism. In the second section I will take a closer look at Northrop Frye’s neo-Romantic theories and their significance in contemporary discourses on literature and culture.

I

Before the dominant ideology of Christianity gave way to a conflict of ideologies in the early modernity of the Enlightenment and then of Romanticism, literature or poetry was subordinated to the theological and ethical doctrines of the socially and institutionally entrenched religious discourse. Literature earned its legitimacy as teaching or *didaxis* in the service of the doctrines and ethics of the received worldview. It was in the spirit

1. Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982), p. 55.

2. Frye, *The Great Code*, p. 65.

of Plato that literature was summoned, again and again, in front of the judgement seat of religion to give account of its usefulness. This gave rise to the “defence of poetry” tradition, with Sir Philip Sidney’s treatise as its most famous example in premodern times, which, although still within the Platonic paradigm, paved the way for later developments.

Merging the Platonic philosophy of ideal forms and Aristotle’s insights about poetics, Sidney anticipated Romantic developments by identifying the divinely inspired poetic impulse as the primary agent of cultural transformation. Theologically, this is conceived as the continuation of divine creation: God, “having made man to his own likeness, set him beyond and over all the work of that second nature, which in nothing he showeth so much as in poetry, when with the force of a divine breath he bringeth things forth far surpassing her doings.”³ Divine inspiration notwithstanding, Sidney still strives to establish the legitimacy of literature or poetry in terms of its usefulness to traditional religious and moral doctrines. However, by emphasizing the potential as against the factual nature of poetic discourse, and by pointing out the significance of the reader’s response – an individualistic emphasis which will come into its own in Milton’s argument against censorship and in later, Romantic and modern literary theories – Sidney dimly foreshadows later investigations about the open and subversive aspects of poetic texts.

In spite of the great diversity of the Romantic traditions, it is perhaps not too far-fetched to generalise that the Romantic exaltation of the literary has everything to do with a crucial change in the view of language itself. Language, for most Romantics, is no longer regarded as “thought clothed in words,” but conveying meaning through its own medium of verbal effects such as story, image and the subtleties of association. Literary devices are no longer mere decorative elements as suggested by Plato and many others in his wake. One important example of how this reversal of the hierarchy of dialectic over rhetoric was carried out, as David Daiches has argued, on Platonic grounds against Plato, is the argument of P. B. Shelley’s *Defence of Poetry*. The poet, Shelley says, through his use of the imagination, comes into direct contact with the world of Platonic ideas and so with true reality, instead of simply imitating the reflections of those ideas as Plato himself has claimed.⁴ It was not Nietzsche who first said that every sensation begins with “the artistic formation of metaphor,”⁵ his insight was anticipated by a host of earlier thinkers such as Giambattista Vico, the 18th century anti-Cartesian philosopher, Georg Hamann, the forerunner of German Romanticism, and of course, Shelley, who argued for the crucial role of the imagination in the rise of human language.

3. Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry (or The Defense of Poesie)*, revised and expanded by R. W. Maslen (Manchester: Manchester University Press, 2002), p. 86.

4. David Daiches, “Platonism Against Plato,” in *Critical Approaches to Literature* (London: Longman, 1981), p. 112.

5. Friedrich Nietzsche, “On Truth and Lies in a Nonmoral Sense,” in *The Nietzsche Reader*, ed. Keith Ansell Pierson and Duncan Large (Oxford: Blackwell, 2006), p. 120.

In Shelley's *Defence of Poetry* imaginative contact with the divine realm of ideas enables poetry to transcend the limits of time and space. What is changeable and limited by history in literature is a "temporal dress," put on by eternal archetypes, in Shelley's words, "the unchangeable forms of human nature as existing in the mind of the creator."⁶ It is significant for my present inquiry that for Shelley "ethical science" or moral philosophy, which he calls "admirable doctrines" and which we today could perhaps call ideology is also part of the temporal dress. Conceptions of right and wrong, schemes and examples are of the poet's "place and time," but poetry itself "acts in another and diviner manner," enlarging the mind and thus enabling us to love by "going out of our own nature" imaginatively and putting ourselves in the place of "another and of many others" so that "the pains and pleasures" of the "species" becomes our own.⁷

Here we come close to the Romantic vision of universal oneness by the power of the imagination, which in William Blake's poetics appears as "The Eternal Body of Man," identified both with the imagination and with "God himself The Divine Body."⁸ Northrop Frye's account of the experience of reading literature is a precise twentieth century formulation of this vision: "Literature gives us an experience that stretches us vertically to the heights and depths of what the human mind can conceive . . . In this perspective what I like or don't like disappears, because there's nothing left of me as a separate person: as a reader of literature I exist only as a representative of humanity as a whole."⁹ What we have here seems to be the opposite of contemporary emphasis on otherness and difference. "As One Man all the Universal Family," says Blake in *Jerusalem* – for Shelley, this means that ideologies, one's own conceptions of right and wrong reflect one's own personal limitations, and reducing a poem to an embodiment of these will diminish its effect. Didactically concretizing specific moral aims means speaking a partial language and giving up the participation in the unifying power of the imagination.

In spite of the pervasiveness of the Romantic cult of personality, the suggestion that "going out of our own nature" is part and parcel of both artistic creation and reception shows that the concept of the impersonality of art has its roots in Romantic ideas and ultimately it is bound up with the theological question of the possibilities and limits of human words. We see how Shelley attempts to dissociate the creative process from the limited intentions and conditions of both writer and reader, suggesting that the impersonal experience of poetry or literature is in the last analysis out of human control. This drive towards impersonality is found not only in the Shelleyan and Blakean description of the expansion of individual consciousness, but also in John Keats's remarks about the

6. Percy Bysshe Shelley, "A Defence of Poetry," in *The Norton Anthology of the English Language*, Sixth Edition, ed. M. H. Abrams et al., vol. 2 (New York: W. W. Norton, 1962), p. 757.

7. Shelley, p. 759.

8. William Blake, *Complete Writings with Variant Readings*, ed. Geoffrey Keynes (Oxford: Oxford University Press, 1966), p. 776.

9. Northrop Frye, *The Educated Imagination* (Toronto: Canadian Broadcasting Corporation, 1963), p. 42.

“negative capability” of the “man of genius”¹⁰ to transcend his own personality in order to identify with whatever is “other,” to use a current concept.

In this context T. S. Eliot’s well-known theory of the impersonality of poetry, which is often interpreted as a move against Romanticism and an anticipation of New Criticism, can be traced back to processes initiated in the Romantic tradition. Although his conversion gives an interesting twist to his ideas about the relationship between literature and dogma, even in his early critical writings a parallel can be observed between the mystic’s loss of self and the artist’s surrender to the creative process. In “Tradition and Individual Talent” he proposes “to halt at the frontier or metaphysics or mysticism,” nevertheless, literature and, in a wider sense, culture is interpreted as a process transcending human effort, in which the human agent participates as an impersonal catalyst at the cost of a “continual surrender to something which is more valuable.”¹¹ It is important that this “something which is more valuable” seems to be beyond words, yet it is definitely words, literary or poetic words which take us *there*, wherever *that* is. In contrast, when for the later Eliot Christian doctrine becomes definitive, he calls for literary criticism to be completed by, if not submitted to, a „criticism from a definite ethical and theological standpoint.”¹² Even though this dogmatic turn would assign Eliot, in Shelley’s sense at least, to the category of the “lesser poet,” things are more complicated than that. For one thing, even in the 1930s Eliot insists that “a poem is not just either what the poet ‘planned’ or what the reader conceives, nor is its ‘use’ restricted wholly to what the author intended or to what it actually does for readers.”¹³ We could perhaps say that Eliot, being such a formidable influence on his age, shows forth in his critical thinking a tension or a paradox which can ultimately be traced back to the tension between negative and positive theology. It is the secular analogue of this tension that reappears again and again in the form of a pendular movement in 20th century literary theory.

Certainly, Eliot was aware of the need for dogma, as in the church particular teachings are needed in order to talk about God in a particular religious community and to spell out the ethical consequences (*quid credas* and *quid agas*). But he was surely also aware of the need to go beyond dogma and that this transcending or *ekstasis* can and has been experienced, and that this experience somehow has to do with the literary or poetic mode of language. Eliot’s insistence on a Christian control in culture may have been anachronistic given that Christian teachings have long ceased to enjoy a wide consensus, but the pendular movement between a criticism focusing on the uncontrollable work-

10. See H. Buxton Forman, ed., *The Letters of John Keats* ([Whitefish, Mont.]: Kessinger Publishing, 2004), pp. 52, 57.

11. T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent,” in *The Norton Anthology of the English Language*, vol. 2, p. 2176.

12. T. S. Eliot, *Selected Prose*, ed. John Hayward (Harmondsworth: Penguin Books, 1958), p. 343.

13. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986) pp. 21–22.

ings of language in a literary text and a criticism engaged with interpreting literature in terms of different committed views has been with us ever since. Thus Shelley's polarization between the partial language of doctrine and the limitless language of the imagination has anticipated even the current tension between the poststructuralist ethics of undecidability and the need of politically engaged criticism to impose closures on texts.¹⁴

Poststructuralism has more or less identified the literary with the uncontrollable aspect of language which for them is identical with its rhetorical or figurative potential. And a thorough study of that figurative potential, bringing to surface the paradoxes and ambivalences of the text, makes it impossible to read literature or to pin down its meanings as a collection of propositional or dogmatic statements. The first stage leading to such a view of the literary text was the American New Criticism with its emphasis on the unique and unrepeatable nature of poetic (metaphorical) meaning and consequently on the impossibility of paraphrase. As J. Hillis Miller comments in an early essay titled "Religion and Literature," "the poem means only itself, and any commentary falsifies it by turning it into something other than itself."¹⁵ And even though Cleanth Brooks insists that the poem does say something (as opposed to metaphysics, it reveals a "symbolic truth" by way of metaphor¹⁶), the critic, as Miller puts it, "may be reduced to silence, or to repeating the poem itself as its only adequate commentary." Again, we may spot an analogue here with the problematic of negative theology in that the inadequacy of human language to name the divine ultimately leads towards silence. Furthermore, the tension between the unique meaning (even) of a religious poem and the collective nature of religious beliefs can be paralled with the tension between the mystic's individual experience and official church teachings.

The secularized version of this tension, as I have already mentioned, appears in debates between "classical" poststructuralists and politically engaged representatives of the so-called ethical turn, such as feminists or marxists, even though the latter have heavily drawn on deconstructive technique for unmasking power structures in literary texts. For Barthes, Derrida or de Man, however, every doctrine is suspicious, any closure of meaning may lead to violence. Roland Barthes, as is well-known, defines myth pervading all texts as bourgeois ideology disguising itself as "natural," robbing language and turning it to its own purposes by way of connotation. It seems that a leading motivation throughout Barthes's career has been the desire for an innocent or pure text, which led him to the vision of writing degree zero and later to the concept of the unsettling text of bliss. Linguistic ascesis and the uncontrollably exuberant text can be considered opposite but

14. See the feminist Toril Moi's criticism of Jacques Derrida in "Feminism and Postmodernism: Recent Feminist Criticism in the United States," in *British Feminist Thought: A Reader*, ed. Terry Lovell (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1990), p. 374.

15. J. Hillis Miller, "Religion and Literature," in *Theory Now and Then* (Durham: Duke University Press, 1991), pp. 70–71.

16. Cleanth Brooks, "Problem of Belief and Problem of Cognition," in *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1947), p. 262.

ultimately coinciding extremes of the same ultimate aim. Literature in its most essential manifestation of modern poetry paradoxically becomes anti-literature or anti-language, even a “murder of language.” True, Barthes attributes this capacity only to modern poetry, writing that “unlike what happens in prose, it is all the potential of the signified that the poetic sign tries to actualize, in the hope of at last reaching something like the transcendent quality of the thing, its natural (not human) meaning.”¹⁷ The religious analogy is again quite clear, and the same is true of his remarks in a Marxist spirit about the speech of the oppressed. Such speech, Barthes says, in a tone reminiscent of the exaltation of the poor in the gospels, “can only be poor, monotonous, immediate,” destitution being its “very yardstick.”

A similar tendency has commonly been noticed in Jacques’s Derrida’s writings. In his later years Derrida seems to have got increasingly interested in religion, especially in negative theology for reasons that can be guessed at this stage of my argument. For both Emmanuel Lévinas, a formidable influence on Derrida’s thought on otherness, and Derrida himself, God, being radically other and unknowable, is beyond what can be “said” or proposed by language, yet it is through language that the other comes to us. What sort of language can that be? There are several references in Derrida suggesting that literature, as a secular analogue of sacred texts, is the only kind of language which, by its suspension of reference, paradoxically says and does not say things at the same time. Derrida’s metaphor for this is that literature keeps a secret.¹⁸

I have repeatedly used the word “analogue,” yet it is clear that in the tendencies I have so far described and in Derrida in particular the binary opposition of sacred and secular is being deconstructed. “Secularization in literature doesn’t mean anything to me,” Derrida says in an interview. “I think literature remains to us, for us, a sort of sacred space, and we have to interrogate what this sacredness, this secularized sacredness may mean.”¹⁹ In the spirit of Lévinas’s notion of transcendence within immanence, Derrida attributes the irreducible otherness of God to “other others” as well, famously remarking in *The Gift of Death* that every other is wholly Other.²⁰ Thus, according to Gary Sherbert in a thought-provoking essay comparing Derrida’s and Northrop Frye’s notions of literature, for Derrida, “the secret is a kind of kenosis of discourse extended to any language because it keeps the other, like the Wholly Other, God, safe from being violated, controlled or reduced by anything that is predicated or

17. Roland Barthes, “Myth Today,” in *Mythologies*, transl. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1984) <<http://www.artsci.wustl.edu/~marton/myth.html>>.

18. See for example Jacques Derrida, *On the Name*, transl. David Wood (Stanford, California: Stanford University Press, 1995), p. 28.

19. “A Discussion with Jacques Derrida,” interview with Paul Patton, *Theory and Event* 5.1 (2001), p. 20., quoted in Garry Sherbert, “Frye’s Pure Speech: Literature and the Sacred without the Sacred,” in *New Directions from Old*, ed. David Rampton (Ottawa: Ottawa University Press, 2009), p. 144.

20. Jacques Derrida, *The Gift of Death*, transl. David Wills (Chicago: University of Chicago Press, 1995), pp. 68–78.

said about the other.”²¹ As the sacred text safeguards the singularity of our relationship with God, deconstructive analysis safeguards the singularity or the secularized sacredness of each relation by showing the impossibility of dogmatic closure of any kind. And, as in Barthes, such “kenosis of discourse” is never far from silence. In Derrida’s account of Abraham’s sacrifice which expresses this unique and unsayable relationship with the divine other, Abraham’s answer to his son Isaac about how God will provide for a sacrificial lamb becomes a metaphor for literature, or in other words, for the secret: “in some respects Abraham does speak. He says a lot. But even if he says everything, he need only keep silent on a single thing for one to conclude that he hasn’t spoken. *Such a silence takes over his whole discourse.* So he speaks and doesn’t speak. He responds without responding.”²² From Sidney’s “the poet never affirmeth, therefore he cannot lie” we arrive at “literary apophasis” (Sherbert’s term) with poets having “nothing to say,” but are these too insights so very far from each other?

All in all, even though at first sight nothing seems more remote from the Romantic vision of the unifying power of the imagination than the radical alterity emphasized by poststructuralism, we have seen how a common thread of an intuition of the kinship between literary and religious language has run through all the theories discussed. Although the Romantics sought transcendence in universality and poststructuralists in alterity, I see a continuity in the suspicion against limitation and dogmatic closure. And in this respect, as I have already hinted, there can be much more in common between an heir to the Romantics such as Northrop Frye and the poststructuralists than it would seem at first sight. It is to Frye’s complex theories about literature and belief that I will now turn.

II

In wider scholarly circles Northrop Frye is still mostly known as the author of that great Aristotelian synthesis of literary archetypes, *The Anatomy of Criticism* (1957). Believed to be an anatomizer and system-builder interested mostly in inner relations of literary texts, he has often provoked the critique of disregarding social context, indeed, of escaping from time and history.²³ Nevertheless, as most of his works, including *The Anatomy of Criticism* demonstrate, Frye has never ceased to be interested in the social and cultural aspects of literature, with a special focus on the relationship between literature and ideology, or in a broader sense between literature and religion. In an age and cultural milieu fragmented by competing ideologies his work demands our attention because throughout his career the Canadian theorist has been intensely

21. Sherbert, p. 150.

22. Derrida, *The Gift*, p. 59., emphasis added.

23. A famous example is Terry Eagleton’s short account in *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Basil Blackwell, 1983), especially p. 93, but for a summary of negative appraisals of Frye see Caterina Nella Cotrupi, *Northrop Frye and the Poetics of Process* (Toronto: University of Toronto Press, 2000), p. 8.

preoccupied with theorizing a mode of language which mysteriously overflows and transcends human intentions, therefore also particular interests of power. This mode of language, which Frye calls *kerygma*, has its roots in literary, imaginative language, but also goes beyond it.

The theory of kerygma, which first appears in *The Great Code* but its rudiments already in notebooks from the 70s, is embedded in a complex theory of linguistic modes. In its final and most elaborate version in *Words with Power* Frye distinguishes a sequence of language modes “as progressing from the less to the more inclusive.”²⁴ In (1) the descriptive mode the purpose of the writer is to produce a satisfactory verbal replica of the non-verbal world, minimizing those “aspects of writing which call attention to relations among the words.” This word ordering process itself, which Frye calls the „excluded initiative” of the descriptive mode, comes to the forefront of the next, which is (2) the conceptual or dialectic mode. The conceptual writer no longer seeks truth by correspondence, but within the verbal system by logic and argumentation, building on the compelling but impersonal force of an argument. In this mode, however, the personal factor, the desire of the writer to persuade is minimized or disregarded. Once this excluded initiative becomes the focus, and writer and what is written become identified, we are (3) in the rhetorical or ideological mode, “the verbal structure that appeals to commitment rather than reason.” Ideology uses rhetorical figures, in other words, literary devices (such as metaphor, repetition or paradox) to persuade, but as opposed to the thrust of contemporary theory, Frye believes that not all rhetoric is in the service of ideology, in fact, disinterested rhetoric exists, which takes us into the fourth mode, (4) the poetic or imaginative.

The ideological unity of speaker, speech and listener in ideology imperfectly foreshadows the driving force of the imaginative mode, the human desire (the excluded initiative of the previous mode) to heal alienation and to turn the world into a universal home. Literature, by the two main devices of myth and metaphor is able to envision such a world. In contrast with ordinary experience in time which “has to struggle with three unrealities: a past which is no longer, a future which is not yet, a present which is not yet quite,” myth presents the past as a present moment “where, as Eliot would say, the past and the future are gathered.”

Similarly, in metaphors of the type “A is B,” the “is” is not really a predicate at all. The real function of the “is” in “Joseph is a fruitful bough” is to annihilate the space between the “Joseph” who is there, on our left as it were, and the “bough” which is there, on our right, and place them in a world where everything is “here.” And as it becomes increasingly clear that the words infinite and eternal do not, except in certain aspects of mathematics, simply mean space and time going on without stopping, but the re-

24. In this paragraph all quotations are from Northrop Frye, *Words with Power: Being a Second Study of The “Bible and Literature”* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1990), pp. 4-24.

ality of the “here” and “now” that are at the center of experience, we come to understand why all language directly concerned with the larger dimensions of infinite and eternal must be mythical and metaphorical language.²⁵

This Romantic vision of the identity of subject and object is closely akin to religious experience. As Frye himself writes, “in fact, some sense of ultimate identity . . . seems to lie behind nearly all of the profoundest religious feelings and experiences, whatever the actual religion, even when the ideological censor forbids its expression as doctrine.”²⁶ Especially in the Western tradition, the Blakean vision of “living as one man” is at the same time participation in the divine. And Frye’s literary universe is structured by the polarized vision of this world of universal oneness and its opposite, the nightmare of alienation.

However, Frye does not simply equate literature with a mystical experience transcending particular religious dogmas. In his later works he also takes great pains to distinguish between literature and what he calls “literature plus,” a language that transcends the poetic. In this perspective literature presents a set of imaginative possibilities but does not necessarily actualize them: it is the *hypothetical* vision of a free and interpenetrating world a reader can contemplate but in which she does not necessarily participate. What Frye calls kerygma and associates most of all with the language of the Bible, but also with other sacred texts is in fact not a different linguistic mode as far as its verbal organization is concerned, it differs from poetic or imaginative language in terms of the kind of response it invites. “The metaliterary begins,” Frye says, when we are “suddenly confronted by a verbal formula that insists on becoming a part of us.”²⁷ In kerygmatic language literary metaphor becomes “ecstatic metaphor,” taking readers out of themselves, dissolving the walls of their egos and integrating them into the community of humankind. This experience, Frye explains, transcends “what the human subject is trying to do” and

we enter into a vaster operation where human personality and will are still present, but where the self-begotten activity no longer seems to be the only, or even the essentially, active power. The initiative is now usually seen to come, not from some unreachable ‘in itself’ world, but from an infinitely active personality that both enters us and eludes us.²⁸

On the other hand, being a dialectical thinker uncomfortable with “either-or” solutions, Frye never separates sharply literature and kerygma: at the Blakean pole of his vision he secularizes the sacred, claiming that “every work of art is a possible medium for kerygma,”²⁹ capable of becoming a focus of meditation, even a call to change one’s

25. Northrop Frye, *Myth and Metaphor: Selected Essays, 1974–1988* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1990), p. 118.

26. Frye, *Myth and Metaphor*, p. 106.

27. Frye, *Words with Power*, p. 114.

28. Frye, *Myth and Metaphor*, p. 107.

29. *Northrop Frye’s Late Notebooks, 1982–1990: Architecture of the Spiritual World*, ed. Robert D. Denham (Toronto: University of Toronto Press, 2000), p. 643.

life. From a reversed perspective, if there is any authoritative call coming through human language but transcending the human, for Frye it has to be mediated by the literary language of disinterested rhetoric, that is, myth, metaphor and paradox, because this is the mode that “takes us into a more open-ended world, breaking apart the solidified dogmas that ideologies seem to hanker for.”³⁰

It is obvious that Frye’s theories revolve around the same polar issues I have so far identified: the danger of dogmatic or ideological closure on the one hand and the potential overflow or transcendence of literary language on the other, a dialectic common in both literature and religion. Given the mysterious, uncontrollable aspects of Frye’s kerygma, certain attempts to align Frye’s thinking about the literary with poststructuralist notions, notably with the late Derrida’s focus on negative theology, are understandable. Gary Sherbert points out convincing parallels between Derrida’s “secret” and Frye’s “pure speech,” which is another version of, or approach to, kerygma:

simple speech, the parable or the parable of aphorism that begins to speak only after we have heard it and feel that we have exhausted its explicit meaning. From that explicit meaning it begins to ripple out into the remotest mysteries of what it expresses and clarifies but does not “say.”³¹

In pointing out the importance of the “secret” for both thinkers, Sherbert builds on Frye’s insistence on the suspension of reference in literature and on his emphasis on the theory of impersonality, which is how Frye achieves what Derrida calls a “kenosis of discourse.”³² The poet may imitate the rhetorician’s direct address, explains Sherbert quoting Frye, but “qua poet he has nothing to ‘say.’”³³

Even though several Frye scholars, among them myself,³⁴ have noticed a shift in Frye’s thinking from Blake’s immanent theology of the imagination towards the “more than human” or transcendent aspects of language in order to temper the Romantic confidence in human creative powers, Sherbert’s essay is without precedence in its extreme emphasis on the presence of negative theology in Frye. While agreeing with his main points, I suggest that the projects of Frye and Derrida can be more fruitfully interpreted as “contraries” or counterpoints than as parallels. Even though Frye’s oeuvre contains its own contrary (and I am thinking about the strong emphasis on descent and nothingness in *Words with Power*), the overall emphasis is on literature saying “all,” rather than “nothing.” In fact, these ultimately coinciding contraries are present not

30. Frye, *Words with Power*, p. 22.

31. Northrop Frye, *The Double Vision: Language and Meaning in Religion* (Toronto: University of Toronto Press, 1991), p. 83.

32. Derrida, *On the Name*, p. 50, quoted in Sherbert, p. 148.

33. Frye, *Word with Power*, p. 67.

34. See my discussion of Martin Buber’s influence on the late Frye’s move towards otherness: “The Recovery of the Spiritual Other: Martin Buber’s Thou in Northrop Frye’s Late Work,” in *Northrop Frye: New Directions from Old*, ed. David Rampton (Ottawa: Ottawa University Press, 2009), pp. 125–142.

only in Frye but in Derrida as well. We only have to think of his notion of literature being the product of modern democracy with a right to say everything. Of course, Derrida immediately goes on to discuss the ensuing impersonality of the author (who is “not responsible to anyone not even to himself for whatever his characters of his works, thus of what he is supposed to have written himself, say or do”), and adds that the authorization to say everything acknowledges the right to absolute nonresponse.³⁵ Similarly, Frye talks about the paradox of the total word of literature as both all and nothing: “literature is the embodiment of a language, not of belief or thought: it will say anything, and therefore in a sense it says nothing.”³⁶ Again, as previously, silence appears, but as for the mystics, so for Frye, the experience seems to be, as William James put it, a passage “from a less to a more,”³⁷ “the real Word beyond words.”³⁸

So what does Frye mean by literature saying all?

Everyone deeply devoted to literature knows that it says something, and says something as a whole, not only in its individual works. In turning from formulated belief to imagination we get glimpses of a concern behind concern, of intuitions of human nature and destiny that have inspired the great religious and revolutionary movements of history. Precisely because its variety is infinite, literature suggests an encyclopedic range of concern greater than any formulation of concern in religious or political myth can express.³⁹

As opposed to what he calls the “secondary concerns” of ideology such as “patriotic and other attachments of loyalty, religious beliefs, and class-conditioned attitudes and behavior,” literature expresses what in the *Anatomy* was defined after Blake as universal human (as opposed to natural or instinctive) desires which actually give rise to culture. These desires, first called “concern behind concern,” and ultimately “primary concerns,” are rooted, as for Freud, in the body and its needs, yet they cannot be reduced to animal instincts. Whereas for Freud (in Frye’s perspective a reductive, “causal thinker”) the bodily root is primary and sublimation secondary, for Frye desires legitimately extend into spiritual and metaphorical dimensions, in fact the physical and spiritual dimensions interpenetrate (an example is New Testament eucharistic symbolism based on the concern for food and drink). Humans, being simultaneously physical and conscious or spiritual beings, strive to fulfill their desires in specifically human ways. Fulfilled desires and their opposite, the anxiety of not getting them satisfied structures myth, and therefore literature. People wish to eat and drink, make love, move freely and be in possession of all that is “proper” to one’s life: these are the four primary concerns on the phys-

35. Derrida, *On the Name*, pp. 28–29.

36. Northrop Frye, *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism* (Brighton, Sussex: Harvester Press, 1983), p. 101.

37. William James, *Writings 1902–1910* (New York: The Library of America, 1988), p. 376.

38. Frye, *Late Notebooks*, p. 16.

39. Frye, *The Critical Path*, p. 103.

ical level. On the spiritual level the alienated person wishes to identify with whatever is other (as in love of fellow humans or nature), and to overcome space and time (which would mean absolute liberty and absolute possession: being everywhere and everything).

In this perspective the narrative or myth of literature as a whole is the journey or romance-quest and its metaphor is that of the human-divine body. In the second chapter of *Words with Power*, the late sequel to *Anatomy*, out of the four primary concerns arise four vertically arranged archetype clusters: the mountain, joined by ladder and staircase images signifying freedom of movement; the garden as an image of sexual fulfillment; the cave signifying descent and return, a metaphorical extension of the disappearance and reappearance of vegetable life which is related to anxieties about the food supply; and finally the furnace and the related image of fire which has to do with creativity and “produces the very properties of civilization itself.”⁴⁰

Now in one sense, this is really all, but in another sense nothing. The primary concerns, in Frye’s own words, are “the baldest platitudes,” and Frye’s literary universe is a structure with an empty centre. Whereas Derridean *différance* is a never ceasing shift in time, Frye, being a spatial, rather than a temporal thinker, circles around an unspeakable experience:

Criticism . . . is designed to reconstruct the kind of experience that we could and should have had, and thereby to bring us into line with that experience, even if the “Shadow” of Eliot’s *The Hollow Men* has forever darkened it. As a structure of knowledge, then, criticism, like other structures of knowledge, is in one sense a monument to a failure of experience, a Tower of Babel or one of the “ruins of time” which, in Blake’s phrase, “build mansions in eternity.”⁴¹

If we add to this Frye’s axiom from *The Great Code* (also quoted by Sherbert) that the truth of myth is “inside its structure, not outside,” we gain further light on what Sherbert may mean by “structural secrecy” or “structural unknowability.”⁴² This structural truth is total truth for Frye, it is as if the whole of literature were one poem or story saying everything. This explains why it is so difficult to put Frye’s criticism into practice, a difficulty reflected by his own practical criticism. It is never really interpretation or evaluation, rather, it is, again and again, a placing of a unique work in a very wide and reverberating archetypal context so that the unique work is transformed into a performance of the whole of literature. This totality is one story, which, in spite of its Christian shape, resembles a Buddhist *koan* in that it resists interpretation. Yet, more in line with the Christian tradition, it has to be evoked and performed again and again, so it may turn into kerygma and issue its call.

40. For this summary I am indebted to Glen Robert Gill, *Northrop Frye and the Phenomenology of Myth* (Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 2006), pp. 195–199.

41. Frye, *The Critical Path*, p. 31.

42. Sherbert, pp. 143, 155.

In this perspective, we may question the postmodern complaint against Frye's project being "totalizing." Frye's totality, as it were, is as mysterious and as absolutely beyond human control as its "contrary," the "kenosis of discourse" in deconstruction. Both are impossible visions (it is as impossible to say all than to say nothing), yet necessary vantage points. As the vision of saying nothing safeguards difference and singularity, so the vision of saying all safeguards the possibility of unity and understanding in the midst of diversity. Both aim at safeguarding a secularized sacred space within culture in order to provide a distance from our numerous and often aggressive ideologies. Frye, as well as Derrida has been accused of skepticism toward politics, but what critic Michael Fisher says in Frye's defence may be applied to both: instead of destroying our confidence in political action, they temper it.⁴³ They both know the dangers of closing the mythologies of a society, which happens inevitably when we fail to keep a distance from our own God-talk. God is then pinned down and kidnapped by those thirsty for power. This was the case in older times when Christianity was the official ideology. Today, with so many gods around, the danger is with us more than ever.

43. Michael Fischer, "Frye and the Politics of English Romanticism," in *The Legacy of Northrop Frye*, ed. Robert D. Denham (Toronto: University of Toronto Press, 1994), p. 228.

“The influence which is moved not, but moves”

Originality and Anxiety in the Poetics of Edward Young, Percy Shelley, and Harold Bloom

The quotation in the title is from Shelley’s “A Defence of Poetry,” where influence is described as an active agent propelling the history of poetry quite independently of individual poetic agency.¹ Shelley’s poets must face the fact that they do not actively move this influence but they are, instead, moved by it and only thus do they become part of the history of poetry. The concept of influence connects my three authors through its individual psychological and general historical implications. In this paper, I look at the psychological aspect of the concept as it manifests itself in different forms of anxiety in the three theories of poetic composition.

Anxiety, Harold Bloom explains in *The Anxiety of Influence*, was attached to poetic influence as a necessary compound somewhere between the times of Ben Jonson and Samuel Johnson.² The history of imaginative literature ever since divides authors into affirmers and deniers of influence, or affirmers and deniers of anxiety as a quality of literary influence. Bloom himself conceives of imaginative literature in terms of *agon*. The history of poetry is accordingly created on a hostile battleground by the rivalry of successive poets misreading one another. Poetic history is, therefore, the history of the anxiety of influence.

Bloom’s psychological model for poetic history will be my point of reference in the comparison of the psychological import of Young’s *Conjectures on Original Composition*³ and Shelley’s “A Defence of Poetry.” My thesis is that while Young’s ideas on originality reveal an anxiety of influence on the receiving end, i.e. an anxiety of *being* influenced, Shelley’s anxiety in the “Defence” is essentially an anxiety over the ability *to* influence. Young, therefore, is an affirmer of poetic influence as a source of anxiety, while Shelley welcomes influence as conducive to the creative process.

1. All parenthesised references are to this edition: Percy Bysshe Shelley, “A Defence of Poetry,” in *Shelley’s Poetry and Prose*, eds. Donald H. Reiman and Neil Fraistat. Norton Critical Edition (New York: Norton, 2001), 510–535, p. 535.

2. All parenthesised references are to this edition: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*. (Oxford, etc.: Oxford University Press, 1997).

3. All parenthesised references are to this edition: Edward Young, *Conjectures on Original Composition*. Modern Language Texts – English Series, ed. W. P. Ker (Manchester: Manchester University Press, 1918).

The Anxiety of Influence: Bloom and Young

One of the novelties of Bloom's *The Anxiety of Influence* at the time of its publication was its psychological approach to poetic influence. Admittedly, the purpose of the book is to "de-idealize" our notions of the ways in which a poet contributes to the formation of another poet (Bloom 5). What Bloom means by de-idealization is the admission that such an influence exists and that it is not a generous influence but one characterized by "anxiety," "distortion" and "perverse, willful revisionism" (Bloom 30). A strong poet, that is to say a major poet who had struggled with the influence of a major precursor and who in turn gained his place in the canon, exists as a strong poet only by virtue of this struggle. This aesthetic/psychological contest unfolds in six revisionary movements from a conscious act of misreading or swerving away from the precursor poem to a final return and opening up to the object of anxiety.

Young's approach to the influence of ancient poets bears many resemblances, both thematic and rhetorical, to Bloom's conception. The present and the past, the world of the moderns and that of the ancients, are described in similarly antagonistic terms: the body of ancient literature stands in the way of literary progress demanding some manner of reaction or recognition from the moderns. Where Bloom talks about the relation to the precursor as "wrestling . . . even to the death" (Bloom 5), a "battle between strong equals, father and son as mighty opposites, Laius and Oedipus at the cross-roads" (Bloom 11), Young describes "hard-matched rivals for renown" (Young 32) and intimidation (Young 9). Young's original poet, just as Bloom's strong poet, manages to ultimately overcome the influence. And most importantly, the modern poet's positioning of himself in relation to an ancient precursor is often described in psychological terms.⁴

Young describes the anxiety of influence as "illustrious examples" that "engross, prejudice, and intimidate":

They engross our attention, and so prevent a due inspection of ourselves; they prejudice our judgment in favour of their abilities, and so lessen the sense of our own; and they intimidate us with the splendour of their renown, and thus under diffidence bury our strength. (9)

The point here is of course not to exactly correlate Bloom's psychological process of revisionary movements with Young's description of the paralyzing influence of the great literary forefathers. But the similarities, and the differences as well, are interesting to

4. The psychological character of Young's discussion of originality and the modern poet's relation to his ancient precursors may be added to Kálmán Ruttikay's appraisal of Young as a proto-Romantic thinker in his essay "Young's *Conjectures* Reconsidered," in *Összegyűjtött írások*, szerk. Ittész Gábor és Kiséry András (Budapest: Universitas Könyvkiadó, 2002), 189–210. Ruttikay avoids using such terms of classification out of a scepticism towards literary histories that operate with clear divisions of literary periods. Still, his assessment of Young as a lyricist "experimenting" (210) with the subjective mode "just forming" (210) in his time is one way of saying that he breaks away from an existing literary paradigm in favor of a mode of composition, which will, incidentally, assume a central position in what we now understand as (a) Romanticism.

point out. Young acknowledges that precursor poems exert a psychological strain on the modern poet. Those who succumb to the influence remain mere imitators and only those who manage to overcome it can become original poets. As the modern poet is prejudiced against himself in favor of the illustrious ancients, so is Bloom's strong poet "found by poems – great poems – outside himself" (Bloom 26). When the poet is found by a great poem, he tries to appropriate it and this "self-appropriation involves the immense anxieties of indebtedness" (Bloom 5). The production of a strong poem, therefore, requires the contrary emotions of gratitude and jealousy. In both cases, an internal creative drive is thwarted by an external factor: an overshadowing predecessor or an earlier poem in which the would-be strong/original poet finds an approximate expression of his own poetic intuition.

Young and Bloom both describe a necessary clearing of a creative space where the original or strong poem can come into being. "Too great awe" for a precursor, Young says, "lays genius under restraint, and denies it that free scope, that full elbow-room, which is requisite for striking its most masterly strokes" (Young 13). And Bloom describes the practice of poetic misreading as a deliberate act committed by the strong poets "so as to clear imaginative space for themselves" (Bloom 5). The "elbow-room" and the "imaginative space" are synonymous but the methods through which they can be attained are fundamentally different in the two works. Young tries to negotiate a middle ground between imitation, emulation and originality. Even though he warns against the paralyzing effect on originality of too positive an appraisal of the precursor, he seems to acknowledge that some degree of the appropriation of the parent poem or poet should take place:

Let us be as far from neglecting, as from copying, their admirable compositions: Sacred be their rights, and inviolable their fame. Let our understanding feed on theirs; they afford the noblest nourishment; But let them nourish, not annihilate, our own. When we read, let our imagination kindle at their charms; when we write, let our judgment shut them out of our thoughts; treat even Homer himself as his royal admirer was treated by the cynic; bid him stand aside, nor shade our Composition from the beams of our own genius; for nothing Original can rise, nothing immortal, can ripen, in any other sun.
(Young 10–11)

One should, in other words, know about the great literary predecessors, be deeply familiar with them and allow oneself to be inspired by them but only as much can be appropriated as leaves room enough for originality to move. The limits of this balancing act are unclear, especially because the categories between which the original poet is supposed to find the golden mean are somewhat naively contrasted. Reading and writing are set in opposition and what is allowed in reading – the imagination being kindled – is not allowed in writing. But can the acts of reading and writing when related to the same object of inspiration be so sharply separated? Can the imagination thus inspired by reading be extinguished when writing begins?

A similarly confusing effect is created by contrasting imitation with emulation: “imitation is inferiority confessed; emulation is superiority contested, or denied; imitation is servile, emulation generous; that fetters, this fires; that may give a name, this, a name immortal” (Young 29). Because emulation contains within itself the meaning of imitation, the question naturally arises: where does imitation end and where does emulation begin? Does the difference lie in the intention motivating the acts of imitation and emulation, or in the acts themselves? Does one imitate with a mind to produce something essentially of a similar nature, and emulate in order to surpass, to produce something ultimately different and better? Or does the difference produced depend less on the intention than the quality of the creative process? One can imitate with the intention to emulate but can one also emulate with the intention to imitate? Young here chooses to contrast ideas that do not easily and straightforwardly yield to contrast.

It is not entirely clear either whether emulation and the shutting-out of the precursor in the act of writing do not contradict each other. It is possible to bring the two concepts to a common ground by saying that in emulation the precursor is appropriated until in a decisive moment of coming to poetic self-consciousness it is finally shut out. But Young seems to say that the shutting-out takes place during the act of writing, while inspiration during the act of reading (“When we read, let our imagination kindle at their charms; when we write, let our judgment shut them out of our thoughts.”) According to this division, emulation characterizes the reading stage only. But here we arrive at a paradox: if emulation is distinguished from imitation by a creative aspect that allows it to surpass the imitated poem, we would then need to understand the act of reading as a creative act, which, though it will be possible with the “death of the author,” is hardly the predominant theoretical paradigm in the *Conjectures* and in the times of Young in general.

For Bloom, no original poem exists in the sense of shutting-out a precursor and, in Young’s words, no “Original author is born of himself, is his own progenitor” (Young 30). Strong poems, however, are born in a process not entirely unlike emulation. The six revisionary movements are a complex process of poetic self-positioning in relation to a parent poem. At none of the stages during this process is full autonomy ever attained. *Kenosis* and *askesis* are the stages where respectively an “emptying-out” and a “curtailing” of anything foreign to the strong poet’s poetic self-consciousness takes place. In both cases, one feels that the shutting-out carries within it an idea, no matter how shadowy, of the precursor poem. The end of the revisionary process is *apophrades*, or the “return of the dead” (Bloom 15), when the poet, empowered in and by the revisionary struggle opens his poem to the precursor. Instead of a shutting-out, instead of a solitary and exclusive role in the creative process, what Bloom describes is complete appropriation of and binary relationship with the precursor: the strong poem always alludes to its precursor.

Both the *Conjectures* and *The Anxiety of Influence* admit of an influence of past poetic achievements that a would-be original or strong poet needs to reckon with. The two descriptions of influence converge in emphasizing a thwarting effect on creativity.

Young's somewhat contradictory analysis seems to imply that at some stage in the creative process the influence is shut out. Bloom, on the other hand, claims that the influence is worked into the new poem and becomes a distinguishable but inalienable part of it.

Shelley and the Anxiety to Influence

In some sense, "A Defence of Poetry" is an optimistic treatise on the state of affairs in poetry. It salvages romantic poetry from Thomas Love Peacock's utilitarian attack,⁵ which challenged the very legitimacy of poetic creation in "unpoetical times."⁶ It places poetry above other forms of knowledge, or more precisely, it incorporates religion and metaphysics into poetry as authorities on the transcendent. But it is also a deeply anxious text that sees the condition of the poet as that of "a nightingale who sits in darkness, and sings to cheer its own solitude with sweet sounds; his auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved and softened, yet know not whence or why" (Shelley 516). This description of the poet's situation in an otherwise optimistic context is remarkably gloomy. Not only is he profoundly isolated sitting in darkness completely unseen and arguably even unheard by his audience (the effect he makes is to "move" in an undefined way), but also producing a song that might be random and unmotivated beside its sole intention to cheer his solitude and accordingly almost careless in its content. The reason for the poet's solitude is that the significance of his poems, the influence they exert, is revealed to future generations only. The poet, therefore, becomes a solitary figure of his times and generation never to see his poems fully comprehended. Poem and poet converge in the act of composition only, after which the poem assumes autonomy. As Ágnes Péter points out, the very idea of the poem's autonomy, in Shelley, is often emphatically linked to a sense of the poet's own mutability.⁷

The poet is caught up between two worlds: he imagines and expresses a transcendent and "indestructible order" (Shelley 512) while he is rooted in the world of phenomena. Poetic expressions of this transcendent order accumulate human knowledge and so the history of poetry, as the history of humankind, is one continuum of progress. Poetic influence in this view is, therefore, conceived as a beneficial effect to be sought rather than spurned. Because poems carry within themselves the seeds of future poems, and here Shelley agrees with Bloom, poetic influence is an unavoidable aspect of creativity: there is no poetry without previous poetic influence.

5. Thomas Love Peacock, "Four Ages of Poetry," in *The Works of Thomas Love Peacock*, ed. H. F. B. Brett-Smith and C. E. Jones ([The Halliford Edition in 10 volumes] London: Constable, 1924–34), vol. 8., pp. 1–25.

6. Peacock, p. 22. Peacock understood his time as the last in the four-age cycle of literary history, which produces a false simplicity of poetic style after the great poetic forms of the golden age had been drained by the highly ornamental successive silver age.

7. Ágnes Péter, *Késbet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007), p. 195.

Because poems combine the particular and temporal with the universal and permanent, they are able to retain the past in a form permanently communicable and comprehensible to future readers:

[Poets] can colour all that they combine with the evanescent hues of this ethereal world; a word, a trait in the representation of a scene or a passion, will touch the enchanted chord, and reanimate, in those who have ever experienced these emotions, the sleeping, the cold, the buried image of the past. Poetry thus makes immortal all that is best and most beautiful in the world. (532)

Despite the imperative of progress, Shelley does not discard the past as something to overcome but would rather like to see it reanimated and immortalized. Revealed divinity is preserved in poetic artifacts. The past is not represented by great literary antecedents who stifle the poet's creative drive and claim to originality. Instead, the great literary predecessors inspire the continuous revelation of the transcendent reality in art.

The poet's tragedy is that not only are his poems comprehended by future generations only, but the meaning of his words remains enigmatic even to himself. The nightingale's songs seem random, unmotivated and careless because they come to the nightingale from a mysterious source of inspiration it has no control over. The nightingale, therefore, is not the sole agent of his singing but, as Shelley explains about the Aeolian harp at the beginning of the "Defence," it is the instrument through which an infinite influence expresses itself in the finite linguistic medium. The songs are a surprise to the nightingale itself because it is in part an audience to its creations. This sense of anxiety over the nature of the relation between the poem and its creator is best captured in the final lines of the "Defence":

Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration, the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present, the words which express what they understand not, the trumpets which sing to battle and feel not what they inspire: the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the World. (535)

Being caught up between the worlds of inspiration and that of language, the poet translates what he himself cannot fully understand. He prepares revelation for future "consumption" but he himself is unable to consume it. He preserves the transcendent in its finite, temporal manifestation in the present for future generations. He freezes in the moment an ever-moving influence and represents a fragment of the infinite.

The question of originality, in the sense that it preoccupies Young and Bloom, does not enter Shelley's meditations on the nature of poetic influence. Creating something new is in fact rather foreign to the thought of the "Defence," where poetic creation is seen as the result of the interaction between the transcendent inspiration and the imagination's ability to show the familiar in an unfamiliar light. As Ágnes Péter explains, Shelley divests the imagination of the divine, creative aspects that Coleridge invested it

with. Instead of creating a better, more beautiful or truer reality, Shelley's imagination brings to light the permanent, divine aspects of the reality we perceive as temporal and physical.⁸ Poetic influence, on the other hand, is an indispensable component of the definition of poetry in the "Defence": a poem is the finite, imperfect manifestation of the transcendent inspiration and it requires an inspired reading to approximate the perfection of the original inspiration. In other words, the poem is unable to stabilize the relation between signified and signifier and the reader needs to reconstruct the original poetic intention that the linguistic medium is unable to fully convey.⁹ Only an inspired reading can come close to the original inspiration that is irrevocably lost in the process of composition and if a poem fails to influence, it remains an incomplete and imperfect expression of that inspiration.

This anxiety *to* influence, the poetic need for appropriation and completion by the reader, lies at the core of the "Defence" and is increasingly present in Shelley's poems of this period. This is the sentiment both of the nightingale and the unacknowledged legislator. This is also the sentiment underlying the textual changes made to the final line of the "Ode to the West Wind." Shelley decided to change the affirmative first version of "When winter comes Spring lags not far behind" to the question "If Winter comes, can Spring be far behind?" The alteration reflects both his skepticism and his attempt to reach out to the reader.¹⁰ It is the condition of poetry that although its attention is directed towards the permanent and divine beyond the temporal and the material, and although it constantly attempts to bridge the semantic gap between the infinite and its finite representation, it is nevertheless confined to the sphere of the finite and material and its permanently cyclical laws of decline and regeneration. And it is the condition of the finite that for a skeptical mind it cannot provide absolute certainty even of its permanently changing nature. We may know inductively, that is to say by habit, that spring always follows winter, but it is not a necessary law of reason, not since Hume at any rate, that spring will always follow winter. This change from declaration to question in the last line of the "Ode" highlights the lack of absolute certainty surrounding the ontology of the poem: its impossible task not only to express that which is impossible to express but also to keep expressing it for future generations of readers, to remain in dialogue with constantly changing times and a constantly changing readership.

Closing Remarks

Ever since *Shelley's Mythmaking* (1959), Bloom's critical output has been dominated by a search for origins and finding connections with the Biblical and prophetic traditions. His writings on the theory of poetic influence as a sort of anxiety span a period of over twenty years: from the first edition of *The Anxiety of Influence* (1973), through *A Map of*

8. Péter, p. 174.

9. Péter, p. 178.

10. Péter, p. 194.

Misreading (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975), *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens* (1976), “Wrestling Freud” (in *The Breaking of the Vessels*, 1982) down to the second edition of *The Anxiety* (1997) with a substantial introduction on Shakespeare and influence. In this light, the way in which he positions himself in relation to his precursors in general and his awareness, or lack of it, of his own indebtedness to Shelley and Young naturally become points of interest in the present paper. Concerning both of these questions, John Hollander’s observation about Bloom that “throughout [his] career, he has been more of an interpreter than an explainer”¹¹ will be a useful guide because it points succinctly to the unorthodoxy of Bloom’s critical methods. While interpretation is an essentially solitary act, though it may find an audience for itself, explanation is targeted at an audience to whom clarification is offered. This difference is well reflected in Bloom’s style of writing, which can at times be almost as metaphorical, mystical and enigmatic as that of the poets he is interested in, be it Blake, Shelley or the Yahwist. In assuming the role of the interpreter, he at the same time places himself outside the mainstream of the critical discourse, or arguably mainstream criticism places Bloom outside its own sphere.

The Anxiety of Influence refers both to the *Conjectures* and the “Defence” in the context of the tradition of poetic influence as anxiety. But Bloom does not so much position himself in relation to these works, or others concerned with the same theme, such as *The Burden of the Past and the English Poet* by Walter Jackson Bate, as piece together an argument which is intended to be less original than true. The method of *The Anxiety* – the enumeration of the affirmers and deniers of anxiety in poetic influence for the purpose of a comprehensive theory of poetics – seems to be sacrificing a claim for originality for a sense of unity, totality and accuracy. The originality of *The Anxiety*, and this is where Bloom’s own anxieties of influence are of most importance, lies rather in the way it defines the mission of its author.

Bloom describes the purpose of *The Anxiety* in the following way:

This book’s main purpose is necessarily to present one reader’s critical vision, in the context both of the criticism and poetry of his own generation . . . and in the context of his own anxieties of influence. . . . In the contemporary criticism that clarifies for me my own evasions, in books like *Allegory* by Angus Fletcher, *Beyond Formalism* by Geoffrey Hartman, and *Blindness and Insight* by Paul de Man, I am made aware of the mind’s effort to overcome the impasse of Formalist criticism, the barren moralizing that Archetypal criticism has come to be, and the anti-humanistic plain dreariness of all those developments in European criticism that have yet to demonstrate that they can aid in reading any one poem by any poet whatsoever. My Interchapter, proposing a more antithetical practical criticism than any we now have, is my response in this area of the contemporary. (12–3)

11. John Hollander, “The Anxiety of Influence,” *The New York Times* (March 4, 1973) <http://www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/bloom-influence.html?_r=2>.

In the phrase “one reader’s critical vision,” Bloom defines himself primarily as a reader and not as a critic, a reader with a critical vision. The literal meaning of critical vision, a vision of or for criticism, is refined by the underlying traditional contrast between the two modes – the critical and the visionary, – which I believe Bloom would like to see supplanted. The autonomous visionary imagination is the concept in Bloom’s early criticism that unifies his definition of Romanticism,¹² which is why it is hard to conceive that the word “vision” may be used naively here. The phrase consciously brings into play the distinction between critical and visionary and activates both levels of meaning: the literal pulling it toward the sphere of criticism and explanation, while the underlying meaning pushing it toward the visionary and the poetic. The “reader,” in whom the two modes and two meanings cohere, inhabits the sphere of interpretation. The enterprise of Bloom’s book, a history of poetry and a matching critical method, is the unification of these fields: those of the reader, the critic and of the poet.

Bloom’s intention as a critic is ultimately to “overcome the impasse,” “the barren moralizing” and “the anti-humanistic plain dreariness” of contemporary criticism. Fletcher, Hartman and de Man have made attempts but have not been antithetical enough. Bloom instead proposes his version of a more antithetical criticism. Formalism and archetypal criticism are his anxieties of influence as far as father-figures are concerned and Fletcher, Hartman and de Man represent what Frank Lentricchia called Bloom’s “sibling rivalry.”¹³ In the rest of the book, there is, however, no systematic treatment of how these critics can be regarded as such. The passage above promises the program of a new criticism *in the context of* contemporary criticism and the author’s anxieties of influence but the book delivers neither the context nor the anxieties. It remains a reader’s vision as opposed to a critic’s study.

Stylistic unorthodoxy in *The Anxiety of Influence* – metaphorical expression instead of argumentation, the absence of direct engagement with other critical works, the lack of footnotes, endnotes or precise bibliographical references – allies curiously with Bloom’s deep-seated interest in origins and influences. An explanation for this tension between theory and practice may be found in the program for antithetical criticism, where he outlines the critical procedures that are best fitted to deal with a history of poetry as a history of influence. Antithetical criticism consist of three essential stages: the misreading, first, of a parent poem through the misreading of a successive strong poet; the misreading, second, of this successive strong poem as if from an agonistic stance, i.e. as if the critic was a potential strong poet; and the comparative analysis, third, of these two

12. See Frank Lentricchia, “Harold Bloom: The Spirit of Revenge,” in *After the New Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), 318–346, pp. 322–323.

13. Lentricchia traces Bloom’s critical anxieties and divides them, following the Freudian model of family romance, into two types: rivalry with father-figures such as Northrop Frye and the Yale wing of the New Critics, and rivalry with siblings such as the continental critics of structuralism and post-structuralism, Lacan and Derrida mainly. Lentricchia finds that “despite his strenuous efforts, [Bloom] remains a captive of the positions he opposes, a perfect illustration of his theory [of influence]” (326).

misreadings. From this comparison, the critic may better understand exactly how the first poem was misread and approximate – though never reach – the poem in itself. One consequence of this procedure is that we can never read a poem in itself, only in terms of its subsequent history. Another consequence is that the critic must be able to read and think as a poet. It is clear from this model that Bloom understands criticism as a dialogue with primary texts rather than a dialogue with secondary texts. Poetic misreading creates an ample context for literary criticism; whatever other context criticism chooses as a point of reference tends to “devalue [works of] imaginative literature” (Bloom xvi). “Criticism,” he writes, “is either part of literature or nothing at all” (Bloom xix). Bloom’s devastating opinion of the different schools of historicist criticism (Feminist, Marxist, New Historicist, etc.) stems from the point that their real object of inquiry is not imaginative literature but “peripheral social history” (Bloom xxv).

A critic’s self-definition as a reader subsuming the personae of both critic and poet, and a correspondent metaphorical mode of expression may be his pretext and his instrument to stay outside a discourse which he deems to have lost its real focus.¹⁴ Bloom may very well understand that the obligation in modern philology to account for the genealogy of the critic’s every claim and to make claims only after other critics’ opinions have been extensively dealt with is a misplaced anxiety of influence, which shifts attention away from the literary work to the sphere of its critical afterlife. The procedures of his antithetical criticism seem to remedy exactly this misplacement of focus. Yet, I think it is the unifying and totalizing tendencies of his thought – the unification of the modes of perception of a literary text and the unification of the history of poetry by way of the internal cohesive pattern of anxiety-inducing influence – that may be most at odds with the mistrust of unity and totality that is prevalent in recent criticism and theory.

14. Lentricchia understands the absence of notes and indexes in Bloom’s writings on influence as a direct translation of the principle of anxiety into Bloom’s attempt to create “his critical self out of nothing to stand alone as the most fearsome Titan in the landscape of contemporary poetics” (341).

Mit jelent prófétának lenni?

Shelley a költő prófétai hivatásáról

Az, hogy Shelley-ről ma különösebb magyarázkodás nélkül magyarul írni lehet, egyértelműen Péter Ágnes munkájának köszönhető. *Késbet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról* című könyve először mutatott be a magyar olvasóközönségnek egy olyan Shelley-értelmezést, amely a legmodernebb angol nyelvű Shelley-kritika eredményeit veszi alapul, de emellett teljesen eredeti elemzéseket nyújt, azaz Shelleyt nem kövületként, nem egyszerűen a bemutatásra szánt külföldi szakirodalom tárgyaként, hanem vitális szerzőként állítja elénk.¹ Olyan költőként, akinek munkáit kétszáz év távlatából és a róluk szóló könyvtárnyi szakirodalom ellenére is érdemes újraolvasni és értelmezni, mert belőlük mindig új felfedezéseket nyerhetünk olyan központi romantikus témákról, mint a nyelv, a jelentés képződése, a képzelőerő vagy a történelem. Sőt a Shelley költészetével és költészetelméletével való foglalkozás nemcsak a romantikakutatáson belül vezethet új meglátásokhoz, hanem jelen gondolkodásunk számára is fontos adalékokkal szolgálhat, hiszen – ahogy Péter Ágnes fogalmaz – legnagyobb műveiben Shelley „a modern gondolkodás válsággócái felé mutat előre”.²

Ezt az irányt szeretném én is tovább követni a jelen dolgozatban, melynek témája – a költő prófétai hivatása, a költészet mint prófécia – a romantika egyik központi témája, és igen fontos szerepet játszik Shelley gondolkodásában is. Külön figyelmet szentel a fogalomnak Shelley például „A költészet védelmében” (*A Defence of Poetry*) című költészetelméleti írásában,³ és – mint Péter Ágnes rámutat – a prófécia fogalma meghatározó jelentőséggel bír Shelley talán leghíresebb lírai költeményében, az „Óda a nyugati szélhez”-ben is.⁴

A romantikakutatás szempontjából tehát mindenképpen érdemes körüljárni ezt a fogalmat, és megvizsgálni, milyen kontextusokban kerül elő Shelley szövegeiben. A jelen dolgozat első két részében ezért megpróbálok röviden felvázolni Shelley prófécia-fogalmát, vagy legalábbis annak egy aspektusát, természetesen nem az életmű egésze, hanem csak két, ebből a szempontból meghatározó mű, a már említett *Defence* és

1. Péter Ágnes, *Késbet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007).

2. Péter, *Késbet a tavasz?*, 171. o.

3. Percy Bysshe Shelley, „A költészet védelmében,” ford. Fejérvári Boldizsár, in *Angol romantika*, szerk. Péter Ágnes (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 311–37. o. Percy Bysshe Shelley, “A Defence of Poetry,” in *Shelley’s Poetry and Prose*, szerk. D. H. Reiman és Sharon B. Powers (London: Norton, 1977), 480–508. o.

4. Péter, *Késbet a tavasz?*, 189–90. o.

a „Himnusz egy értelem szépségéhez” („Hymn to Intellectual Beauty”) tárgyalásán keresztül.⁵

Shelley próféciaírói vallott nézetei azonban nemcsak a romantikus látásmódba adnak bepillantást, hanem jelentőséggel bírnak jelen gondolkodásunk szempontjából is. Megvilágíthatják a jelen kor gondolati, kritikai, elméleti problémáit, és útbaigazítást adhatnak napjaink művészetről, költészetéről való gondolkodásának dilemmáiban is. A jelen dolgozat utolsó részében ezért azt fogom bemutatni, hogyan olvashatjuk Shelley próféciaírói vallott nézeteit a modern irodalomelmélet, konkrétan az etikai kritika kontextusában. Pontosabban azt fogom megvizsgálni, hogyan artikulálja Shelley prófécia-felfogása azt, amit az etikai irodalomelmélet a *másik*hoz való viszonyként ír le.

I

Shelley legfontosabb költészetelméleti írása, „A költészet védelmében” című értekezés explicit módon foglalkozik a próféta-ság mibenlétével, a költő prófétai hivatásának kérdésével. A „költő”, a „próféta” és a „törvényalkotó” itt Shelley felfogása szerint ugyanannak az egységes hivatásnak koronként változó és más-más aspektust hangsúlyozó megnevezései:

A költőket, azon kor és nemzet körülményeinek megfelelően, amelyben megjelentek, a világ megelőző korszakaiban törvényalkotóknak vagy prófétáknak nevezték: a költő lényegileg foglalja magában és egyesíti e két sajátosságot. Hiszen nemcsak hogy mélységében szemléli a jelent, amint az van, és felfedi azokat a törvényeket, melyek szerint a jelenvaló dolgoknak el kell rendeződniük, de a jövőt is látja a jelenben: gondolatai a virág csírái s egyszersmind a közelmúlt gyümölcsei.⁶

Ehhez a meghatározáshoz azonban Shelley azonnal hozzáfűzi, hogy a „próféta” itt nem a szó hétköznapi értelmében értendő:

Nem mintha azt állítanám, a költők próféták a szó közönséges értelmében, vagy hogy ugyanolyan biztonsággal képesek megjósolni az események formáját, mint ahogyan előre látják azok szellemét: ez afféle hivalkodó babonáság, amely a prófécia sajátosságává tenné a költészetet, nem pedig a költészet sajátosságává a prófétálást. A költő részesedik az örökből, a végtelenből és az egyből; ami az ő fogalmainak illati, azok számára idő és hely és szám nem létezik.⁷

A költő mint próféta tehát nem egyes konkrét jövőbeli események pontos idejét és formáját látja előre, hanem a jelen folyamatainak pontos észlelése révén meglátja azt, ami

5. Percy Bysshe Shelley, „Himnusz egy értelem szépségéhez,” ford. Somlyó György, in *Shelley versei* (Budapest: Európa, 1973), 18–20. o. Percy Bysshe Shelley, “Hymn to Intellectual Beauty,” in *Shelley's Poetry and Prose*, 93–5. o.

6. Shelley, „A költészet védelmében”, 313. o.

7. Shelley, „A költészet védelmében”, 313–4. o.

elkerülhetetlenül bekövetkezik majd a jövőben. A próféta az „örök, a végtelen, az egy” transzcendens birodalmának lakója, és ebből a nézőpontból tárulhat fel előtte valós értelmében és értéke szerint az, ami a konkrét jelenben fontos, és ebből a szempontból láthatja meg azt, ami egy adott jelen szituációból szükségszerűen bontakozik majd ki a jövőben.

A költő prófétai hivatásának ilyen felfogásával együtt jár egy érdekes kettősség, vagy ha úgy tetszik logikai ellentmondás, paradoxon, mely a fenti idézetben is szembetűnő, és amely véleményem szerint Shelley prófétaságról vallott nézeteinek kulcseleme. Arra az ellentmondásra gondolok, amely a próféta jelene és az előre látott jövő közötti kapcsolat ok-okozati viszonyaiban lelhető fel. Ahogy a szöveg mondja, a próféta-költő „a jövőt is látja a jelenben”, s ezt az eredeti szöveg így értelmezi: „*his thoughts are the germs of the flower and the fruit of latest time*”,⁸ amit szerintem a fent idézett fordítással szemben helyesebb lenne így fordítani: „gondolatai a legtávolabbi jövő virágának és gyümölcsének csírái”. A próféta-költő tehát a jelenben meglátja a jövőt, és ez a jövő vezeti őt gondolatai megfogalmazásához, tehát a jövő itt gondolatának okaként jelenik meg. Ugyanakkor viszont ezek a gondolatok *csírái* annak, ami a jövőben létre fog jönni, tehát a jövő virága és gyümölcse nem jöhetne létre a próféta-költő látomása nélkül: az ő gondolatai a jövő fejlődést okként határozzák meg. A próféta gondolatai tehát egyszerre okai és okozatai annak a jövőnek, amely szintén egyszerre ok és okozat: létrehozza azt a prófécíát, amelynek okozataként maga megvalósul.

Ezek a paradoxonok persze könnyen föloldhatók, ha komolyan vesszük Shelley állítását, mely szerint a próféták az örökkévaló, a végtelen, az egy nézőpontjából beszélnek. Ebből a transzcendens pozícióból nézve ok és okozat, megelőző és utólagos ellentétei értelmüket veszítik. Mégis két okból is érdemes ezt a paradoxont részletesebben megvizsgálni. Egyrészt azért, mert – mint látni fogjuk – az a transzcendens pozíció, melyben az ellentétek feloldódnak (az örök, a végtelen, az egy birodalma) Shelley számára egyáltalán nem egy naiv, platonizáló, reflektálatlan abszolútum, hanem egy az előzőhöz nagyon hasonló paradoxon révén az emberi tevékenység immanens produktumaként jön létre. Másrészt pedig azért, mert ez a paradoxon nagyon pontosan rávilágít a prófétalétet alapvetően meghatározó kettősségre: arra, hogy a próféta egyszerre *passzív* – csak befogad és visszatükröz egy nála hatalmasabb igazságot – és *aktív* – azáltal, hogy aláveti magát ennek a transzcendens igazságnak, valami egészen újat hoz a világra.⁹

Ez a kettősség egyébként visszaköszön a *Defence* híres zárómondataiban is:

A költők a kifürkészhetetlen ihlet misztériumának főpapjai, a jövendő által a jelenre vetett gigantikus árnyakat visszaverő tükrök, szavak, amelyek nem értik, mit mondanak ki; trombiták, amelyek csatadalt zengnek, és nem érzik át, mire hívnak: olyan hatóerő rejlik bennük, amely mozdíthatatlan, és mégis mozgat. A költők a világ el nem ismert törvényalkotói.¹⁰

8. Shelley, “A Defence of Poetry”, 483. o.

9. Ld. erről Péter, *Késbet a tavasz?*, 196. o.

10. Shelley, „A költészet védelmében”, 337. o.

Ahogy Richard Holmes rámutat,¹¹ az „el nem ismert” („*unacknowledged*”) kifejezés az utolsó mondatban szembetűnően nemcsak, sőt nem is elsősorban arra utal, amit a hagyományos értelmezés kiolvas belőle, nevezetesen, hogy a költőket kortársaik nem ismerik el. Ez legföljebb csak másodlagos jelentésként bújhat meg a mögött az elsődleges jelentés mögött, hogy – Péter Ágnes szavaival – „az alkotói folyamatban is van egy, ha úgy tetszik, a tudat kontrollja nélkül működő mozzanat, s a költő nem tudja korlátozni . . . önnön szövegét és nem tudja befolyásolni a szövegének értelmezését.”¹² A költők tehát azért „el nem ismert törvényalkotók”, mert maguk sem ismerik fel, értik meg tetteik és gondolataik valódi jelentését. Prófétaaként passzív befogadók és visszatükrözők, de paradox módon épp ezáltal válnak – sokszor tudtukon kívül – aktív teremtő erővé.

Szintén visszaköszön ezekben a zárómondatokban a jövő és jelen paradox viszonya, mellyel a próféta hivatás első *Defence*-beli tárgyalásában már találkozhattunk. Shelley szerint a költők „a jövő által a jelenre vetett gigantikus árnyakat visszaverő tükrök”. A jövő e szerint a kép szerint árnyékot vet a jelenre; ezt látja meg a próféta-költő, és ebből következtet arra, ami az árnyékot veti. Ez a visszatükrözés azonban valójában létrehozás is. Ahogy a Shelley által használt képek sugallják, a próféta-költő a jövő árnyának visszatükrözése által valami teljesen újat mond ki, valami teljesen újat kezdeményez és valósít meg.

II

Az árnyék és az árnyékot vető valóság hasonló dinamikáját figyelhetjük meg Shelley egyik korai remekművében, a „Himnusz egy értelem szépségéhez” („*Hymn to Intellectual Beauty*”) című versében, mely ezert a költő próféta hivatása szempontjából igen fontos tanulságokkal szolgálhat. A vers témája nem a próféta jövőbelátása, hanem a szépség. Mégis a szépség passzív befogadása és aktív létrehozása hasonló dinamikában rendeződik el, mint amilyent a próféta hivatás tárgyalásánál a jövő és jelen viszonya esetében tapasztalhattunk. Ennek a dinamikának a fő szervezői a versben – ahogy arra már utaltam – az árnyék és fény, árnyék és valóság visszatérő képei. A himnuszban megszólított intellektuális szépség rögtön a vers legelején az árnyék és az árnyékot vető valóság paradox kettősségének kontextusában jelenik meg: „Egy láthatatlan Erő roppant árnya / leng közöttünk láthatatlanul” („*The awful shadow of some unseen Power / Floats tough unseen among us*”). Amit tapasztalunk, az csak egy láthatatlan erő árnya, viszont paradox módon ez az árnyék maga is láthatatlan, és ebben a láthatatlanságban mintha összeolvadna árnyék és az árnyékot vető valóság. És valóban, a megszólított intellektuális szépség és annak az árnya végig megkülönböztethetetlen egymástól a vers szövegében. A második versszak

11. Richard Holmes, *Shelley: The Pursuit* (London: Penguin Books, 1974), 585. o.

12. Péter, *Késbet a tavasz?*, 184. o. Péter Ágnes a nyelv és gondolat viszonyán keresztül közelíti meg a próféta feladatban jelentkező kettősséget, és két egymással szemben álló nyelvfilozófiai álláspontnak a *Defence*-ben való egyidejű jelenléteként értelmezi azt (Péter, *Késbet a tavasz?*, 185. o.). Ennek ellenére azonban leírása a jelen dolgotatban vázolt struktúrához nagyon hasonló dinamikát mutat.

például a „szépség Szellemét” szólítja meg, de erről a kifejezésről igazából nem lehet eldönteni, hogy az első versszakban leírt árnyékra, vagy az árnyékot vető láthatatlan Erőre utal-e vissza.

Szépség Szelleme, ki önnön színeddel
szentelsz be mindent, eszmét s alakot,
amire sütsz – (13–15. sor)

Spirit of Beauty, that dost consecrate
With thine own hues all thou dost shine upon
Of human thought or form, –

Retorikailag az látszik kézenfekvőnek, hogy a „Szépség Szelleme” az első versszak „roppant árnyára” utal, hisz az a logikus, hogy a lírai én azt szólítja meg, amit korábban bemutatott. Ezt támasztja alá továbbá az első versszak árnya és a „Szépség Szelleme” megjelenésének hasonlósága. Az árnyék „kósza fényével . . . követ / emberi arcot és szívet” („*visits with inconstant glance / Each human heart and countenance*”, 6–7. sor), a „Szépség Szelleme” pedig úgy szólíttatik meg, mint „ki önnön színeddel / szentelsz be mindent, eszmét s alakot, / amire sütsz” („*that dost consecrate / With thine own hues all thou dost shine upon / Of human thought or form*”) [kiemelések tőlem – BJ]. Bár a fordítás némileg semlegesíti a hangsúlyos párhuzamot, az eredetiben egyértelmű, hogy mind az árnyék, mind a „Szépség Szelleme” az *emberi* lélekre és formára tett hatása által jelenik meg. Ellentmond azonban ennek az értelmezésnek, hogy a „Szépség Szelleme” itt mintegy napként „süt” ezekre a dolgokra, tehát egyenesen az árnyék ellentétéként, fényként tapasztalhatjuk, s ez azt sugallja, mintha a „Szépség Szelleme” nem az árnyéknak, hanem inkább az árnyékot vető valóságnak, a „láthatatlan Erő”-nek felelne meg.

A következő versszakban azután ez az értelmezés tovább komplikálódik, amikor is a „Szépség Szellemének” fényéről tudunk meg többet:

Csak fényed, mely ormot kőből kibont,
s zene, mit éji szél lop a
néma hangszer húrjaiba,
vagy víztükrön holdfény lehet
az élet dúlt álmára enyhület. (32–36. sor)

Thy light alone – like mist o'er mountains driven,
Or music by the night-wind sent
Through strings of some still instrument,
Or moonlight on a midnight stream,
Gives grace and truth to life's unquiet dream.

Ez a fény – a hasonlatok alapján – sokkal inkább emlékeztet árnyékra, mint fényre. Az éji szél által keltett zene, a víztükrőről visszaverődő (már eleve tükrözött) holdfény és a köd, mely az eredeti szövegben a fényvel azonosul és – a fordítással ellentétben – inkább

betakarja az ormokat, mint kibontja azokat, mind a fény/árnyék ellentét összemosásának irányába mutatnak. Mintha a „Szépség Szelleme” azáltal adna fényt, hogy valójában ő maga árnyék.

Ezt a paradoxont feloldani látszik a negyedik versszak, mely egyértelmű különbséget tesz a megszólított „Szépség Szelleme” és annak árnyéka között: „Ne menj, mint árnyad jött elébb” („*Depart not as thy shadow came*”, 46. sor). Ha azonban megnézzük az ezt a sort közvetlenül megelőző hasonlatot, rá kell jönnünk, hogy ez a látszólag egyértelmű megkülönböztetés csak még erősebben állítja fény és árnyék megkülönböztethetlenségét: „te – ember eszméjét felszító, / mint hunyó lángot a sötét!” („*Thou – that to human thought art nourishment, / Like darkness to a dying flame!*”, 44–45. sor). A „Szépség Szelleme” tehát sötétsége, hiánya, inszubsztancialitása révén táplálja az emberi gondolkodást, és ily módon sokkal inkább hasonlít árnyéokra, mint fényre vagy bármilyen szubsztanciára. A fény valójában csak az emberi gondolkodás fénye, s a „Szépség Szelleme” maga csak annyiban fény, amennyiben teljes sötétsége, árnyékvolta révén láthatóvá teszi ezt a fényt.

A versben megszólított Szépségről tehát végig eldönthetetlen, hogy az valójában árnyék, vagy az árnyékot vető valóság, vagy esetleg fény. Az ellentétek ilyen összemosása persze megint csak az időrendiség és kauzalitás ellentmondásaira vezethető vissza, mely egyértelműen megfeleltethető a prófétai hivatásra jellemző, a *Defence*-ben megjelenő paradoxonoknak. Ugyanúgy, ahogy a prófétai tevékenységben is egybemosódik jelen és jövő, a szépség esetében sem lehet eldönteni, hogy maga a szépség vagy annak árnyéka, hiánya volt-e előbb. Azért nem tudjuk ezt eldönteni, mert – csakúgy, mint a próféta jövőlátása esetében – mindkét sorrend, mindkét kauzalitási lánc egyformán igaz, bár kölcsönösen kizárják egymást. Csak a rám vetülő árnyék, a bennem lévő hiány miatt tudok egyáltalán tudomást szerezni a rajtam kívül álló szépségről. Egy természeti lény számára nincsen szépség; az ember csak azért veszi észre a természet örök mozgásában olykor felsejlő szépséget, és azért akarja megörökíteni azt, mert már kiszakadt a természetből, s mert így lényegileg a különbség, a hiány konstituálja. Ez a hiány vagy árnyék tehát meg kell, hogy előzze a szépség bármilyen megjelenését, és azt ilyen módon okként hozza létre. De igaz ennek a kauzalitási láncnak a fordítottja is. Az árnyék csak valaminek az árnyéka lehet; a szépséget nem létrehozuk, hanem konstatáljuk, annak már eleve ott kell lennie ahhoz, hogy felfedezhessük, eredetibbnek kell lennie annál, ami csak az árnyékaként létezik.

Ugyanúgy tehát, ahogy a prófétai hivatásban a jövőt, a szépséget is egyszerre befogadjuk és létrehozuk. Egyrészt csupán passzívan észleljük, megfigyeljük, konstatáljuk, másrészt viszont valójában közvetlenül csak valami árnyékot, belső hiányt tapasztalunk, és ebből aktívan hozzuk létre azt a szépséget, amit utólag az árnyék okozójaként azonosítunk. És ebből az aktív/passzív kettősségből érthetjük meg a próféta-költő transzcendenciahoz való viszonyát is. A transzcendencia kérdése közvetlenül vetődik fel a „Himnusz egy értelem szépségéhez” negyedik, ötödik és hatodik versszakában, ahol a Szent Pál-i párhuzam és implicit polémia keretei között Shelley szembeállítja ifjúsága („*passive youth*”, 79. sor) passzív csodavárását a szépség fent leírt aktív megtapasztalásával:

Már kisleányként odvas romokon,
csillagzó erdők s hallgatag szobák
során üztem a szellemek szavát,
hogy tán lehet majd vélük szólanom,
mákonyos neveket ízelve ajkamon:
de meg nem hallgattak, élém
se tűntek, míg merengve én
a sorson, élvén édes évadát
a szélnek, mely szárnyára kap
feszítő virágot, madarat –
árnyad egyszerre rám esett;
ó, felsikoltó, vad önkívület!

(49–60. sor)

While yet a boy I sought for ghosts, and sped
Through many a listening chamber, cave and ruin,
And starlight wood, with fearful steps pursuing
Hopes of high talk with the departed dead.
I called on poisonous names with which our youth is fed;
I was not heard – I saw them not –
When musing deeply on the lot
Of life, at that sweet time when winds are wooing
All vital things that wake to bring
News of birds and blossoming, –
Sudden, thy shadow fell on me;
I shrieked, and clasped my hands in ecstasy!

Míg „kisleányként” a lírai én hiába hajszolta a transzcendenssel való kapcsolatot, mert passzívan arra várt, hogy az a másik világ magától megnyilvánuljon, addig felnőttként¹³ az árnyék, a benne lévő hiány megtapasztalása és az ebből fakadó aktív létrehozás révén mégis csak valami transzcendens erővel létesít viszonyt. Az aktívan létrehozott (ezért *intellektuális*) szépség valódi transzcendens hatalom, de csak azért az – szemben minden egyéb „mákonyos névvel” („*poisonous names*”) –, mert belülről jön, az árnyék, a hiány által kiváltott aktivitásból. Emiatt fordulhat hozzá a lírai én himnusszal, emiatt bízhat abban, hogy – bár transzcendenciája csak ebben a versben, a költő aktivitása révén képződik – mégis transzcendens hatalomként a szépség mondja ki, „amit nem mondhat ki más” (72. sor), vagy – ahogy az eredeti szöveg még egyértelműbb önreflexióval mondja – azt, „amit ezek a szavak nem tudnak kifejezni” („*whate'er these words cannot express*”) [kiemelés tőlem – B].

13. A gyermekkor és felnőttkor ezen szembeállítását egyértelmű utalás a Szent Pál-i szeretet-himnusz záró soraira, annál is inkább, mert az előző versszak nyitó szavai („Remény, Szerelem, Önértzet”; „*Love, Hope, and Self-esteem*”, 37. sor) már határozottan felállították ezt az analógiát.

A szépség transzcendenciájának nagyon hasonló leírásával találkozhatunk a *Defence*-ben is. A költői tevékenység eredetét a történelem előtti korban kutatva Shelley ezt mondja:

A világ ifjúkorában az emberek táncolnak és énekelnek és természeti tárgyakat utánoznak, s e tettekben, mint minden egyébben, bizonyos ritmushoz vagy rendhez igazodnak. És, noha minden ember hasonló rendhez igazodik, mégsem egyazon rendhez igazodnak a tánc mozdulataiban, az ének dallamában, a nyelv megnyilvánulásaiban, a természeti tárgyak utánzásának sokféleségében. Merthogy a mimetikus ábrázolás eme osztályainak mindegyikéhez sajátos rend vagy ritmus tartozik, melyből a hallgató és a néző mélyebb és tisztább élvezetet nyer, mintha abban bármilyen más rend érvényesülne: épp e rend megközelítésének érzékét nevezik a modern írók ízlésnek. A művészet gyermekkorában minden ember olyan rendhez igazodik, amely többé-kevésbé pontosan megközelíti azt, amiből ez a legmagasabb gyönyörűség származik: de a sokféleség nem elég szembeszökő ahhoz, hogy árnyalatait érzékelnünk, kivéve azokat az eseteket, ahol kivételesen közel kerül a kifejezés a széphez (mert talán ezzel a szóval jelölhetjük a legnagyobb öröm és a kiváltó oka közötti viszonyt). Azok, akik a legnagyobb mértékben rendelkeznek a megközelítés képességével, költők a szó legegységesebb értelmében. . .¹⁴

A szépség eszerint nem rajtunk kívül létezik, hanem az ember utánzó tevékenységéhez tartozik, annak tökéletes rendjeként konstituálódik, tehát immanens. Immanenciájában azonban mégis transzcendens, amennyiben az utánzótevékenység rendjeként mintegy rajtunk kívül létezik; nem lehet létrehozni, megvalósítani, de lehet jobban vagy kevésbé megközelíteni.

Láthatjuk tehát, hogy a prófétai és költői tevékenység lényegi struktúrája szerint egybeesik. A különbség csak az, hogy a két terminus más-más aspektusát hangsúlyozza ennek az alapvető struktúrának. A költészet a szó eredeti értelmében (*poiein*) létrehozást jelent, de ez a létrehozás csak akkor lehet érvényes, ha egyben felfedezés is, ha valami olyat hoz a világra, ami transzcendens, ami rajta kívül, tőle függetlenül, sőt bizonyos értelemben őt megelőzően létezik. A prófétálás ezzel szemben etimológiáját tekintve valami örökkévaló akarat kimondását jelenti, de ugyanakkor mégis létrehozás, mert a prófétai kimondás nélkül ez a transzcendens akarat soha nem nyilvánulhatna meg. Így tehát míg a költő saját maga hoz létre valamit, ami aztán mégis már eleve meglévő, transzcendens igazságnak bizonyul, addig a próféta egy transzcendens igazságot mond ki, ami azonban mégis immanensként lepleződik le, hiszen a prófétai kimondás nélkül semmi lenne. A költő-próféta tevékenysége eszerint egyszerre passzív és aktív, egyszerre felfedezés és létrehozás, az általa kimondott igazság pedig egyszerre transzcendens és immanens.

14. Shelley, „A költészet védelmében”, pp. 312–3.

III

Mint Péter Ágnes kimutatja, ez a kettősség és a rá épülő dinamika Shelley költészetéről való gondolkodását általában jellemzi. „Shelley-nél – írja – állandóan feltételezi egymást a költő mint aktív ágense és a költő mint passzív elszenvedője a költésnek.”¹⁵ Konkrétan az „Óda a nyugati szélhez” tárgyalása során elemzi Péter Ágnes ezt a struktúrát, és példaként említi még *Az Iszlám lázadása* Előszavát, melyben a költő prófétai hivatása megint csak hasonló paradoxonok kontextusában kerül elő. Összefüggésbe hozza továbbá még ezekkel a paradoxonokkal a „Mont Blanc” záró sorait is, és az aktív/passzív, transzcendens/immanens, lényeg/hiány ellentétek oszcilláló, egymást újratereztető mozgását a romantikus irónia fogalma segítségével értelmezi.¹⁶

Mindezek alapján nyilvánvaló, hogy érdemes lenne ezt a struktúrát Shelley más műveiben is alaposabban megvizsgálni. A prófétai hivatás szempontjából talán az „Óda a nyugati szélhez” ilyen szempontú elemzése lenne a legfontosabb,¹⁷ amire azonban a jelen dolgozatban nem vállalkozhatom. Ehelyett gondolatmenetem utolsó részeként arról szeretnék beszélni, hogy a fent vázolt shelleyi struktúrák milyen relevanciával bírnak mai gondolkodásunk számára. Konkrétan annak a lehetőségét szeretném felvetni, hogy Shelleynek a költő prófétai hivatásáról vallott nézetei értelmezhetőek a kreativitás általános modelljeként. Ennek alátámasztásául röviden összehasonlítom Shelley felfogását a Derek Attridge által kialakított és napjaink irodalomról való gondolkodásában igen jelentős szerepet játszó kreativitás-konceptcióval.¹⁸

Attridge az invenció, innováció, kreativitás elméleti problémáit feszegetve Jacques Derrida híres tanulmányából, a „*Psyche: Invention of the Other*”¹⁹ című írásból indul ki. Derrida szövegének címe, mint mondja,²⁰ azt fejezi ki, hogy minden kreativitás „a *másik* invenciója”. Ez az állítás azonban kétféleképpen értelmezhető. Egyrészt azt jelenti, hogy minden igazi kreativitásban a *másikat* hozzuk az *ugyanaz* kontextusába, valami olyant hozunk a világra, ami teljesen új, ami radikálisan átrendezi azt a megszokott környezetet, az *ugyanaz* világát, amelyben olyan otthonosan berendezkedünk. Másrészt viszont a kreativitás a *másik* invenciója abban az értelemben is, hogy a kreativitás megvalósulása soha nem magyarázható csupán az én létrehozó (költői) tevékenysége eredményeként: az

15. Péter, *Késbet a tavasz?*, 196. o.

16. Erre a struktúrára vezethető vissza véleményem szerint az a *Defense*-ben kimutatható kettősség is, mely Péter Ágnes szerint az organikus és dekonstruktív művészetfelfogás egyidejű jelenlétéből származik (vö. Péter, *Késbet a tavasz?*, 177. o.).

17. Péter Ágnes elemzésén kívül az „Óda” ilyen irányú értelmezéséhez lásd elsősorban James Chandler, *England in 1819. The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998), 525–53. o.

18. Derek Attridge, „Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other,” *PMLA* 114 (January 1999) 20–31, és Derek Attridge, *The Singularity of Literature* (London and New York: Routledge, 2004).

19. Jacques Derrida, „Psyche: Invention of the Other,” ford. Peggy Kamuf, in *Psyche. Inventions of the Other* (Stanford: Stanford University Press, 2007).

20. Attridge, *Singularity*, 22–23. o.

igazi kreativitás mindig a *másik* tette. Én magam soha nem tudnám elérni, megvalósítani, kikényszeríteni; csak akkor következik be, ha a *másik* magától eljön, odaadja magát. Ebből a kettősségből pedig rögtön következik egy másik kettősség, amit Attridge a kreativitás tapasztalatában a tett és esemény egyidejű jelenléteként ragad meg. A kreativitás, mondja,

egyszerre tett és esemény, egyszerre valami olyan, amit megteszünk, és valami olyan, ami megtörténik. Mivel nem lehet receptre vagy előírás szerint elérni (ez magának a *kreatív* szónak a jelentésében foglaltatik), a kreativitás soha nem lehet csupán tudatos tett; de mivel előkészületet és erőfeszítést igényel, nem lehet csupán esemény sem.²¹

A kreativitás/létrehozás tehát alapvetően kettős természetű: az én tudatos aktusát feltételezi, hiszen e nélkül semmi volna; de megvalósulásában csak eseményként foghatjuk fel, valami olyanként, ami sokkal inkább megtörténik velem, mintsem hogy én érném el.

Azt hiszem, nem nehéz belátni, hogy amit Shelley a költő prófétai hivatásáról mond, az valójában ezt a kreativitás-felfogást, vagy legalábbis ennek a felfogásának egy lényegi aspektusát, vetíti előre. Ahogy Shelleynél a költő a szépséghez, vagy a próféta a jövőhöz viszonyul, az pontosan egybeesik a Derrida-Attridge-féle kreativitáselmélet struktúrájával. A shelleyi aktív/passzív kettősség például pontosan megfeleltethető az Attridge által leírt tett/esemény dinamikának. A költő-próféta, aki aktívan létrehozza a jövőt vagy megalkotja a szépséget, *tett*ében – ha az valóban sikeres kreatív, inventív, innovatív tett – valójában csak passzívan visszatükrözi, befogadja azt a *másikat* (a shelleyi szépet, jövőt, korszellemet, stb.), amelynek eljövetele a kreativitást mint *eseményt* konstituálja. És megfordítva: a *másik* eljövetele (a szép megnyilvánulása, a jövő megvilágosodása), amit mint eseményt passzívan „elszenvedünk” mindig csak egy adott szubjektum aktív *tett*ében, annak konkrét létrehozásaként valósulhat meg.

Hasonlóan megfigyelhetjük Attridge kreativitás-felfogásában a shelleyi transzcendencia/immanencia kettősség kibontását is. Csakúgy, mint Shelleynél, Attridge-nél is a kreativitás mindig valami megfoghatatlan, kontrollálhatatlan, radikális alteritás megnyilvánulása.²² Ugyanakkor azonban – Shelleyhez hasonlóan – Attridge is hangsúlyozza a *másik* megnyilvánulásának immanens voltát. Derrida Lévinas-bírálatára támaszkodva kijelenti,²³ „amikor az alteritással találkozom, nem a másikkal mint másikkal találkozom (hogy is

21. Attridge, „Innovation, Literature, Ethics”, 22. o. „Creation, then, is both an act and an event, both something that is done and something that happens. Since there is no recipe, no program, for creation (this is part of what we mean by creation), it cannot be purely a willed act; but since creation requires preparation and labor, it cannot be purely an event.” Vö. Attridge, *Singularity*, 26. o.

22. Főművében, a *Teljesség és végtelen*-ben, Lévinas ezt transzcendensnek, metafizikainak nevezi (Emmanuel Lévinas, *Teljesség és végtelen*, ford. Tarnay László [Pécs: Jelenkor, 1999]).

23. Derrida, „Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas,” ford. Allan Bass, in *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 79–153. o. Attridge, *Singularity*, 29. o. (21. jegyzet).

tehetném?), hanem az én átalakulásával, mely a másikat létrehozza, de elkerülhetetlenül csak úgy mint ami már nem teljesen más”.²⁴ Attridge felfogása szerint tehát a *másikat* mindig csak az *ugyanaz* bizonyos elrendeződéseként tapasztaljuk. A kreativitás eseményének bekövetkezése előtt a másik felhívását, igényét csak az *ugyanazban*, a megszokott világunkban való feszültségek, diszkontinuitások, hézagok tapasztalása révén érzékeljük; a kreativitás eseménye után pedig csupán mint az *ugyanaz* radikális újrendezését tapasztaljuk. A *másik* tehát – csakúgy mint Shelleynél a jövő vagy a szép – transzcendenciájában soha nincs jelen. Transzcendensként csak a jelen helyzetünk egy konkrét szubjektum által való értelmezéseként, vagy utólagos racionalizáció révén jön létre.

Ebből a felfogásból már egyenesen következik az az Attridge által konkrétan ki nem mondott, de Shelleynél oly sokoldalúan kidolgozott dinamika, mely egyik oldalon a hiány (a shelleyi *vacancy*), az árnyék, a halál, másik oldalon pedig a lényeg, a valóság, az örökkévalóság között fönnáll.²⁵ Ahogy Attridge leírásából implicit módon kiderül, a *másik* – az, ami a kreativitásban a legfontosabb – mindig csak valami hiányra, valami úrré, valami különbségre, valami nyomra való aktív reakció révén képződik. Ezt a helyzetet fejezi ki Shelley általános érvénnyel és részleteiben kidolgozva a költő prófétai hivatásáról vallott nézeteiben. Ami a legfontosabb az életünkben, azt csak a halál, az abszolút hiány szublimációja és (transz)szubsztanciációja által aktívan hozhatjuk létre, hogy aztán az soha jelen nem lévő, de éppen ezért valódi, transzcendenciaként életet adhasson nekünk és értelmet a szavainknak. Shelley számára ennek a „transzszubsztanciációnak” a helyszíne maga a költészet mint prófécia. Ahogy a *Defence*-ben olvashatjuk, a költészet „titkos alkímiaja folyékony arannyá változtatja a mérgező vizeket, melyeket a halál zúdít az életre”.²⁶

Összegzésképpen tehát azt mondhatjuk, hogy Shelley felfogása a költészetről mint prófétai tevékenységről nemcsak hogy értelmezhető a modern kreativitásemelvények kontextusában, hanem lehetőséget is biztosít napjaink elméleti törekvéseinek kreatív újraértelmezéséhez. Kibontja azt, ami csupán implicit, és új fénybe állítja azt, ami konkrétan megfogalmazódik ezekben az elméletekben. Bár a jelen dolgozatban csupán jelezni tudtam ezeket a lehetőségeket, azt remélem, hogy talán ezzel is rámutattam egy aspektusára annak a felismerésnek, melyet a magyar olvasóközönség Péter Ágnes munkájának köszönhet, nevezetesen, hogy Shelley a jelen kor számára is fontos és élő szerző. Nemcsak az irodalomtörténet fejezeteként, hanem jelen gondolkodásunk megvilágítójaként is jelentőséggel bír a számunkra.

24. „[W]hen I encounter alterity, I encounter not the other as such (how could I?) but the remolding of the self that brings the other into being as, necessarily, no longer entirely other” (*Singularity*, 24. o.; vö. még „Innovation, Literature, Ethics,” 21. o.).

25. Ld. erről Péter, *Késbet a tavasz?*, 205–6. o.

26. A folyékony, vagy iható arany itt az élet elixírjének feleltethető meg, melyet Shelley hasonlata szerint transzformáló tevékenysége révén a költészet hoz létre a halál felől az életen átfolyó mérgező vizekből „poisonous waters which flow from death through life” (Shelley, „Defence”, 505. o.).

Keats és Dickinson

Negatív képesség és katakrézis

Amikor Emily Dickinson az olvasmányait sorolja egyik levelében (261),¹ elsőként Keats verseit említi: „Kérdezi könyveimet – költők közül Keats és Browning és a felesége”.² Egy másik levélben (1034) is megnevezi az angol költőt, utalva Keats ugra-bugra madarára az *Endümió*nból, aki Dickinson ártértelemezésében a természetben „gyengéd menedéket”³ találó utazó. Dickinson az angol nyelvű költészet magaslati pontját látta Keatsben, aki – mint Péter Ágnesről tudjuk – egyébként is nagy népszerűségnek örvendett Amerikában, s akit Amerika sokkal többre értékelt, mint amennyire ő Amerikát.⁴

Az olvasó számára, aki Dickinson írásaiban Keats jelenlétét véli felfedezni, az említésknél fontosabbak a Keats-áthallások. Az intertextualitás e formáiban Dickinson úgy hajt fejet az angol költő előtt, hogy eljátszik a Keatsnek kedves témákkal, de azokat a maga kedvére formálja át.

Az *Óda egy görög vázához* és *Az őszhöz* című verseket több alkalommal is felidézi az amhersti költő. A legnyilvánvalóbb utalást tartalmazó 449. számú vers⁵ megkérdőjelezi a Szép és az Igaz keatsi egységét, éppúgy, mint azok örökkévalóságát, amikor két halottal szemléseíti meg ezeket az eszményeket.

A szépért haltam, ám a sír
Alig hogy rámborult,
Az igazságért meghalót
Tették szomszédomúl.

„Miért haltál?” kérdé csendesen,
„A szépért” felelém.
„Én igazért. Ez ugyanegy.
Testvéred vagyok én.”

I died for Beauty – but was scarce
Adjusted in the Tomb
When One who died for Truth, was lain
In an adjoining Room –

He questioned softly “Why I failed”?
“For Beauty”, I replied –
“And I – for Truth – Themself are One –
We Brethren, are”, He said –

1. A levelek számozásában a Thomas H. Johnson kiadást követem: Emily Dickinson, *Selected Letters*, szerk. Thomas H. Johnson (Cambridge: Belknap Press, 1971).

2. „You inquire my Books – For Poets – I have Keats – and Mr and Mrs Browning” (172).

3. „Was your winter a tender shelter?” Dickinson, *Selected Letters*, 328. o.

4. Péter Ágnes, „Keats és Amerika,” in *A mondat becsülete. Írások a hetvenéves Abádi Nagy Zoltán tiszteletére*, szerk. Bényei Tamás, Bollobás Enikő, D. Rácz István (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010), 380–385. o.

5. A versek számozásában a Thomas H. Johnson kiadást követem: *The Complete Poems of Emily Dickinson*, szerk. Thomas H. Johnson (Boston: Little, Brown, and Company, 1955). A versek magyar fordítását a következő kiadás alapján közlöm: *Emily Dickinson versei*, vál. és szerk. Ferencz Győző (Budapest: Európa, 1989).

Kamránkból, mint atyafiak,
Beszéltünk éjszaka,
Míg el nem érte szánkat és
Nevünket a moha.

(Károlyi Amy ford.)

And so, as Kinsmen, met a Night –
We talked between the Rooms –
Until the Moss had reached our lips –
And covered up – our names –

Ebben a dialógusban Dickinson maga vállalja föl a Szépség vallását hirdető esztéta szerepét, míg Keatsre szabja a filozófusét, aki az Igazért adta életét. A verset inspiráló Keats-ódával ellentétben azonban Dickinson nem hirdeti a költő halhatatlanságát; éppen ellenkezőleg: nála mind a költőt, mind a filozófust a sírbolt nyeli el. Úgy ad arcot a Szépségnek és az Igazságnak, hogy a halál maszkját emeli eléjük, ekképp az ódát a szó eredeti értelmében prosópopoiává változtatja, melyben a két halott úgy beszélget egymással, hogy valójában az élőket szólítják meg, s a sírből megszólaló hangok egyúttal konkrétta alakítják az elvont fogalmakat.

Több nyilvánvaló utalás található Keatsnek *Az őszhöz* című ódájára is, melyben az ősz – mint „Párk és érett ízek évszaka” (“Season of mists and mellow fruitfulness”; Tóth Árpád ford.) – elsősorban a betakarítás évada, amikor csak az ősz zenéje, a szálló és szétomló szúnyograjok „busongó” dongása és a „gyűlő fecskék zaja” sejteti a tél közeledtét. Az 1407. számú Dickinson-versben egyértelműen a Keats-sorokat idézi a békésen elterülő tarló képe. Dickinson mindezt meg is tetézi a túlélrettség asszociációjával, melyet az indián nyár „második napja” közvetít.

Letarolt mező, gondtalanul omol szét
A második nap sugari alatt –
Cirmos lények tolakodnak a termésért –
Diadalmas cseppjeit – csordultig –
Kiissza egy félénk madár
Ki alamizsna láttán tétovázna –
Gyakran látni – ám érezni csak ritkán lehet,
Farmjainkon Új-Angliában.

A Field of Stubble, lying sere
Beneath the second Sun –
Its Toils to Brindled People thrust –
Its Triumphs – to the Bin –
Accosted by a timid Bird
Irresolute of Alms –
It is often seen – but seldom felt,
In our New England Farms –

A természet öntudatlansága olvasható a szétomlásban és a tolakodásban éppúgy, mint a tudatlanságban: nemcsak a termés beérésének a diadalában osztozó állatnak nincs haláltudata, de mintha a termést betakarító farmer sem volna tudatában az őszt hamarosan követő tél ítéletének.

A Keats-ódát idéző másik Dickinson-versben (962) jóval nagyobb szerepet kap az elmúlás.

A nyár derekán történt, hogy meghaltak –
Teli, tökéletes évszakban –
A Nyár bezárult
Virágzásának teljességébe –

Midsummer, was it, when They died –
A full, and perfect time –
The Summer closed upon itself
In Consummated Bloom –

A gabona legapróbb magvai is kiteltek	The Corn, her furthest kernel filled
A cséplők jövetele előtt –	Before the coming Flail –
Mikor – a Tökéletesség küszöbén –	When These – leaned into Perfectness –
Elvesztek a Temetés ködfátylában –	Through Haze of Burial –

A termés betakarítása a nyár zenitjére tevődik át; így a nyár lesz az áldott évszak, mely egyaránt magában hordozza a beérés és az elmúlás ellentétes impulzusait. Valójában a halál teljesíti be a tökéletesség pillanatát, amennyiben a cséphadaró épp a „Tökéletesség küszöbén” ugrasztja ki a kalászból a csordultig érett gabonaszemeket. A beteljesedés tökéletessége tehát maga a halál.

Végül az ódát közvetlenül előhívó harmadik Dickinson-vers (1659) a termést betakarító madarak képét a hírnév „fortélyos élelmével” terülő asztal képével állítja párhuzamba.

Síkos tálcán a hír	Fame is a fickle food
Fortélyos élelem,	Upon a shifting plate
Asztala egyszer	Whose table once a
Megterül,	Guest but not
De másodszorra nem.	The second time is set.

Morzsáit gúnyosan	Whose crumbs the crows inspect
Károgó varjuhád	And with ironic caw
A gabonába	Flap past it to the
Keveri,	Farmer's Corn –
Ki eszi, belehal.	Men eat of it and die.

(Károlyi Amy ford.)

A varjak nem kérnek a morzsákból, de a hiú költő nem tud ellenállni a hírnév mámorának – igaz, bele is hal erőfeszítésébe. Dickinson tudja, hogy a hírnév nem a művészi teljesítmény szükségszerű velejárója: inkább a második asztalterületől függ, amikor is az utókor életrajzírói és kritikusai másodszor is vendégei lesznek a költőnek. Ez pedig már független a költő vágyaitól: vagy megtörténik, vagy sem.

Saját műveinek megjelentetését illetően Dickinson is úgy gondolkodott, mint Keats. Az angol költő leveleiben olvashatta – a levelek 1848-as első kiadása ott volt a család amhersti könyvtárában –, hogy a költő a „maga kedvére” írt. „Ellenkezne természetemmel, ha a nyilvánosság elé lépve a kedvüket keresném, ha egyéniségemet elfojtanám, és úgy fogalmaznék Soha egyetlen sort sem írtam úgy, hogy közben – ha csak egy pillanatig is – a publikumra gondoltam volna.”⁶ Dickinsonnál pedig a művek kiadása a szellem árveréseként jelenik meg: „Publikálni: árverezni / Gondolataink” (709; Tábor Eszter ford.).⁷ Így azután alig fél tucat verset jelentetett meg életében a több mint 1800 közül.

6. Péter Ágnes fordítása, in *Keats levelei*, 2. átdolg. kiadás, vál., szerk. és ford. Péter Ágnes (Budapest: L'Harmattan, 2010), 68. o.

7. „Publication – is the Auction / Of the Mind of Man –”

Van egy harmadik fajta Keats–Dickinson párhuzam is, mely rejtettebb ugyan, mint a felsorolt néhány említés és áthallás, de a két költő mélyebb rokonságát bizonyítja. A negatív képesség keatsi elvére gondolok, melyet Dickinson sajátos módon modernizált, a katakrézist a végrehajtó alanyiság, azaz a szubjektumperformativitás trópusává emelve.

Harold Bloom szerint Dickinson „furcsasága” okán foglalja el az amerikai költői kánon középpontját, melyen egyébként szerinte Whitmannel osztozik.⁸ Bloom a sajátos metaforikus nyelvben jelöli meg a dickinsoni furcsaság lényegét, amennyiben a fenségest megjelelítő metaforái mindig váratlanok, meglepőek, zavarba ejtők.⁹ Véleményem szerint Dickinson nem is metaforáiban a „legfurcsább”, pontosabban legváratlanabb alakzatai nem metaforák, hanem katakrézisek. A dickinsoni *oeuvre* nagy mesterfogalmait – így például a jelen tanulmányban tárgyalt perem-, Isten-, halál-, lelkiállapot- vagy nőiség-fogalmakat – mind a katakrézis (*katakhrézisz*) sajátos jelentésbővítő mechanizmusai hozzák létre.

A klasszikus retorika a metafora speciális esetének tekinti a katakrézist: Du Marsais (1757) és Fontanier (1827) *abusió*nak nevezi, melyben maga a metafora, azaz az analógián, helyettesítésen és kettőzésen alapuló jelentésátvitel szenved el az *abusiót*. A katakrézis, mint Jacques Derrida írja, ekképp „nem igazi alakzat”, mert „semmilyen szemantikai behelyettesítési kód nem előz[i] meg”.¹⁰ Nem jelölt és jelölő közti hasonlóságra és megfeleltetésre épül, mint a metafora, hanem a jelentésbővülés nyelven belüli folyamatára. Egy létező kifejezés egy mindaddig nem létező jelentéssel gyarapodik, mégpedig úgy, hogy az alakzat mindvégig a jelölő szintjén marad. A katakrézis, mint Derrida írja, „nem lép ki a nyelvből, nem alkot új jeleket, nem gazdagítja a kódot, és mégis átalakítja működését, ugyanabból új csereszabályokat, új értékeket hoz létre.”¹¹

Dickinsonnál katakrézis például a *perem*, azaz a *circumference* egyéni jelentésekkel felruházott toposza. Ez a fogalom, mely magyarra még *kerület*ként és *gömbfelszín*ként is fordítható, a versekben kibővül, s azt a lelki-szellemi állapotot jelenti, mely valamiképp a tér és idő végső határáig való eljutással, ill. a térből és időből való kilépéssel van kapcsolatban. Dickinson több versében is kibontja a *circumference* katakrézisét, így például a 378., a 448., a 478., a 633. és a 1620. számúakban, míg az végül uralkodó toposzá válik, melyben a költő a saját küldetését nevezi meg: a „peremre jutás” foglalkoztatja, annak a szellemi állapotnak az elérése, ahol a társadalom sajátos gravitációs erői már nem működnek. Ezt a különös állapotot nem valamiféle ismert fizikai élményre (mint jelöltre) történő utalással, hanem a jelölők mentén épülő retorikai alakzattal fejezi ki; azaz a nyelven belül maradva, s nem kilépve a nyelvből. A perem katakrézisében tehát egy ismert jelentéssel bíró kifejezést egy ismeretlen jelentés felé tágit, olyan szemantikai elemet kapcsolva a fogalomhoz, amilyennel az korábban nem rendelkezett.

8. Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (New York: Riverhead Books, 1994). 288. o.

9. Bloom, 284. o.

10. Jacques Derrida, *A fehér mitológia*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, in *Az irodalom elméletei*, V, szerk. Thomka Beáta (Pécs: Jelenkor, 1997), 5–102, 69. o.

11. Derrida, 80–81. o.

Ami még fontosabb: ez az új jelentés valójában korábban még ki sem volt gondolva. Ekképp katakézisben ír a „sehohsem párolt italról” („a liquor never brewed”, 214; Károlyi Amy ford.); arról a „valamiről”, ami „Álomnál csendesebb” („something quieter than sleep”, 45; Gergely Ágnes ford.); a „ferde fényről”, mely „Téli délután / Ránk nehezül”, mint „Mennyei megbántás” („a certain Slant of light, / Winter Afternoon – / That oppresses”, „Seal Despair”, 254; Károlyi Amy ford.); a „reményhiánynak” arról a halálszerű, fagszerű, bénító pillanataról, „Mikor megáll, mi tik-takolt, / S körbe bámul az űr . . . A föld pulzusa hűl” („When everything that ticked – has stopped – / And Space stares all around”, 510; Károly Amy ford.); illetve az olyan pillanatokról, mikor „Gúzsban a lélek – rettegés / A mozdulat előtt” („The Soul has Bandaged moments – / When too appalled to stir”, 512; Székely Magda ford.). A katakézis tehát valóban az újítás trópusa lesz Dickinson költészetében.

A katakézis mindig elvont fogalmak kibővítését jelenti, melyek sohasem válnak egyértelműen és teljesen megismerhetővé számunkra. Úgy hiszem, Keats szóhasználatában ezek volnának a „félíg létező dolgok”, melyeknek – mint írja – „szükségük van a szellem köszöntésére, hogy valódi létet nyerjenek”.¹² Keats „félíg létező dolgai” pedig valójában nem mások, mint a Derrida-féle heliotrópok, melyek – bár létezésük nyilvánvaló – „túláságosan kevés ismerettel szolgálnak”.¹³ Ekképp a katakézis jelenti a „szellem köszöntését”, melynek végrehajtó „hatályaként” a dolgok „valódi létet nyernek”, azaz performatív módon megképződnek. „Amit a képzelet megteremtett, valósággá válik” – hangzik Péter Ágnes *Endümión*-értelmezése.¹⁴ Dickinson szívesen ad elvont fogalmaknak konkrét meghatározást, elősegítve, hogy ezáltal a fogalmak „valódi létet nyerjenek”: híres definíciói közül említhetjük a 976. („A halál, mint egy rovar”), a 1239. („A kockázat, mint a haj”), a 1270. („Menekülés: az a kosár / Melyben a szívet hordják”), a 185. („A Hit kitűnő találmány”), a 915. („A Hit hídfő nélküli híd”), a 1763. („A hírnév egy méh”), a 1457. („Remény, a ravasz haspók”), a 254. („»Remény« a tollas holmi”), a 1238. („A hatalom ismerős kinövés”) számú verseket vagy „Az agyunk tágabb, mint az ég” (632) kijelentést.

A dickinsoni katakézisben a jelentésbővítéssel előállított új fogalom egymással ellentétes jelentéselemeket tartalmazhat. Úgy gondolom, Dickinson költészetének e fogalmi tágasságát is Keats írásművészetéből merítette. Például a *Szent Ágnes-estében* a szerelem, a szépség, a boldogság vagy a halál, mely – mint Péter Ágnes rámutat – „figyelmeztetés nélkül fordul át ellentétébe”: „a szerelem mint pusztító erő, mint kiszolgáltatottság, mint elemésztő hatalom jelenik itt meg; a szépség csalárd illúzió, az álom rémálom, melyből a felébredés sem hoz könnyebbéget.”¹⁵

Akár Keats, Dickinson is egymást kizáró ellentétek együttes jelenléteként látta a világot. Dickinsonnál a katakézis szolgál az önmaga ellentétét is tartalmazó fogalom kiépítésére; a katakézis teszi lehetővé azt a „meglepő intellektuális felfedezést”, melyet Péter

12. Keats levelei. 63. o.

13. Derrida, 78. o.

14. Péter Ágnes: *Keats világa*. 2. átdolg. kiadás (Budapest: L'Harmattan, 2010), 85. o.

15. Péter, *Keats világa*, 165. o.

Ágnes Keats költészete kapcsán megnevez.¹⁶ Dickinson szívesen tölti meg ellentétes jelentésekkel Isten fogalmát, hogy így új módon teremtsen meg Istent.¹⁷ Ezt teszi a 1270. számú versben, melyben az elvont fogalmat két, a megszokotthoz képest ellentétes jelentéssel bővíti: az „Isten mint orvos” és az „Isten mint kincstárnok” jelentésekkel.

Kórház volna a Menny?	Is Heaven a Physician?
Mondják, hogy gyógyulást hoz –	They say that He can heal –
Ugyan mi haszna, ha	But Medicine Posthumous
Utólag kezel orvos –	Is unavailable. –
Pénztár volna a Menny?	Is Heaven an Exchequer?
Mondják, kölcsönt adott –	They speak of what we owe –
Efféle ügyeletekbe	But that negotiation
Én nem társulhatok.	I'm not a party to –

(*Ferencz Győző ford.*)

Isten fogalmának hasonló kiterjesztésével találkozunk a 49. számú versben, ahol a költő a blaszfémia bűnét kimerítve Istent tolvajnak és bankárnak nevezi.

Csak két ízben veszett belé	I never lost as much but twice,
A sírba mindenem.	And that was in the sod.
Atyám, két ízben álltam	Twice have I stood a beggar
Kapudban nincstelen:	Before the door of God!

Károm kétszer adták	Angels – twice descending
Meg az angyalok.	Reimbursed my store –
Tolvaj! Bankár! Isten!	Burglar! Banker – Father!
Megint koldus vagyok.	I am poor once more!

(*Ferencz Győző ford.*)

Másutt Isten kicsinyes és irigy: nem tudja elviselni, hogy az emberek egymással vannak elfoglalva, s nem övele (1719).

Féltékeny isten Istenünk,	God is indeed a jealous God –
Nem bírja látni sem,	He cannot bear to see
Hogy mi egymással játszánánk	That we had rather not with Him
Inkább, mint övele.	But with each other play.

(*Pór Judit ford.*)

16. Péter Ágnes, szerk., *Angol romantika – esszék, naplók, levelek* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2003), 45. o.

17. Dickinson bizonyosan egyetértene Shelley-vel, aki szerint „Isten megteremti a költőt, hogy a költő teremtsen meg Istent.” Idézi Péter Ágnes, *Késhet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007), 197. o.

Dickinson halálfogalma is a hagyományossal ellentétes jelentéssel bővített katakrézis. A leghíresebb halálversekben az életfunkciók bizonyos továbbéléséről olvashatunk, így például a 280. számúban, melyben a halott saját temetését észleli, érzékeli – mindaddig, amíg végül a tudat „eszmélete” is meg nem hal.

Agyamban van temetés, Éreztem: gyászmenet Lépked, lépked, míg úgy tűnik, A tudat átreped. ... Elmémben deszkaszál törik S fokként zuhanok, Egy-egy világhoz ütközöm S az eszmélet halott.	I felt a Funeral, in my Brain, And Mourners to and fro Kept treading – treading – till it seemed That Sense was breaking through – ... And then a Plank in Reason, broke, And I dropped down, and down – And hit a World, at every Plunge, And Finished knowing – then –
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Károlyi Amy ford.)

A 465. számú vers is a meghalás folyamatát követi nyomon: itt a légyzümögés az utolsó hang, amit a haldokló (halott?) észlel, míg hallása és látása egyaránt be nem zárul.

Halódva hallom, légy donog. A szobában a csend, Mint két viharlökés között A lég, ha megpihent. ... Bizonytalan kék zümögés Köztem s a fénysugár Között; az ablak elborúlt, S nem láttam látni már.	I heard a Fly buzz – when I died – The Stillness in the Room Was like the Stillness in the Air – Between the Heaves of Storm – ... With Blue – uncertain stumbling Buzz – Between the light – and me – And then the Windows failed – and then I could not see to see –
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Károlyi Amy ford.)

Ha Freudnak igaza van abban, hogy saját halálunk elképzelésére képtelenek vagyunk, akkor Dickinson a lehetetlent megkísérelve teszi meg a haldoklót önnön haláltörténetének narrátorává, s ezzel a halálfogalmat az élet fogalmából vett jellemzőkkel bővíti. Más verseiben is megtalálható ez az ellentéteket felölelő katakrézis, így a 627. számúban, melyben a dacosnak mondott halálban a nemlátás helyett „más látást” kap a haldokló:

Hol dacosan lehúnyt szemünk Más látás nyitja fel.	... the Cheated Eye Shuts arrogantly – in the Grave – Another way – to see –
------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------

(Károlyi Amy ford.)

A halál az 1100. számú versben is olyan állapotként jelenik meg, melyben „minden megváltozik” – de a változás nem megszűnés, hanem éppen ellenkezőleg a lényegi dolgok meglátását hozza magával:

Mit előbb elkerült,
Most szemünk rátalált,
Nagy fénytől, mi agyunkra hullt,
Minden kurzívra vált.

Things overlooked before
By this great light upon our Minds
Italicized – as 'twere.

(Károlyi Amy ford.)

Dickinson mintha Keats-tól kapott volna felhatalmazást arra, hogy újító katarézisekben olyan fogalmakat teremtsen, melyek önmaguk ellentétét is hordozzák. Véleményem szerint Dickinson forrása Keatsnek a negatív képességről vallott elképzelése (melyről olvashatott az 1848-ban megjelent levelekben), pontosabban annak az az eleme, mely a bizonytalanságok között maradás képességét hangsúlyozza. Ahogyan Keats írja a Dilkel tett sétáról szóló beszámolójában: „Arra a negatív képességre gondolok, aminek következtében az ember képes megmaradni bizonytalanságok közepette, titkok, kétségek közt, anélkül, hogy irritáló módon kapkodna a tények s a ráció után.”¹⁸

Dickinson a katarézisben találta meg azt az alakzatot, mely lehetővé tette a bizonytalanságok és kétségek között maradást. Azt mondhatnánk, hogy a katarézis alakzatával töltötte be a jelölt és a jelölő közti űrt – vagy posztstrukturalista megfogalmazásban: a nyelv „tropologikus tereit”¹⁹ – elfogadva, hogy a szavak nemcsak a jelöltekkel nem mutatnak megfelelést, de egyéb jelölőkhöz képest is rendre „elmozdulnak a helyükről . . . a spontán retorika erejével”.²⁰ A katarézis Dickinsonnál mintha teret adna a „szavak helyváltoztatási képességének” gyakorlására,²¹ lehetővé téve a nyelvi jelölők elcsúszásából adódó szakadékok áthidalását.

Különösen az olyan élmények megragadására tűnik alkalmasnak a katarézis, ahol a jelöltről – mint heliotrópról – kevés tudásunk van. Ebbe a kategóriába tartoznak a különös, nevenincs pszichológiai állapotok, melyeket Dickinson éppen kataréziseivel igyekezett megnevezni és leírni. Efféle különleges pillanat a témája a 258. számú versnek, melyben a lélekben mély nyomokat hagyó „ferde fényről” („Slant of light”) ír, akárcsak a 714. számúnak, melyben a kialvó fény sugara segíti a látást, valamint a 341. számúnak, melynek témája a nagy fájdalmat követő merev, „formális” érzés („formal feeling”):

Nagy kín után csak üres héj marad – After great pain, a formal feeling comes –
A kövült idegek mint sírkövek – The Nerves sit ceremonious, like Tombs –
A merev szív kérdi, ő szenvedett, The stiff Heart questions was it He, that bore,
És tegnap vagy évszázadok előtt? And Yesterday, or Centuries before?

A gépies láb körbejár – The Feet, mechanical, go round –
A földből, légből, semmiből Of Ground, or Air, or Ought –

18. Idézi Péter, *Keats világa*, 108. o.

19. Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor (Budapest: Osiris, 2000), 141. o.

20. Foucault, 141. o.

21. Foucault, 141. o.

Merev, közönyös	A Wooden way
Út kinő,	Regardless grown,
Kvarcmegnyugvás, akár a kő –	A Quartz contentment, like a stone –

Az ólom-óra ez,	This is the Hour of Lead –
Ha túlélte, emlegetett,	Remembered, if outlived,
Mint fagszárultnak hóra gondolás –	As Freezing persons, recollect the Snow –
Előbb fagy, kábulat, majd megadás –	First – Chill – then Stupor – then the
<i>(Károlyi Amy ford.)</i>	letting go –

Dickinson szívesen keres nyelvi helyet katakréziseivel az ilyen ismeretlen érzéseknek és lelkiállapotoknak – „a lélek legfőbb perceinek” („The Soul’s Superior instants”), ahogyan a 306. számú versben írja –, betársítva azokat létező jelentések mellé. Saját lelki folyamatainak legaprólékosabb megfigyelője lesz, a „belső tájak” nagy utazója, ahogyan a 1695. számú versben erről beszámol:

Magánya van a térnek és	There is a solitude of space
Magány van tengeren,	A solitude of sea
Halál magánya, ám ezek	A solitude of death, but these
Társaság, úgy hiszem,	Society shall be
A belső tájhoz mérve, mely	Compared with that profounder site
Jégsarki rejtelem,	That polar privacy
Lélek magába elvonult,	A soul admitted to itself –
Bevégzett végtelen.	Finite infinity.
<i>(Károlyi Amy ford.)</i>	

Izgatják a szélsőséges lelki élmények (412), a kizökkent idő pillanatai (410), a bomba-ként robbanni képes, gúzsba kötött lélek tapasztalatai (512), illetve az a képesség, mely lehetővé teszi, hogy a szellem eljusson a tér és az idő legvégső határaiig (875):

Pallónként lépdelek,	I stepped from Plank to Plank
Vigyázva, tétován,	A slow and cautious way
Fejem körül a csillagok,	The Stars about my Head I felt
Lábamnál óceán.	About my Feet the Sea.

Csak azt tudom: mi jön,	I knew not but the next
Tán végső talpatat,	Would be my final inch –
Ezért ez imbolygás, minék	This gave me that precarious Gait
Neve: tapasztalat.	Some call Experience.
<i>(Tábor Eszter ford.)</i>	

Dickinson a negatív képesség fogalmának másik elemét, a költői én tágasságának a gondolatát is magáévá tette.

Ami a költő természetét illeti. . . a költőnek nincs sajátos lényege – a költő minden és semmi. – Nincs saját természete – éppúgy élvezi a fényt, mint az árnyékot – lényege az intenzitás, bármit szemléljen is, rútat vagy gyönyörűt, magasröptűt vagy alantast, gazdagot vagy szegényt, közönségest vagy emelkedtet. – Egyforma gyönyörűség neki, hogy egy Jágót teremt-e, vagy egy Imogent. . . . A Költő minden dolgok között a legkevésbé költői teremtmény, mert jellegtelen, állandóan más, állandóan feloszlik valami másban. . . . a költőnek nincs identitása. . .²²

Dickinson oly módon fejleszti tovább ezt az elgondolást, hogy a költői Én produktumait – mai terminusokkal – performatív konstrukciókként értelmezi, melyeket a költő újra és újra, egyre újabb alakokban képez meg. Az, hogy a negatív képesség tágassága révén egymással ellentétes elemek állhatnak együtt, eleve a performativitás irányába tereli a költői diszkurzust. Gondoljunk csak bele: az ellentétes állítások nem férnek meg a leíró (konstatív) beszédaktusokban, hiszen azok vagy igaz, vagy hamis állítások. Csakis a performatív beszédaktus képes az igaz/hamis binaritás felfüggesztésére. Ekképp érthető, hogy Dickinson költészetének uralkodó beszédmódja sem a kijelentés, hanem a végrehajtás lesz (akár, mint Péter Ágnes rámutat, Shelley költészetének²³).

Dickinson számára is kaméleon a költő (ahogyan ezt Péter Ágnes Keatsszel kapcsolatban írja²⁴), aki teljes személytelenségben képes magára öltetni az általa kreált alakokat: megnyitja elméjét, hogy az minden gondolat forgalmát biztosítsa, mint 1819. januári levelében írja Haydonnak.²⁵ Keatsnél a „személyiség szükséges kioltásának tétele”,²⁶ Dickinsonnál pedig a szubjektumperformativitás katakrézis adta lehetősége vetíti előre az angol-amerikai nagymodernizmus követelte személyteliséget – igaz, Dickinsonnál a személytelen és a személyes nem választható szét, inkább összeolvad az aporia bizonytalanságában.

A költői személytelenség ezen tétele mintha gyengítené (destabilizálná) a corpusnak a Dickinson-kritikában nagyon is elterjedt önéletrajzi olvasatát, amennyiben a költő a versekben sorakozó megannyi előadást performatív – és nem konstatív – beszédaktusként hozza létre. Azaz nem úgy írja le önmaga különböző arcait, „ahogyan azok vannak”, hanem a nyelven, a diszkurzuson keresztül képzi meg őket, performatív módon. A negatív képesség ekképp nemcsak a költő kaméleon-voltában, azaz a költői „lényeg” hiányában mutatkozik meg, hanem abban a bizonytalanságban is, mely a konstatív-performatív aporiából fakad.

22. *Keats levelei*, 101. o.

23. Péter Ágnes írja: „a vers már nem tud kijelentő módban beszélni, mert minden állítás önmaga ellentétét is magában hordja”. Péter, *Késhet a tavasz*, 206. o.

24. Péter, *Keats világa*, 170. o.

25. Grant F. Scott és Hyder Edward Rollins szerk., *Selected Letters of John Keats* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005), 380. o. Vö. „thoroughfare for all thoughts”.

26. Péter szerk., *Angol romantika*, 45. o.

A T. W. Higginsonnak írt 1862. júliusi levélben (268) például épp e konstatív-performatív aporiával játszik el a költő, nem könnyítve meg remélt Preceptora dolgát: „Portrém nincs, de kicsiny vagyok, akár az Ökörszem, hajam merész, akár a Gesztenye Bogáncsa – és szemem, akár a Sherry a pohárban, mit a Vendég meghagy – Ez is megtenné?”²⁷ Dickinson katakretikus leírást küld Higginsonnak a kért portré helyett, elmozdítva az állítása szerint nem létező képmást (amelyből egyébként a valóságban három is létezett) az itt kitalált, megkonstruált jelölő felé. Akár a tárgyalt perem-, Isten-, halál- vagy lelkiállapot-fogalmak esetében, itt is egy létező jelentést (a portré „valóság-hű képmás” jelentéselemét) bővíti az „önmaga által kreált” elemmel, melynek része az ökörszem-kicsiny, gesztenyebogáncs-hajú nő, akinek szeme, akár a sherry a távozó vendég poharában. Önkonstrukciója épp annyira referenciális, mint diszkurzív, hiszen míg a hús-vér asszony egyfajta képmását adja, addig diszkurzív (katakretikus) portréja egy végletesen eredeti intellektusról árulkodik, valóságosabbá téve az itt performált szubjektumot, mint amennyire valóságos számunkra az a nő, akiről a portrét kérték. Az aporia teljes: nem tudható, hogy a leírást önéletrajznak szánta-e, vagy végrehajtnak.

Dickinson számos versében játszik el női énkonstrukciókkal: az önéletrajz és a performativitás határát át-, meg átlépve – azaz a konstatív-performatív aporiát mindvégig megtartva – ölti magára a hagyományos szerepeket éppúgy, mint a még el sem képzelteket. Szívesen veszi föl a hozomány nélküli szégyenlős lány (472), a nagy átváltozás előtt álló menyasszony (461) és az önmagát alázattal tárgyiasító nő (505) arcát. Ám e versek uralkodó alakzata nem a katakrézis, hanem a metafora, hiszen jól ismert szöveggönyvek újrajátszásáról van mindegyikben szó, melyekben rendre kihasználja a jelölt-jelölő megfeleltetés kettőségeit. Ő a „ház kicsinyje”, a legkisebb szoba halk szavú, szinte észrevétlen lakója, akinek halála is észrevétlen marad majd (486).

A ház kicsinyje – én kaptam	I was the slightest in the House –
A legkisebb szobát –	I took the smallest Room –
Éjszaka lámpám és a könyv –	At night, my little Lamp, and Book –
És egy cserép virág –	And one Geranium –

A leleményre leltem ott,	So stationed I could catch the Mint
Nem szűnt az áradás –	That never ceased to fall –
Az adományom –	And just my Basket –
Gondolom – ez volt csak,	Let me think – I'm sure –
Semmi más.	That this was all –

Nem szóltam kérdezetlenül,	I never spoke – unless addressed –
Akkor is keveset –	And then, 'twas brief and low –

27. Dickinson, *Selected Letters*, 175. o. Vö. „I had no portrait, now, but am small, like the Wren, and my Hair is bold, like the Chestnut Bur – and my Eyes, like the Sherry in the Glass, that the Guest leaves. Would this do just as well?”

Nem állhattam a zajosat,
Úgy megszégyenített.

I could not bear to live – aloud –
The Racket shamed me so –

S ha nem lett volna messzi még,
Hogy elhagy, ki enyém –
Gondoltam észrevétlenül –
Tudnék meghalni én.

And if it had not been so far –
And any one I knew
Were going – I had often thought
How noteless – I could die –

(Károlyi Amy ford.)

A 199. számú vers is biztosan áll a hitves/cárnő/asszony metaforasor szilárd talapzatán. Hagyományos női szerepek alakításáról van itt szó, melyek hozadéka a biztonság és a kényelem. Hasonló folyamatoknak lehetünk tanúi a „fehér választás jogát” ünneplő 528. számú versben is, melyben a házasság jól ismert szkriptjének szinte parodisztikus újrajátzásával találkozunk:

Enyém a fehér választás jogán,
Bizonyosság a pecsét, a királyi jel. . . .
Jogos, igazolt,
Mámoros charta!

Mine – by the Right of the White Election!
Mine – by the Royal Seal! . . .
Titled – Confirmed –
Delirious Charter!

(Károlyi Amy ford.)

Egészen más történi az új szkriptek performálását végigkövető versekben, melyekben olyan *gender*-szerepekben mutatja be a nőket, melyeknek mindezidáig nem volt neve, hogy a katakrézis klasszikus definícióját is idézzem. E *gender*-konstrukciókban újszerű és váratlan módon képződnek meg a szubjektumok: a nő a férfi megrendelőjeként mosolyt vásárol (223), vagy egyszerűen önmaga „uraként”, királynői méltósággal él (508). Nem házasságban teljesül be élete, hanem alkotóereje kibontakoztatásában (312).

Isteni rang – adatott nekem!
Asszony – de jeltelen!
A rám ruházott rang foka –
Kálvária császárazszoanya!
Királyi – korona nélkül!
Elgyűrűzve – ájulás nélkül
Mit Isten küld az asszonynak részül –
Ha – gránát gránáthoz –
Arany – aranyhoz ér –
Születés – eljegyzés – szemfedél –
Egy napon –
Hármas győzelem
„Férjem” mondják az asszonyok –
Hangsúlyozva a dallamot –
Ez, ami kell?

Title divine – is mine!
The Wife – without the Sign!
Acute Degree – conferred on me –
Empress of Calvary!
Royal – all but the Crown!
Betrothed – without the swoon
God sends us Women –
When you – hold – Garnet to Garnet –
Gold – to Gold –
Born – Bridalled – Shrouded –
In a Day –
Tri Victory
“My Husband” – women say –
Stroking the Melody –
Is *this* – the way?

(Károlyi Amy ford.)

Olyan feleség-fogalom katarétkus kibővítéséről van itt szó, mely – Keats szellemében – önmaga ellentétét is tartalmazza, azaz a koronás asszonyhoz képest a „korona nélküliséget” is. Ez az asszony úgy feleség, hogy nincs férje; úgy házas, hogy nincs férfinak „elgyűrűzve”; úgy esküdött meg, hogy az esküvő „ajulását” nem kellett végigélnie. A katarétkisben ekképp megjelennek a hagyományos női szerepek metaforái, de azok alárendelődnek az alakzat jelentésbővülésének. Az „elgyűrűzés” pedig felidéri a dickinsoni corpusban vissza-visszatérő cölibátus-fogalmat, mely maga is katarétkis, hiszen az eredetileg csak férfiakra vonatkoztatott krisztusi elkötelezettség fogalmát bővíti a női nem felé, míg az elhivatottság jelentéseleme is a nem-krisztusi felé tágul. Végül a cölibátus Dickinsonnál az alkotó nő elhivatottságát jelenti a költészet iránt, mely számára a krisztusi hivatással egyenértékű.

Dickinson is foglalkoztatta az Én és a nem-Én kapcsolata, melyről Péter Ágnes Hölderlin és Shelley kapcsán ír.²⁸ A romantikusok teremtő képzelet-fogalmát magáévá téve Dickinson is a nyelv figuratív dimenziójának folyamatos megújítására törekedett – felmutatva, mint Shelley, „a dolgok között fel nem ismert kapcsolatokat”.²⁹ De Dickinson túl is lép a romantika teremtő képzelet-felfogásán, s nem elsősorban a metaforára, hanem a katarétkisre bízva az alkotó képzelőerő performatív megvalósítását. Míg a romantikusok értelmezésében, ahogyan Péter Ágnes állítja, „a metaforán keresztül a képzelet állandóan új jelentést képes adni a világnak azáltal, hogy állandóan újabb és újabb konstellációkban rendezi el különböző arculatait”,³⁰ addig Dickinson számára a katarétkis válik az újítás fő alakzatává, nagyobb lehetőséget adva arra, hogy új – akár ellentétes – jelentésekkel és konstellációkkal tágítsa ki a fogalmakat.

A véges identitás Dickinson számára is börtön. Keats leveleiben olvashatott az angol költő kettős én-tudatáról: olvashatott az Én és a nem-Én dialógusáról³¹ és a kettős én aktív-passzív szereposztásáról.³² Dickinson a társadalmi nem kontextusába helyezte a kettős én problematikáját, eljátszva a gondolattal (például az 505. számú versben), miszerint passzív befogadóként a női szerepek várják, aktív ágensként pedig a férfiszerepek. Mindvégig a férfi princípiummal kapcsolta össze a maga kreativitását. Akár a töltött fegyver-metaforát (754), akár a vulkán-metaforát (1677), akár a pók-metaforát (605) kibontó verseket tekintjük, mindenhol hímnemű névmással utal önmaga másikjára, alkotó énjére.

Ez a másik Én Dickinsonnál a rettenet pillanataiban is megjelenik, s a tudathasadás nagy verseiben az elme „agyfolyosóit” kísértő szellem szintén hímnemű névmást kap. Ez történik például a 670. számú versben:

28. Péter, *Késbet a tavasz?*, 27. o.

29. Idézi Péter, *Késbet a tavasz?*, 186. o.

30. Péter, *Késbet a tavasz?*, 207. o.

31. Például: „not myself goes home to myself”. Levél Richard Woodhouse-nak, 1918. október 27. *Selected Letters of John Keats*, 195. o.

32. Például: „I ask myself – and myself has not a word to answer”. Levél George Keatsnek, 1819. december 16. *Selected Letters of John Keats*, 236.

Miért lennél szoba, hogy szellem kísértsen,	One need not be a Chamber – to be Haunted –
Minek lennél a ház. Föülműlják agyfolyosók a Matériát.	One need not be a House – The Brain has Corridors – surpassing Material Place –
Éjfélkor kísértetet látva Künn biztosabb, Mint szemközt látni bent a hűvös Háziurat.	Far safer, of a Midnight Meeting External Ghost Than its interior Confronting – That Cooler Host.
Jobb galoppozni kolostorban A köveket, Mint találkozni önmagunkkal Fegyvertelen.	Far safer, through an Abbey gallop, The Stones a'chase – Than Unarmed, one's a'self encounter – In lonesome Place –
Magunk mögé rejtett magunk Ijeszt nagyon Hálónkba rejtőző orgyilkos Nem oly borzalom.	Ourselves behind ourselves, concealed – Should startle most – Assassin hid in our Apartment Be Horror's least.

(Károlyi Amy ford.)

* * *

Ez a tanulmány Péter Ágnes egy gondolata nyomán született, aki egy 2010-es írásában arra buzdította az amerikai költésszettel foglalkozó kutatókat, hogy mutassák ki, „hogyan érvényesül [Keats] jelenléte a későbbi amerikai költészetben”.³³ E Keats-jelenlét egyetlen szeletével foglalkoztam: az Emily Dickinson költészetére gyakorolt hatással, rávilágítva néhány kimutatható kapcsolatra. Ilyenek a Keats-emlétek és -áthallások Dickinson költészetében, valamint néhány lényegi Keats-Dickinson párhuzam.

Utóbbiak tekintetében a negatív képesség fogalmának hatását próbáltam kimutatni Dickinson különleges figuratív újításaiiban, amikor is katakrézissé bővített kifejezésekkel ismeretlen fogalmaknak vagy jelentéseknek keres nyelvi helyet. Dickinson sajátos jelentésbővítő mechanizmusait mutattam be a katakrézisekkel előállított mesterfogalmakban, így például a perem-, az Isten-, a halál-, a lelkiállapot- vagy a nőiségfogalmakban. Felfogásomban ezek a keatsi „félíg létező dolgoknak”, illetve a derridai heliotrópoknak felelnek meg. E jelentésbővítésekről elmondható, hogy a katakrézisben Dickinson – talán Keats hatására – rendre egymással ellentétes szemantikai elemeknek ad teret.

A negatív képesség tételének hatása különösen a performatív szubjektumkonstrukciók esetében érhető tetten. Esetükben a katakrézis lesz a performativitás figuratív hordozója:

33. Péter, „Keats és Amerika,” 385. o.

a katakrézis mondja a „szellem köszöntését”, melyre a dolgok „valódi létet nyernek”. A negatív képesség adta költői én-tágasság produktumai ekképp performatív konstrukciók, mégpedig olyanok, melyeket a konstatív-performatív aporia jellemez. A negatív képesség inspirálta dickinsoni énkonstrukciók esetében a „bizonytalanságok közt maradás” ekképp nemcsak a szerzőről mondható el, hanem az olvasóról is, aki számára a katakrézis jelentéselmozdulása révén áttetszővé válik a határ az önéletrajzi elbeszélés és a végrehajtó ön-megképzés között.

Farkas I. Ákos

Egy ironikus romantikus

Aldous Huxley és *A szerelem útjai*

Aldous Huxley harmadik regénye, a kezdeti pályaszakasz természetes trilógiáját lezáró mű, *A szerelem útjai* (1925) már eredeti címében is arra a több mint egy évszázaddal korábbi irodalom- és kultúrtörténeti korszakra irányítja az olvasó figyelmét, mely jó tíz éven át az egyik legfontosabb tájékozódási pontot jelentette a zűrzavaros korszakban eligazodni szándékozó író számára. Az angol címet adó fordulat – *Those Barren Leaves* – nem Huxley leleménye: a magyarul csak körülményesen visszaadható kifejezés William Wordsworth *The Tables Turned* című verséből származik.¹ Az angolban fonnyadó falevelekre és porlepte föliánsokra egyszerre utaló szó szerkezet a könyvek lapjairól kislabilázható, holt tudást jeleníti meg a *Lírai balladák* e viszonylag kevésbé ismert darabjában. A költő által megszólított Barát helyesebb, ha terméketlen ismeretekkel telirótt könyveit becsukva kilép levegőtlen szobája ajtaján, és odakint, a legigazabb tanítómesternél, a Természetnél keresi mindazt a „spontán bölcsességet,” amit az erdők-mezők friss leheletével, az énekes rigó és a kenderike víg dalával szívhat magába a mesterkélt művészet és a boncolva-elemezve gyilkoló tudomány élettelen tanait félretenni kész felnőtt-diák.

Bár a regényei címét mindig nagy körültekintéssel megválasztó Huxley itt sem merő szeszélyből kölcsönöz Wordsworth-tól, hiba lenne túlságosan messzemenő vagy túl egyértelmű következtetéseket levonni az író harmadik regényének címét adó idézet eredetéből. Ugyan a természeti környezet kiemelt szerephez jut a regényben – meglehet, nem a Wordsworth-öt meghihető közép-angliai vagy svájci-francia, hanem a következő költő romantikus generáció számára oly fontos észak-olasz táj –, *A szerelem útjai* összességében nem a címadó versben kifejtett panteisztikus világszemlélet aktualitása mellett hitet tevő modern irodalom dokumentuma. Arról sincs szó, hogy a Percy Bysshe Shelley társaságához tartozó előd, Thomas Love Peacock bukolikus környezetben játszódó eszmeregényeinek receptjét a Huxley regényírói debütálását jelentő, tisztán peacocki *Nyár a kastélyban* (*Crome Yellow*, 1921) és a nagyvárosi pikareszk irányába tett kitérő, a *Légnadrág és társai* (*Antic Hay*, 1923) után immár másodszer felfrissítő satirikus *house-party novel* valamiféle romantikus regénynek lenne tekinthető. Mindazonáltal a romantika több szempontból is központi szerepet játszik az író korai triptichonjának e záró darabjában.

Hogy a romantika megkerülhetetlen vonatkozási pont *A szerelem útjainak* értelmezésében, azt nem csak a címbeli allúzió jelzi. A Wordsworth személyére és költészetére tett gyakori – és, mint látni fogjuk, igencsak hangsúlyos – utalások mellett emblematikus szerep jut Shelleynek és – bár kisebb súllyal – Byronnak is, a romantikához ilyen vagy

1. „Visszaadva a kölcsönt”, ford. Mattyasovszky Brigitta, in *Wordsworth és Coleridge versei*, vál. Szczeni Miklós (Budapest: Európa, 1982), 20–21. o.

olyan módon kapcsolható általánosabb képzetek pedig már-már makacs következetességgel bukkannak föl a regény nagy részét kitöltő társasági eszmecserék során.

Egy folyamatosan napirenden tartott témához természetesen a legkülönbözőbb értékítéletek kapcsolódhatnak, és ez alól *A szerelem útjai*ban körvonalazódó romantika-kép sem kivétel. Az évszázaddal korábbi korszaknak tulajdonított mentalitás és értékvilág távolról sem egyértelmű fénytörésben jelenik meg a regény különböző pontjain. A történetben a romantikából, vagy általánosabban a tizenkilencedik század elejének szellemiségéből levezetett érzelm-kultusz regénybeli megtestesítői és szószólói a legkevésbé sem hízelgő színben lépnek az olvasó elé. Így a cselekmény központi színhelyéül szolgáló észak-olasz kastély dúsgazdag, sznob angol tulajdonosa, Mrs. Aldwinkle és a nála vendégeskedő intellektuális társaság oszlopos tagja, a divatos író, Miss Thriplow manírjai a jórészt szatirikus hangon elbeszélte történet során mindvégig a neveltség legfőbb tárgyául szolgálnak. Legalább ilyen fontos, hogy a romantika két nagy nemzedékének jeles képviselői többnyire maguk is meglehetősen előnytelen oldalukról mutatkoznak meg az eszmefuttatásaikat általában nem kis meggyőző erővel kifejtő rezonőrök, Francis Chelifer, a fiatalon kiegészített költő és az öregedő világi, Tom Cardan értelmezésében.

Ami az első csoportot, a *Szerelm útjai* „kvázi-romantikus” szereplőit illeti, adottságait tekintve a művészetek középkorú szponzora, Lilian Aldwinkle és a vezzei palota, Cybo Malaspina úrnőjének vendégszeretetét élvező regényíró, Mary Thriplow afféle egymást kiegészítő ellentétek. Az önmagát művészi vérmérséklettel megvert-megáldott, de a művészi tehetség ajándékától megfosztott *artiste manquée*-nek vélő Mrs. Aldwinkle sok mindennek mondható, csak a szavak mesterének nem. A súlyos verbális kihívásokkal küszködő *salonnière*-től kifejezőképesség dolgában aligha lehetne távolabb a hivatását rendkívüli tudatossággal, már-már posztmodern-típusú romantikus iróniával művelő, naplóvezetési és levélírói szokásait tekintve akár Huxley parodisztikus önarcképének is tekinthető ifjú író.² Hebegő-habogó patrónus és könnyűtollú-papagájnyelvű patronált egy dologban azonban mindenképp megegyezik: Mrs. Aldwinkle és Miss Thriplow a maguk különböző módján mindketten az érzelmeknek a romantikusokra visszavezethető, újabban pedig – mint ezt a mindenkori intellektuális módival nagyon is tisztában levő író maga is megállapítja – Henri Bergson és Romain Rolland divatjából táplálkozó kultuszának felszentelt papnőiként tekintenek önmagukra (II. 93. o.).³ Miközben „közismert okosságáról” mélyen meg van győződve, Miss Thriplow természetesnek veszi, de nem várja el, hogy intelligenciájáért dicsérjék, ellenkezőleg: „Legfőbb vágya . . . hogy a világ jó szívért méltányolja” (I. 49., kiemelés tőlem).⁴ Ha a szakmai ártalomnak is tekinthető folytonos önvizsgálat során a leghalványabb gyanú merül fel benne érzelmei spontaneitását illetően, e „gonosz” gondolatokat azonnal elhessegeti magától. Mert ugyebár nincs

2. A parodisztikus önarcképre ld. Keith May, *Aldous Huxley* (London: Elek, 1972), 76. o.

3. Aldous Huxley, *A szerelem útjai*, 2 kötet, fordította Nagypál István (Budapest: Franklin, é.n.). A főszövegben megadott kötet- és oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

4. Vö. „*She was chiefly anxious to make the world appreciative of her heart.*” Aldous Huxley, *Those Barren Leaves* (London: Granada, 1978), p. 42.

szánalomra méltóbb fogyatékoság, mint az „érzelmi tehetetlenség”, se megbocsáthatatlanabb bűn, mint amiben „az ösztön képmutatói” vétkesek (II. 97–98. o.).⁵

Mrs. Aldwinkle is elsősorban intellektuális természetű ambíciókat táplál: legfőbb vágya, hogy a Cybo Malaspinát ismét azzá tegye, ami valójában csak az ő fantáziavilágában élő múltban lehetett: Aquinói Tamáshoz, Dantéhoz, Boccaccióhoz, Pico della Mirandolához és a kastély többi egykori látogatójához – vagy vélelmezett látogatójához – méltó utódok csodálatos „*symposion*”-jainak, dús szellemi lakomáinak színhelyévé. Fantáziáját az udvari ember modern kori reinkarnációi népesítik be, de Castigliogne reneszánsz udvaroncai e botcsinálta várúrnő képzetében a romantika költőinek nyelvén kéne, hogy társalogjanak. Türelmetlenül várja, hogy vendégei közül valaki előbb-utóbb „kimondja a döntő szót és elgondolja a nagy apokaliptikus gondolatot” (I. 71. o.).⁶ Valahogy úgy, ahogy Wordsworth olvasta ki egyetlen „Apokalipszis alakjait” a Simplonhágót övező meredélyek alakzataiból,⁷ vagy ahogy Byron Child Haroldja vágyott volna világgá kiáltani azt a végső, minden eszmét, szenvedélyt és érzelmet villámcsapásként magába sűrítő, kimondhatatlan szót.⁸ Megjegyzendő, hogy nem derül ki, vajon a Shelley-t például már csak a költő halálának díszleteivel szolgáló környezet hatására is gyakran felemlítő Mrs. Aldwinkle maga tisztában van-e azzal, itt éppen kiket visszhangoznak saját szavai. A Wordsworth- és Byron-párhuzamok nyugtázása így ezen a ponton a kritikusra – konkrétan Robert S. Bakerre, a Huxley kánon romantikus vonatkozásainak ismert kutatójára – maradt.⁹

* * *

A háziasszonynál alaposabb műveltséggel, kimunkáltabb önismerettel és biztosabb fogalmazási készséggel felvértezett vendégek esetében szó sincs a Mrs. Aldwinkle szeszélyes memóriáját jellemző bizonytalanságokról. A vezzei kastély látogatói többségükben túlságosan is tisztában vannak vele, mikor mi jár az eszükben, s ezt meglehetősen szabatossággal artikulálni is képesek. A Mrs. Aldwinkle vendégszeretetét élvező kilencfős társaságon belül a szkeptikus költő-újságíró, Francis Chelifer, a korosodó bonviván, Tom Cardan és a hódításaiba belefáradt, elegáns világfi, a csak vezetéknevén emlegetett Calamy érdemli a legtöbb figyelmet. A Conrad Aiken szerint a szerzőt magát „istení ékesszólással létezésbe szólító” három férfi főszereplő ugyanis az,¹⁰ aki nem pusztán a legnagyobb

5. Vö. „*emotional impotence . . . hypocrites of instinct*” (Huxley: *Those Barren*, 234. o.)

6. Vö. „*to utter the significant word or think the one apocalyptic thought*” (Huxley, *Those Barren*, 61. o.)

7. William Wordsworth, *Az előszó. Részlet a VI. könyvből*, ford. Tandori Dezső, in *Wordsworth és Coleridge versei*, 159. o.

8. Vö. [George] Gordon Byron, *Childe Harold's Pilgrimage: A Romaunt*. Canto III. xcvi (London: W. Dugdale, 1825), 104. o.

9. Vö. Robert S. Baker, *The Dark Historic Page: Social Satire and Historicism in the Novels of Aldous Huxley* (Madison: University of Wisconsin Press, 1982), 75. o.

10. Conrad Aiken, *C. A. On Huxley's conversational style*, in *Aldous Huxley: The Critical Heritage*, szerk., Donald Watt (London: Routledge, 1975), 124–128, 128. o.

gyakorisággal és a legtisztább megfogalmazásban, de a legnagyobb autoritással is szólal meg a regény legkülönbözőbb pontjain romantikáról, romantikus költőkről és romantikus lelkületről. Minden bizonnyal túlzó az amerikai pályatárs Huxley-rá nézve kevésbé hízelgő megállapítása, hogy az azonos kezdőbetűvel írt vezetéknévvel viselő triumvirátus tagjai az olvasó tudatában egymással „felcserélhető árnyképpé” mosódnának össze.¹¹ Kétségtelen azonban, hogy e három nagyon is különböző karaktertípust megtestesítő szereplő olyan nézeteknek ad ismételt hangot a legkülönbözőbb témákban, melyek többsége Huxley értekező prózai és személyes megnyilatkozásai alapján közvetlenül a szerzőnek tulajdoníthatók.

Az író művön kívüli megnyilatkozásaival egybecsengő, konkrétan pedig a romantikát érintő szerzői vélemények megfogalmazói közül az elsőség már csak terjedelmi okokból is Chelifert illeti. Ahogy Baker jellemzi a figurát, ez a „modern, fordított romantikus” a regény főalakjai közül az egyetlen, akinek előélete minden fontos részletében feltárulkozik,¹² mégpedig egy önálló kisregénynek is felfogható főfejezet, a „Töredékek Francis Chelifer életrajzából” című, egyes szám első személyben elmondott narratív betét fordulataiban.

Chelifer mélységes kiábrándultságának, keserű cinizmusának őseredetét a visszaemlékező narrátor maga egy gyermekkori kirándulás emlékképeiben azonosítja. A „Töredékek” egy pontján Chelifer felidézi, ahogy apja egy észak-walesi gyalogtúrájuk során meglehetősen különös módon idéz Wordsworth tájköltészetének legismertebb darabjából néhány, az alkalomhoz illőnek vélt sort. Mr. Chelifer abba a passzusba vág bele mehökkentő hirtelenséggel és hangerővel a hegyi úton, melyben a költő a felnőtté válás lényegét a természet megnyilatkozásaiból az emberiség csöndes, bús zenéjét kihallani képes érett férfi kiteljesedett spirituális adottságaiban véli fellelni. Ám a természetet az emberrel elválaszthatatlanul összekapcsoló spiritualitás felismerését a felnőttkor sajátjaként felmutató költői gondolat fennköltségének ellentmondó atyai viselkedés miatt a wordsworth-i sorok jelentése a kis Chelifer számára önmaga ellentétébe fordul át. A hegymászócsákányra támaszkodó, tagbaszakadt apa félelmetes sziluettje vagy a deklamációt bevezető atyai kiszólás közönségessége – a táj „fene szép” (132. o.) bődul el Mr. Chelifer¹³ – már önmagában is megkérdőjelezi a kis Francis számára az orákulumként deklamáló atya zengedelmeinek hitelét. Nyilvánvalóan a kisfiú előtt még ismeretlen eredetű, ám a visszaemlékező felnőtt számára már unalomig ismerős Wordsworth-idézet emelkedett üzenetét aláásó helyzetkomikum *bathos*-át hivatott elmélyíteni az a közvetlen elbeszélői kontextus is, melyben a gyermekkorára visszatekintő narrátor *A tinterni apát-ság* mély értelmű sorát a hegyoldalban elzengett atyai szavalatot visszhangozva megismétli. Az immár idézőjelekkel is azonosított versrészlet megjelenése közvetlenül annak leírását követi, ahogy az idősebb Chelifer a Wordsworth-rajongók kultikus zarándokhelyéről, a Snowdon-hegyről fiával a völgybéli fogadóhoz visszatérve a fagyos levegőbe

11. Aiken, 127. o.

12. Baker, 85. o.

13. Vö. „bloody fine” (Huxley, *Those Barren*, III. o.).

szippant, majd meglelégedéssel nyugtázza: „Hagyma. . . Sült hagyma!” Hát ez volna az – sugallja a gyermekkori élményt nem kis malíciával felidéző narrátor –, ami az apjával tett hegyvidéki túrának „valami mélyen bonyolult”¹⁴ (I. 134. o.) – a wordsworth-i eredeti egy újabb és szöveghűbb fordításában „valami áthatóbb, fenséges” – értelmet adott.¹⁵

Gyermekkora naiv ártatlanságától felnőttkora illúzióvesztéséig Chelifér életének főbb fordulópontjait mindvégig efféle sötét epifániák, a híres wordsworth-i „idővillanások” fordított előjelű megfelelői kísérik.¹⁶ Mi több, ahogy Baker találóan megállapítja, a Töredékek-betét egyfajta „lázán strukturált” fejlődési regényként, pontosabban a romantikus művészregény „parodisztikus variációjaként” olvasható.¹⁷ Chelifér emlékidéző narratívája voltaképp Wordsworth autobiografikus hosszúversét, *Az előszó* szerkezeti felépítését követve a nagy romantikus előd verses önéletrajzának epizódjait – a gyermekévek történéseit, az egyetemi tanulmányokat, a háborús időszak tapasztalatait, a politikai radikalizmus kísértését, a magánéleti és alkotói válság mélypontjait stb. – helyezi át az egy évszázaddal későbbi, kortárs valóság világába. Csak éppen – hívja fel a lényegre a figyelmet az amerikai kritikus – a lelki-szellemi fejlődés mozgása halad az eredetivel ellentétes irányban.¹⁸

Chelifér ezen visszafejlődési regényének talán legfontosabb mozzanata a romantikus szerelem kamaszkori fellobbanásának, késleltetett és kétes értékű kiteljesedésének és az elkerülhetetlen csalódásnak ugyancsak a wordsworth-i képletbe foglalt tanmeséje. A reveláció, amit *Az előszót* betéve fújó és a hegymászást a templomba járással egyenértékű tevékenységnek tekintő,¹⁹ ám személyében inkább riasztó, mint vonzó példával szolgáló apja oldalán a kis Chelifér nem lelhetett fel a természetben, azt meglátja az ugyancsak egy kirándulás során megismert árva lány, Barbara bűbájos vonásaiban. A naplementekor gyújtott tábortűz fényénél a legényke ámuló szeme előtt megjelenő látomás a Gondal-völgy fenséges alakzataiban az Örökkévaló keze nyomát felismerő Wordsworth pantheisztikus töltésű sorait visszhangzó kifejezésekben nyer megfogalmazást. Az oxfordshire-

14. Vö. „*A sense of something far more deeply interfused*” (Huxley: *Those Barren*, 112. o.)

15. William Wordsworth: „Sorok a tinterni apátság fölött,” ford. Tandori Dezső, in *Wordsworth és Coleridge versei*, 34–39, 37. o.

16. Vö. „There are in our existence spots of time”. William Wordsworth, *The Prelude: The 1805 Text*, szerk. Stephen Gill (Oxford: Oxford University Press, 1970), 213. o. Tandori Dezső fordításánál („létünknek idő-pontjai”) a szerkesztő (a fordító?) által ugyanott beszűrt tematikus alcímet („idővillanások”) sokkal kifejezőbbnek találtam (*Wordsworth és Coleridge*, 170. o.). Vö. Péter Ágnes, *Roppant szívárvány: A romantikus látásmódról* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996), 126–8. o.

17. Baker, 86. o.

18. Baker, 86. o.

19. Chelifér szavait e vonatkozásban szinte szó szerint ülteti át Huxley egy 1929-es esszéjébe: „[M]y father, who considered a walk among the mountains as the equivalent of church-going” (Huxley, *Those Barren*, 110. o.). Vö. „For good Wordsworthians . . . a walk in the country is the equivalent of going to church.” Aldous Huxley, „Wordsworth in the Tropics,” in *Collected Essays* (New York: Bantam, 1960), 1–10, 1. o. A wordsworth-i természetfelfogás korlátait kipellengérező esszé hangütése és tendenciája általában sem idegen Chelifér ironikus megközelítésétől.

i Cherwell folyó partján tett kirándulás szelíd díszletei ugyan aligha foghatók az egykor Wordsworth elé táruló alpesi vidék fenséges távlataihoz, *Az előszó* már idézett, VI. könyvében leírt táj részleteiben kirajzolódó „egy Arc vonása” mintha ugyanannak a látomásnak az előképe lenne, melyre a felnőtt Chelifer így emlékezik: „csak egy arcot néztem, egy ismeretlen arcot” (I. 142. o.).²⁰ A hasonlatosság különösen akkor szembeszökő, ha Cheliferrel felidézünk, hogy az arcot, Barbara arcát „[a]z ugráló láng apokaliptikus fényel világította meg” (I. 142. o.).²¹ Wordsworth ugyanebben a versrészletben, egy sorral az „egyetlen Arc”-ot illető kitétel után beszél az Apokalipszis fentebb már említett alakjairól.

A Barbara-epizódban *Az előszó* nem az egyedüli, meglehet, nem is a legfontosabb Wordsworth-utalás. Vallásos áhitattal határos szerelmi elragadtatásában a fiatal Chelifer a lányba, annak titokzatos-boldog mosolyába az életet magát látja bele. Kiskamaszos zavarában és egysíkú, már csak az egyetemi világban otthonos szülői háttér miatt is főleg szellemi természetű érdeklődése miatt nem jut más eszébe, mint hogy az imádott leányzó kedvenc könyvei iránt érdeklődve kezdeményezzen valamiféle „összefüggő és értelmes beszélgetést” (I. 144.).²² A próbálkozás azonban kudarcba fullad, mert a lány habozás nélkül bevallja: „Nem nagyon szeretek olvasni.” De hiszen mi szüksége is lenne rá? – mentegeti szíve hölgyét az ifjú lovag. Hiszen „[a]ki maga az élet, annak alig kellene a könyvek” (I. 144.).²³

Érdekes adalék, hogy mint kiderül, Barbara mégiscsak tett egy kivételt: utólagos bevallása szerint Gene Stratton-Porter regényeit nagyon is kedvelte lánykorában. A narrátor – és mellesleg a regény kritikusai is – hallgatnak róla, hogy a választás aligha lehet véletlen. Ahogy egy lexikonunk megállapítja, a szentimentális leányregények sorát jegyző korabeli írók műveinek „lapos cselekményszövéjét, szirupos érzelmességét csak részben ellensúlyozzák az érzékletesen megrajzolt természeti képek”.²⁴ Mert valóban, Stratton-Porter nemcsak hogy természeti környezetbe – az Indiana állambeli limberlosti mocsárvidék közegébe – helyezte leányregényei cselekményét, de írói munkáját amatőr természetbúvárként megjelentetett írásaival egészítette ki. Barbara szűkös olvasmányélményei ilyenformán nem pusztán a lány kétes ízléséről, hanem a természet világa iránti vonzalmáról is tanúskodnak a figyelmes olvasó számára. Ha az ifjú Chelifer szerelme az „élet maga”, ez az élet a *természetben* megnyilatkozó, a civilizáció, a művészet és a tudomány, a *könyvek* világától idegen, *szabadtéri* élettel azonos. Azzal az erdei-mezei élettel, melynek kizárólag a szabad ég alatt lehetséges megélésére a regény angol címét adó Wordsworth-vers, a *The Tables Turned* hívja fel a könyveibe temetkező szobatudóst.

20. Vö. „*I heeded only one face, a face I did not know.*” (Huxley, *Those Barren*, 119. o.)

21. Vö. „*The leaping flame revealed it apocalyptically.*” (Huxley, *Those Barren*, 119. o.)

22. Vö. „*coherent and intelligent conversation*” (Huxley, *Those Barren*, 120. o.)

23. Vö. „*I don't really very much like reading . . . When one is life itself, one has no use for mere books.*” (Huxley, *Those Barren*, 120. o.)

24. Baróthy Judit, „Stratton-Porter,” in *Világirodalmi Lexikon*, szerk. Szerdahelyi István (Budapest: Akadémiai, 1992), 13. kötet, 676. o.

A Barbara-kalandra és a lányhoz kapcsolódó eszményekre a lényegében mindenképp, de főként a romantikus szerelemből kiábrándult, felnőtt Chelifer alig palástolt önironiával tekint vissza. Mert a kiábrándulás, a szerelmi csalódás magától értetődően bekövetkezik. A hús-vér Barbara nyilvánvalóan nem volt, nem lehetett az a titokzatos természet-istennő, akinek naiv rajongója látta. Igazából a szerelmes ifjú maga sem egészen az, akinek önmagát tudni szeretné. Mert hiába próbál felülkerekedni „úgynevezett alantas vágyai[n]” (I. 157. o.), végül képtelen ellenállni a csábításnak, hogy a „nem megfelelő . . . módon” legyen együtt a nem-evilági lényvel (I. 158.).²⁵ Ahogy ezt a rezignált elbeszélő az időben előre-hátra ugrálva meglehetősen korán megelőlegezi, az ifjú szerelmesnek egyre leplezetlenebbül nyers testi jelleget öltő kapcsolatuk előre haladtával be kell látnia, hogy „Barbara eszményi lelke” az ő, Chelifer, „saját találmány[a], képzelet[e]” szüleménye (I. 156. o.).²⁶ Az illúzióit veszített férfi így írja le az „igazi” Barbarát: „Önző, élvhajhászó teremtés volt . . . Szórakozásból gyűjtötte az imádókat és rosszul bánt velük. Buta volt és hazug. Más szóval: teljesen átlagos, egészséges fiatal nő volt” (I. 155.).²⁷ Ha ez az „egészséges fiatal nő” a *Szerelem útjai* után hét évvel és két regénnyel később megjelent *Szép új világ* Leninájának az alakját látszik megelőlegezni, a fiatal Chelifer nem kevésbé vetíti előre a satirikus disztópia üresfejű, ám „pneumatikusan” telt idomú, csak a testi örömszerzés nyelvéen értő női főszereplőjében Rómeó Júliáját látó Vadember, John tragikomikus figuráját.

Igaz, az önsanyargató idealizmustól az önfeladó szenvedélyen és a gyötrő féltékenységen át az önmegvetésig vezető út szerelmi kanosszóját megjárva az öngyilkosságba menekülő Johnnal ellentétben Chelifer „csak” a lelki-szellemi önfelszámolásig jut el. Ám így is, mire a férfi múltidéző története a jelenbe érve a *Szerelem útjai* tulajdonképpeni cselekményébe torkollik, amikor is egy szerencsés kimenetelű tengeri baleset után a költő Mrs. Aldwinkle vezzei palotájában találja magát, az immár inkább Dosztojevszkij, mint Wordsworth hőseit idéző Chelifer „negatív megtérésének” sokéves folyamata a teljes értékvesztés sötét nihiljében teljesedik ki.²⁸

A történet ironikus fordulatai közül az egyik legironikusabb az, ahogy a kettős cselekmény eddig párhuzamosan futó szálai összefutnak, ahogy a Cybo Malaspina barokk épületét benépesítő vendégség viselt dolgainak – felszínes flörtjeinek, kicsinyes hatalmi játszmáinak és, mindennek fölött, szanaszét futó, intellektuális társalgásainak – elbeszélése egybefonódik Chelifer élettörténetének a jelenbe tartó narratívájával: az „Egy este Mrs. Adwinklenál [sic!]” című, első főfejezet a „Töredékek Francis Chelifer önéletrajzából”

25. Vö. „*what had seemed the baser desires . . . I was not with her . . . in the right way.*” (Huxley, *Those Barren*, 130, 131. o.)

26. Vö. „*Barbara's higher nature was . . . a figment of my proper imagination.*” (Huxley, *Those Barren*, 130. o.)

27. Vö. „*She was selfish, thirsty for pleasures . . . amused herself by collecting adorers and treating them badly, was stupid and a liar – in other words, was one of the normal types of healthy young womanhood.*” (Huxley, *Those Barren*, 129. o.)

28. Vö. „*negative conversion*”; James Hull, *Aldous Huxley, Representative Man* (Münster: LIT Verlag,) 2005. o.

című, második résszel. A regény első számú antihőse tudatosan vállalt lélekölő munkája elől – az alanyi költő a *Nyúlkedvelők Lapja* city-béli kiadójánál tölt be segédszerkesztői állást – átmenetileg megfutamodva Versilia partjainál, közelebbről Marina di Vezzában keres menedéket. Történetesen ugyanott, ahová vendégeivel Mrs. Aldwinkle is fürdőzni jár. Itt, a Tirrén-tenger hajjai közt lubickolva idézi fel Chelifer a hátrahagyott „alantas város” (I. 102. o.), London nyomasztó képeit, a napközben is csak lámpafényben használható irodája melankolikus hangulatát. A brit sajtó emblematikus központjaként ismert Fleet Streetet keresztező Fetter Lane-en álló szerkesztőségi épület, a Gog’s Court Chelifer meggyőződése szerint maga „a valóság köldöke”,²⁹ a szedőgépek csattogásától zajos iroda maga pedig „a valóság szívében fekszik, lüktető szíve kellős közepén” (I. 107. o.).³⁰

A „valóság” e modern irodalmi allúzióktól terhelt, W. B. Yeats, T. S. Eliot szürkeárnyalaltú Londonját, Joseph Conrad és James Joyce világának legsötétebb pontjait idéző képzete szöges ellentétben áll mindazzal, amit a langymeleg hullámokon lebegve Chelifer maga körül érzékel – vagy érzékelné vél. Mert ha a fénytelen Gog’s Court bűzös-zajos infernója a valóság, akkor a párás kék ég, a túllfüggönybe burkolózó, távoli hegyek idilli szépsége, a parton napozó, rézsoborszerű férfiak és tarkafürdőruhás lányok szemet gyönyörködtető látványa nyilván csak illúzió lehet. A modern turizmus rekvizitumait a parton hátrahagyva, „a civilizáció töretlen frontjá”-tól messze eltávolodva (I. 102.), mélyen bent a hullámok között akár úgy is tűnhet, mintha az ember – juttatják Chelifer eszébe egy arra haladó tutaj, egy társas *patino* fedélzetéről felé sodródó beszélgetés foszlányai a nagy előd nevét – „Shelley egy versében élne” (I. 102.).³¹ Csakhogy – vélekedik Chelifer – míg a közelben, Viareggio partjainál száz esztendővel korábban tengerbe vezetett költő tragikus halála előtt még olyan világban élhetett, mely megfogható valóságát ellenére „valósággal egybefolyt a képzelet világával,” s a költő „ilyen körülmények között . . . teljes joggal szabadjára eresztette fantáziáját” (I. 102. o.),³² neki, Chelifernek, a valóság közepébe született mai nemzedék tagjaként már „nincsenek ilyen mentségei” (I. 102. o.). És hogy a huszadik század gyermeke még itt, e festői táj ölen sem feledkezhet meg a Gog’s Court deprimáló valóságáról, annak egyszerre vannak a poétika, a lírai költészet technikai kérdésein túlmutató, már-már társadalomfilozófiai következményei is. Mert most, a jelenben, mikor a „Grand Hotel, a százezer fürdővendég és a jazzbandek befészkeltek magukat a versiliai tájba, ebbe az eleven Shelley-versbe”, ahhoz hogy akár csak gondolatban túllépjünk az embernyomorító jelen korlátain, térben és időben „sokkal messzebbre kell mennünk, mint száz évvel ezelőtt kellett, mikor Shelley a Tirrén-tengeren [sic!] vitorlázva ezeréves víziókat idézett fel” (I. 103. o.).³³ A millennium, mely a

29. Vö. „*the novel of reality*” (Huxley, *Those Barren*, 91. o.)

30. Vö. „*in the palpating heart of things*” (Huxley, *Those Barren*, 92. o.)

31. Vö. „*like living inside one of Shelley’s poems*” (Huxley, *Those Barren*, 85. o.)

32. Vö. „*Living here in an actual world practically indistinguishable from one of imagination, a man might almost be justified for indulging his fancy to the extravagant lengths to which Shelley permitted his to go.*” (Huxley, *Those Barren*, 86. o.)

33. Vö. „*The Grand Hotel, the hundred thousand bathers, the jazz bands have introduced themselves into that Shelleian poem . . . you must run a great deal further now than there was any need to*

költő társadalomfilozófus sógorának, William Godwinnak a korában még elérhetően közelinek tűnhetett, „mind messzebbre és messzebbre szökik előlünk” (I. 103. o.).³⁴

A felismeréshez vezető helyzet legfőbb iróniája a hullámközi filozofálgatásnak egykettőre véget vető baleset körülményeiből adódik. A habok közt elmélkedő Chelifert ugyanis éppen az a *patino* kólintja fejbe, melyről percekkel korábban a gondolatmenetének irányt adó Shelley-idézetet sodorta felé a szél, és pedig „A felhő” két emlékezetes sorát hibásan idéző Irene Aldwinkle hangján. Éppenséggel annak a Mrs. Aldwinkle-nek a hangján, akinek tolakodó meghívásai elől otthon, Londonban oly hosszú időn át sikertelenül Chelifertnek kitérnie. Az öntudatlan férfit még idejében kimentik a vízből, és a tüdejéből is egykettőre kipumpálják a vizet, ám mégsem menekülhet „költői” sorsa elől. A lassan eszméletre térő majdnem-áldozat fölé ugyanis nem más, mint maga Mrs. Aldwinkle színpompás öltözéket viselő figurája magasodik. Az eleven fantáziájú asszony-ság – sajátos anakronizmussal – a heroikus portréiról ismert Augustus John egy sosem volt képének főalakjaként látja utóbb magát a strandon, ahogy „kozmosz háttér előtt, lángszínű tunikájában, smaragdzöld napernyőjével” áll a vízparton, lábai előtt pedig, „mint Shelley . . . ott hever az ifjú költő, sápadtan, meztelenül és holtan” (II. 10. o.).

A folytatásban a még alig kihevert sokktól minden ellenállásra képtelen költőt Mrs. Aldwinkle azon nyomban gondjaiba is veszi: Rolls Royce-án haladéktalanul a vezzei palotába fuvaroztatja a lábadozót, hogy ott gondoskodhasson halál torkából kimentett Shelley-je felépülésének eszményi feltételeiről. Nyilván e gondoskodás része, hogy időről-időre „nyugtalanítón közelhajolva Cheliferthez” emlékezteti önmagát és a férfit megismerkedésük csaknem fatális körülményeire: „ha eszembe jut, hogy majdnem vízbe fulladt. Mint Shelley. . . – Megborzongott. – Rettenetes.” A férfi rejtélyes mosollyal kommentálja elképzelt halálának híret: „Rettenetes csapás lett volna a *Nyúltenyésztők Lapja* szerkesztőségének” – feleli (II. 11. o.).³⁵ Bár a Mrs. Aldwinkle ügybuzgalmát lehűteni hivatott felelet iróniájában a válaszoló személyének fontosságát kibővítő önvédelmi szándék dominál, az öngúny éle a romantikus költészet és általában a művészetek iránti rajongás ellen is irányul. Legalábbis erre enged következtetni Chelifert azon korábbi megjegyzése, melyben a kiábrándult költő a művészetet „imádatunk megúnt tárgyának” nevezi (I. 94. o.). „Művészet a művészetért – dominó a dominóért” – vonja le a végkövetkeztetést. „Ideje volna már lerombolni ezt az utolsó és legostobább bálványt is” (I. 94. o.).³⁶

Figyelemre méltó összefüggésre világíthat rá a tény, hogy ugyan a *Nyúltenyésztők Lapjára* tett gunyoros utalást közel százoldalnyi szöveg választja el a dominó-hasonlat megjelenésétől, a két, egymástól távol eső passzust egy fontos mozzanat mégiscsak összeköti. A

do a hundred years ago when Shelley boated on the Tyrrhenian and conjured up millennial visions.” Huxley, *Those Barren*, 87. o.

34. Vö. „has receded further and further from us” (Huxley, *Those Barren*. 87. o.).

35. Vö. „when I think how nearly you were drowned. Like Shelley. . . « She shuddered. »It’s too appalling.« . . . »They’d have been inconsolable on the staff of the Rabbit Fancier»” (Huxley, *Those Barren*, 163. o.)

36. Vö. „Art for art’s sake – halma for halma’s sake. It is time to smash the last and silliest of the idols.” (Huxley, *Those Barren*, 79. o.)

művészet kvázi-vallásos kultuszának hiábavalóságát szemléltető megjegyzés közvetlen környezetében felbukkan ugyanis az önkéntes betegápoló és a romantikus költő-előd neve is. Shelley példáját a saját művészete korlátain elmélkedő Chelifer itt még nem a világjobbító szándékoktól hevített após, William Godwin fegyvertársaként hozza fel. Éppen ellenkezőleg: a Huxley-rokon Matthew Arnold híres, a költőt „ragyogó szárnyai-
val a semmit” csapkodó, „gyönyörűszép, tehetetlen angyal”-ként láttató Shelley-képét megidézve Chelifer a tartalmi mondandót nélkülöző, súlytalanul könnyed versek formaművészeként állítja maga elé olyan mintaként, kinek utánzása egyszerre lehetetlen és céltalan vállalkozás.³⁷ A Chelifer-monológban mintegy másfél oldallal lejjebb felemlített Mrs. Aldwinkle neve hasonló képzetekhez társul. A későbbi, az olvasó előtt még ismeretlen történéseket előrevetítő megjegyzés szerint „Mrs. Aldwinkle . . . sohasem tudta elhinni, hogy nem vagyok a l'art pour l'art híve” (II. 95. o.).

A kritikusok „rezonőr”-téziséét tűnik alátámasztani, hogy a Chelifer által felvázolt két, látszólag egymásnak ellentmondó Shelley-kép felbukkan Huxley egy fontos, saját nevében tett, értekező prózai megnyilatkozásában is. A „Centenáriumok” című alkalmi írásban az író az Olaszországban tett utazásának élményeit is felelevenítve tiszteleg Shelley halálának kerek századik évfordulója előtt. A honi – értsd angliai – közélet hivatalos Shelley-megemlékezéseinek kiüresedett, szemforgató rítusait ostorozó írásban (mely a magyar olvasó számára Babits „Petőfi koszorú” című versét idézi) Huxley felteszi a szó-noki kérdést: a lázongó ifjúságot ma oly nagy hangon éltető, ám a Shelley korabeli ellen-ségeivel rokon lelkületű megemlékezők vajon hogyan bánnának (el) „egy fiatal kortár-sukkal, aki ahelyett, hogy beérné az irodalom megújításával, tehetségével a vallásnak és a fennálló társadalmi rendnek támadna neki”?³⁸ A Matthew Arnold fentebb idézett dik-tumát is egy ponton némi gonoszkodó torzítással átvevő írás egy másik helyen Shelley-t „gyönyörűséges, gyermeteg férfi”-ként emlegeti, hogy megint máshol mint „veszedelmes fiatalembert” jellemezze – igaz ez utóbbit a már említett hivatalosság nézőpontjából.³⁹ Huxley tehát a jelek szerint ugyanazt az ellentmondásos Shelley-portrét festi meg esszé-

37. Vö. „*an ineffectual angel, beating in the void his luminous wings in vain*”: Matthew Arnold, „Byron,” in *Essays in Criticism: Second Series* (London: Macmillan, 1913), 163–204, 204. o. Vö. Huxley, *Those Barren*, II. 93. o.

38. Vö. „*a young contemporary who, not being content with being a literary innovator, should use his talent to assault religion and the established order*” Aldous Huxley, „Centenaries,” in *Aldous Huxley: Complete Essays*, szerk. R. S. Baker és James Sexton, 6 kötet (Chicago: I. R. Dee, 2000–2002), I. 59–63. 60. o.

39. Vö. „*that beautiful and child-like man . . . a dangerous young man*” Huxley, „Centenaries,” 59, 60. o. Az esszékötetet szerkesztő Baker nagylélegzetű Huxley-monográfiájában az utóbbi kitételben megnyilatkozó elmarasztalást egyértelműen az írónak tulajdonítja, talán hogy Huxley szá-momra távolról sem egyértelmű romantika-ellenességének téziséét még jobban kidomborítsa. Igaz, akinél a régényben emblematisz szerepet játszó Miss Carruthers panziója Chelsea-ből a city-béli Gog’s Courtba kerül, Wordsworth legismertebb verse pedig mint *Tintern* [sic!] *Abbey* szerepel, annál távolról sem biztos, hogy éppen itt szándékos csúsztatásról lenne szó. Baker, *Dark Historic*, 87, 86. o.

jében, mint amit hőse, Chelifer vázol fel önéletrajzi vallomásai különböző pontjain. Vajon ebből az is következik, hogy a beleértett szerző költészet- és romantika-felfogása is megegyezik a Chelifer által megrajzolt, meglehetősen lesújtó képpel?

* * *

Mielőtt az előző gondolatmenetet záró – vagy inkább felnyitó –, Huxley összetett romantika-képének lényegét érintő kérdésre megkísérelnénk választ adni, érdemes röviden áttekintenünk a regény másik két C-kezdőbetűs főszereplőjének romantika-tárgyú megnyilatkozásait is. Ezek a megnyilatkozások – kivált Calamy, de bizonyos fokig Mr. Cardan esetében is – ritkán öltik a Chelifer élettörténete kapcsán megfigyelt, nevekhez címekhez köthető, konkrét utalások formáját, és – már csak e két szereplő viselt dolgait bemutató regényrészletek viszonylagos rövideége miatt is – lényegesen kisebb gyakorisággal hangzanak el, mint a kiábrándult autobiográfus narratívájában. Pregnáns megfogalmazásaik és a Huxley-nak tulajdonítható, romantika-tárgyú vélekedésekkel kapcsolatos fontosságuk miatt ugyanakkor az idős hedonista és a világból lett misztikus alakjához társítható, témánk szempontjából releváns gondolatok legalább vázlatos számbavételétől mégsem lehet eltekinteni.

Az öregedő Tom Cardan, a regény e „racionális hedonistája” egykori szerelme és jelenbeli patrónusa⁴⁰ Mrs. Aldwinkle szentimentális ömlengéseinek igyekszik gátat vetni szarkasztikus megjegyzéseivel és illúzióromboló magyarázataival. Jó példa erre, amikor a közelben fürdőző és még sértetlen Chelifer füle hallatára a *patiún* Shelley-t nagy átéléssel, de csekély szöveghűséggel idéző Irene-t helyére téve kifejti: „a felhők, melyeket önök annyira csodálnak, csak annak köszönhetik létüket, hogy a föld szennyes pora feljut a levegőbe” (I. 98. o.). A maga módján Chelifernél nem kevésbé cinikus, öreg amatőr tudós kaján örömmel lohasztja le társai – de főleg közös vendéglátójuk – „emberi idealizmus”-át, ahogy levonja a Shelley-verset hitelteleníteni hivatott, tudományos végkövetkeztetést, mely szerint a „felhőknek, e csodálatos, mennyei jelenségeknek piszok a magja” (I. 98.).

Az efféle vulgármaterializmus iránt máshol kevés fogékonyságot mutató Huxley komoly fenntartásokkal kezelte a Shelley-t Mrs. Aldwinkle-lel együtt lejártni igyekvő Cardan kaján megjegyzéseinek lényegét. Azonban a művészettörténetet a maga praktikus nézőpontjából szemlélő öregúr esztétikai tárgyú fejtegetései, melyek során Miss Thriplow-t avatja be az erősen kitágított értelemben vett – s így a barokkot is magában foglaló – romantika stílusjegyeivel kapcsolatos nézeteibe, már közelebb állhattak a szerző saját elgondolásaihoz. Mintha Huxley gyakran hangoztatott klasszicista-modernista ízlésítéleteit visszhangozná az öreg, amikor így beszél: „A túl erősen [deklamáló] művészetek nem alkalmasak a komoly, tragikai használatra. Természetüknél fogva komédiához illenek. Ezért olyan ritka a jó romantikus művészet. . . . Azaz a romantikus stílus

40. Vö. „*rational hedonist*”: George Woodcock, *Dawn and the Darkest Hour: A Study of Aldous Huxley* (London: Faber, 1972), 126. o.

lényegében komikus stílus” (II. 40.).⁴¹ Bármennyire megvetendő figurának szánta is az író a vén kópét erkölcsileg – márpedig az önzésében olykor kimondottan könyörtelennek ábrázolt, kiérdemesült selyemfiút aligha szánhatta másnak –, az öreg Cardannal itt Huxley minden bizonnyal egyetértett. Ha nem így lett volna, aligha adta volna a Miss Thriplow-t peripatetikusan oktató örökifjú világi szájába azt, amit egy valamivel korábban írt úti írásában maga is megállapít. „A barokk és a vele rokon romantikus stílus két olyan stílus, mely a dolgok természetéből adódóan leginkább a komikus kifejezésére alkalmas” – fejtegeti Huxley esszéjében. „A tisztán komikus műalkotások létrehozói az irodalom és a képzőművészetek terén egyaránt a barokk, romantikus stílus gyakorlói voltak. . . . Majdnem minden barokk műalkotás és a későbbi korok ezzel rokon romantikus műalkotásainak ugyancsak majdnem mindegyike groteszk hatást kelt, mivel a művészek (bár nem az első vonalbeli művészek) olyan stílus eszközeivel próbálnak valamilyen tragikus tartalmat kifejezni, mely alapvetően komikus jellegű”.⁴² Talán ezért is volt levelezése szerint Huxley maga oly elégedetlen az elkészült, több kritikus szerint is elegyes stílusú, a tragikust a komikussal amúgy „romantikus” vegyítő regényével, *A szerelem útjaival*.⁴³ Kérdés, Huxley-nak és vele a stílári következetlenséget neki felróvó kritikusoknak vagy a karcos szatírát szelíd humorral és mindkettőt a tragikummal ötvöző szöveget egyfajta (poszt)modern textusként élvező mai olvasónak van-e inkább igaza.

Mr. Cardanra visszatérve az öreg gavallér az, aki Mary Thriplow wordsworth-i eredetű, romantikus illúzióit megtépázza. A helybéli szatócs fivérénel lappangó állítólagos műkincset felkutatni hivatott közös expedíciójuk során a boltos vélt lelki tisztaságának apropójából az író az *Elszántás és függetlenség* szellemét megidézve számol be Cardannak a mostanihoz hasonló epifanikus élményeiről. Az egyszerű emberek – egy londoni buszkalauz vagy egy vezzei boltos – kemény, de egyenes életét oly sokkal könnyebb és oly sokkal jobb – sőt „jóbb!” (gooder) – lehet leélni, mint a magukfajta bonyolultan intellektuális lényekét – áradozik Miss Thriplow. A szatóccsal való találkozás kiváló morális terepgyakorlat lehetne Cardan mester irányítása alatt, hiszen mire dolguk végére járnak, a botcsinálta műkereskedő és alkalmi tanítványa előtt az „egyszerű szatócs” – mint arra az egyik Huxley-értelmező felhívja a figyelmet – igencsak kifinomult észjárású

41. Vö. „*Styles that protest too much are not fit for serious, tragical use. They are by nature suited to comedy, whose essence is exaggeration. That is why good romantic art is so rare. . . . [T]he romantic style is in essence a comic style.*” (Huxley, *Those Barren*, 186–7. o.)

42. Vö. „*The baroque style and the kindred romantic style are the two styles best fitted in the nature of things for the expression of comedy. . . . Almost all baroque art and almost all the kindred romantic art of a later epoch are grotesque because the artists (not of the first order) are trying to express something tragic in terms of a style essentially comic.*” Aldous Huxley, *Conxolus*, in *Complete*, 205–9, 208–9. o.

43. Vö. „*[The novel is,] I now feel, jejune and shallow and off the point. All I've written so far has been off the point. . . . I wish I could afford to stop writing for a bit.*” (Huxley levelezését idézi C. S. Ferns, in *Aldous Huxley: Novelist* (London: The Athlone Press, 1980), 89. o.) Az elmarasztaló kritikákra ld. T. K. Whipple, “Review,” in *Aldous Huxley: The Critical Heritage*, 123. o. és C. S. Ferns, *Aldous Huxley*, 85. o.

csalóként lepleződik le, amiről az együtt tapasztaltak kommentálásától gálánsan eltekin-
tő Mr. Cardan ironikus hallgatása minden kioktatásnál hangosabban beszél.⁴⁴ Ha meg-
szégyenülése dacára Miss Thriplow utóbb mégis kitart bizonyos kétes hitelű words-
worth-i receptjei mellett, az már nem az öreg tanítómester hibája, de nem is a *Lírai
balladák* „Előszavának” írójéé. Mert mikor egy este jegyzetömbjét becsukva az író
elégedetten állapítja meg, hogy „Calamy most már be [van] szóva”, az mégsem ugyanaz,
mint amire Wordsworth gondolhatott, mikor papírra vetette a költői alkotás eszményi
lélektanával kapcsolatos, sokat idézet sorait.⁴⁵ Az, hogy a „költészet . . . eredetét a nyu-
galmi állapotban felidézett érzelmekből nyeri” nem úgy értelmezendő,⁴⁶ hogy az íróféle
szerelmének „az lesz a sorsa, hogy [szeretője] el is fogyassza, ha kimerül a regényírói
készlete.” (II. 198.).⁴⁷ Wordsworthnél ugyanis a Miss Thriplow számára a posztromanti-
kus író minden igyekezete ellenére oly nehezen megélhető, „erőteljes érzések spontán
kiáradása”-ról is esik szó.⁴⁸

Aki Miss Thriplow jegyzeteiben lesózva várja a még megíratlan regénybeli felhasználás-
át, az bár minden bizonnyal a legközelebb foglal helyet ahhoz, ami a regény tematikus
fókusza lehet, és így a legtöbb Huxley-t foglalkoztató kérdésben nyilatkozik meg komoly
autoritással, a romantikus korstílus mibenlétéről, a romantika alkotóiról vagy akár a
legtágabb értelemben vett romantikus mentalitásról alig tesz értékelhető, explicit kijelen-
tést. Calamy hallgatása azonban aligha tudható be a szereplő érdektelenségének vagy az
író figyelmetlenségének. A *Pont-ellenpontban* testet öltő lawrence-i kerülő után az
„örökkévaló filozófia” tanait magáévá tevő Huxley-t és az író megtérés-regényeinek –
mindenekelőtt *A vak Sámsonnak* – a főhőseit megelőlegezve a misztikus kontempláció-
hoz eljutó egykori világi általában is meglehetősen titokzatos figura. Az egyelemű név, a
krisztusi életkor – a férfi épp harminchárom éves – és a többi főbb szereplővel ellentét-
ben szinte teljesen motívatlan és ezért több kritikus által is bírált cselekvések sora –
kiváltképp a radikális életmódváltás maga – mind egy irányba mutat: Calamy minden
bizonnyal egyfajta katalogizálhatatlan, megfejtethetlen, rejtélyes jellemként olvasandó.
Márpedig az effajta, a könnyű értelmezésnek ellenálló, „totalizálhatatlan” kulcsfigurák
esetében gyakran nem az a legfontosabb, amit e szereplők *expressis verbis* kimondanak,
legyen alkalmi mondanivalójuk mégoly mélyenszántó vagy szemléletes. Amit a Huxley-
től neki kölcsönzött ékesszólással Calamy itt vagy ott el talál mondani – mint például a
Babits fantáziáját is megmozgató Eddington nyomán a modern fizika miszticizmusáról
vagy a megismerés nápolyi vegyes fagyfalt módjára rétegzett mibenlétéről tartott kiselő-

44. Vö. Peter Firchow, *Aldous Huxley: Satirist and Novelist* (Minneapolis: University of Min-
nesota Press, 1972), 83. o.

45. Vö. „*Calamy was now safely laid down in pickle.*” Huxley, *Those Barren*, 316. o.

46. Péter Ágnes fordítása; William Wordsworth: „Előszó a *Lírai balladák* 1802-es kiadásához,”
in *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, szerk. Péter Ágnes (Budapest: Kijárat, 2003), 147–160,
157. o.

47. Vö. „*waiting to be consumed whenever she should be short of fictional provisions*” (Huxley,
Those Barren, 316. o.)

48. William Wordsworth, „Előszó,” 157. o.

adása a regény utolsó előtti fejezetében – az mind roppant érdekes, de talán még izgalmasabb mindaz, amit még önmagának sem tud – vagy akar – szavakba önteni.⁴⁹ Könyven lehet, hogy a kezdeti kiábrándultságából adódó szerelmi *act gratuit*-jeivel, súlyos egzisztenciális és metafizikai kételyeivel, végső, a remete elmélkedő magányát választó elhatározásának bizonytalanságával együtt is a legvonzóbbnak megrajzolt Calamy romantikával kapcsolatos hallgatása ékebben szól társai megannyi emlékezetes *bon mot*-jánál is.

* * *

Calamy beszédes hallgatása Byron, Shelley és Wordsworth – mindenképp Wordsworth – egyfajta rehabilitációjának is tekinthető. Aligha véletlen, hogy Calamy semmilyen kommentárral nem illeti Chelifer gunyorosnak szánt megállapítását, mely szerint ő, Calamy, valamiféle „abszolút művészet” híve lenne. Hasonlóan sokatmondó a hallgatás, amivel a Cybo Malaspinát és vele a társas, világi életet szándékai szerint végleg maga mögött hagyó, kezdő remete Chelifer egy másik, tréfásnak szánt megjegyzését fogadja, azt, amivel a hívatlan látogató Calamy új, vadonbeli otthonát illeti. A kedélyes szabadkozást, mellyel Cardan egy pillanattal korábban magamagát és Chelifert mentegeti, amiért „Thébais” remetemagányába elvonult barátjukat afféle „alexandriai” betolakodóként megzavarják, Calamy azzal a jóindulatú nevetéssel nyugtázza, ami az effajta, tanult humoros kitételeket megilleti. Ugyanakkor az erdei lakóhelyére Chelifer „szabatos hangján” tett megjegyzést – a hely „Kellemesen Wordsworth-i” – Calamy nem méltatja válasza. (II. 203.) Nem kétséges, a hallgatás a szellemesnek szánt kitételben bujkáló, lekezelő hangvételt hivatott visszautasítani. Az azonban távolról sem egyértelmű, hogy a szótlan tiltakozás pontosan minek is szól elsősorban: a Calamy személyét, a férfi választott életmódját – és a mögötte meghúzódó, a wordsworth-i panteizmusnál differenciáltabb, de attól mégsem teljesen idegen életfilozófiát⁵⁰ – vagy a romantikus költő emlékéért sérelemnek.

A kérdésben talán a regény záró bekezdése adhat némi eligazítást. Bár látogatói távozával mélységes melankólia telepedik Calamyra – végül is Cardannal és Cheliferrel eltűnt egész régi, megszokott élete –, az utolsó szó nem a nyomasztó magányé, és nem is a riasztó ismeretlenségé. Árnyékba került kunyhója mellől a lejtőn felnézve Calamy „látta, amint egy facsoport még csillog, mintha ünnepségre készülődne a sötétség dagálya fölött. . . . Talán bolond voltam, gondolta Calamy. De a csillogó csúcsra nézve megvigasz-

49. A Huxley-ra mély benyomást tevő Arthur Stanley Eddingtonhoz vő. Babits Mihály. „Könyvről könyvre,” *Nyugat* 1933/15–16 <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00561/17558.htm>>.

50. A késői Huxley sajátos univerzista miszticizmusa nem tévesztendő össze Wordsworth természet iránti rajongásával, de mutat rokon vonásokat *A tinterni apátság* vagy *Az előszó* panteizmusával. Huxley utolsó regényének eszményi, utópikus társadalmában például a magasabb szintű oktatás feladata hozzásegíteni a fiatalokat, hogy az emberi létezés legmagasabb rendű célját elérve „megtapasztalják a transzcendens egységet minden más érző, érzékeny lényvel.” Aldous Huxley, *Sziget*, ford. Vizi Katalin (Budapest: Cartaphilus, 2008), 342. o.

talódott” – zárul *A szerelem útjai* (II. 220. o.).⁵¹ Nem, Huxley harmadik regénye nem a romantika átfogó kritikája és még kevésbé valamiféle hosszan variált Wordsworth-paródia. Meglehet, a nagy gondolati összegzésnek szánt bölcséleti kompiláció, *Az örök-kévaló filozófia* írója a *Lírai Balladák* és *Az előszó* szerzőjét túlságosan ehhez a világhoz kötődő és – Keats nyomán – túlságosan egoisztikus személynek írja le ahhoz, hogy felismerhette volna a közös isteni megsejtését lehetővé tevő „ingyenes kegyelem” benne lakozó adományát.⁵² Az angol romantika legfőbb programadóját Huxley mégiscsak azon kevesek közé sorolta, akik – például vele, magával ellentétben – e nagyszerű ajándék birtokában lehettek. Nem véletlen, hogy a már az ebben a viszonylag korai regényben felszejlő késői Huxley jellemzésére az író kritikai fogadtatásának történetét áttekintő irodalomtörténész a közelmúltban sem talált alkalmasabb jelzőt ennél: wordsworth-i. Igen, a romantikát nem ritkán ezért-azért kipellengérező, Wordsworth gyengeségein pedig különös előszeretettel élcelődő Huxley bizonyos értelemben nagyon is wordsworth-i író volt, és bizonyos értelemben kétségkívül romantikus. Akár – mint azt a legnagyobb huszadik századi angol irodalomtörténész, Frank Kermode főművéből, a *Romantic Image*-ből (1957) is tudjuk – Huxley legtöbb klasszikus-modernista kortársa is. Ha van fontos tanulsága a *Szerelem útjai* romantika-vonatkozású megjegyzéseinek és hallgatásainak, akkor az ez: a „romantikus” Yeats, a „romantikus” T. S. Eliot és a „romantikus” D. H. Lawrence mellé nyugodtan odaállíthatjuk a korszakkal kétségkívül bonyolult viszonyban álló, ám végső soron mégiscsak romantikus Huxley-t is.

51. Vö. „Perhaps he had been a fool, thought Calamy. But looking at that shining peak, he was somehow reassured.” Huxley, *Those Barren*, 335. o.

52. Vö. Aldous Huxley, *The Perennial Philosophy* (London: Flamingo, 1994), 80–81. o.

Sélei Nóra

Sokszoros ajándék

Virginia Woolf: *Flush*

A kanonizált – és meglehetősen szétírt – Woolf-életműnek kevés olyan ritka darabja van, mint a *Flush*, amely kevés kivételtől eltekintve még most is kívül esik a Woolf-szakirodalom látókörén,¹ és amelyet első megközelítésben így szoktak leírni: Elizabeth Barrett Browning kutyájának az életrajza – avagy magának Elizabeth Barrett Browningnak az életrajza, csak éppen a kutya szemszögéből. Az olvasók szemében a szöveg érdekessége többnyire kimerül abban a nézőpontban, amelyet Woolf teremt *Flush*, a cocker spániel számára (és amely a hozzám hasonló kutyaolondokat az első pillanatban elvarázsolja), valamint abban a híres irodalomtörténeti románcban, amelynek *Flush* szem- (avagy orr-)tanúja volt a Barrett-Browning levelezés és egyéb dolumentumtok alapján. Most mégis ezt a szöveget választottam Péter Ágnesnek születésnapjára ajándékként (mint ahogy annak idején *Flush* is ajándékként került Mary Russell Mitfordtól, a kortárs írónőtől Elizabeth Barretthez), egyrészt mert ez tűnik a legalkalmasabb találkozási pontnak kettőnk kutatási területei, a tizenkilencedik századi angol költészet és Virginia Woolf között; másrészt azért, mert úgy gondolom, a *Flush* igazi ajándék lehet: talán az értelmező Woolf-kutatónak is, de remélhetőleg a megajándékozottnak is meglepetés, amelyet (ha kellő gondossággal csomagolnak be) sokáig lehet bontogatni, és akár minden rétege újabb apró érdekességet tartogathat. Egyúttal a *Flush* az angol irodalom és kultúra gazdagságának további nüanszaira és olyan korszakok rejtett összefüggéseire is rámutathat, amelyeket az irodalomtörténet inkább elkülönítve, mint együtt szokott értelmezni: mint a viktoriánus kor és a modernizmus.

A *Flush* talán még azért is jó ajándék lehet, mert az ajándék – jó esetben – nem valami alapszükségletet elégít ki, hanem valamiféle felesleg, luxus, talán aranyos kis butaság, kilépés a normalitásból, ugyanakkor titkos, tudatalatti vágyak megtestesülése is lehet. Márpedig Woolf éppen ilyen szavakkal írta le a *Flush*-t: „az a buta kis könyv” („that silly book”²), „vicc” („a joke”³), „micsoda pazarlás” („what a waste”) – csak remélni lehet, hogy a folytatás már nem vonatkozik rá: „micsoda unalom” („what a bore”⁴). Azon túl, hogy egy kutya – részben nézőponttechnikára épülő – életrajzának a megírása „nyilván-

1. Pamela L. Caughie egyenesen a kánonformálás allegóriájaként értelmezi a *Flush*-t. Pamela L. Caughie, „*Flush* and the Literary Canon: Oh where oh where has that little dog gone?,” *Tulsa Studies in Women's Literature* 10.1 (Spring 1991), 47–66, 49. o.

2. Virginia Woolf, *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, szerk. Leonard Woolf (London: Grafton, 1978), 245. o.

3. Nicolson, Nigel és Joanne Trautman, szerk., *The Letters of Virginia Woolf V.* (New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979), 83. o.

4. Woolf, *A Writer's Diary*, 236. o.

valóan” nem lehet komoly vállalkozás, akármennyire el akarunk is tekinteni a szerzői intenciótól, ezek a szerzői címkék sem segítettek abban, hogy a *Flusht* komolyan vegye az irodalomtörténet és általában a Woolf-kritika. Mind a téma, mind pedig a szerző lekicsinylő megjegyzései kívül helyezték a szöveget a klasszikussá vált woolfi korpuszon, miközben pedig igazi ajándék, afféle túlfolyás, túlzás, amely viszont éppen ezért ünneplésen, afféle „potlatch”-ként szétosztható, komolytalannak tűnő felesleg, mely újracsomagolva (-olvasva) – a „potlatch” lényegéhez méltóan – a gazdagság, a vagyon, a birtoktárgyak kölcsönösségen alapuló újraosztásaként is értelmezhető.

Egy afféle intellektuális „potlatch”-ra teszek most kísérletet, melyben a *Flush* első fejezetét úgy olvasom, mint amely frivolsága ellenére a woolfi életmű egyik fordulópontjaként – akár egyik kulcsaként – is értelmezhető, afféle komolytalan feleslegesnek tűnő butaság, egyúttal azonban vicc is, a freudi értelemben vett nyelvbtlás, amely ezáltal sokat elárul a szorongásokról és vágyakról is. Ehhez azonban el kell helyezni a szöveget a woolfi életműben: mind a szoros értelemben vett kronológiában, mind pedig a kanonizált (és kevésbé kanonizált) szövegekhez való viszonyában. A pusztán tények így hangzanak: Woolf 1931 nyarán kezdte el írni a *Flusht*, a *Hullámok* korrektúrázása közben, és 1933-ban jelent meg, amikor viszont már a *Pargiters* munkacímét viselő, esszéregénynek tervezett szövegén dolgozott, amely később kettévált egy regényre (*Az évek*, 1937) és egy kötetterjedelmű esszére (*Három adomány*, 1938). És míg a *Hullámok* Woolf modernista, kísérleti trilógiájának utolsó darabja, addig *Az évek* – az irodalomtörténet így tartja számon – visszatérés egy kevésbé kísérletező, a realista hagyományhoz visszanyúló írásmódhoz és műfajokhoz (a családregegyhez és a történelmi regényhez), és hasonló kérdéseket feszeget, mint a *Három adomány*: a viktoriánus múlt és a jelen összefüggéseit. *Az évek* cselekménye 1880-ban kezdődik és a „jelenben” fejeződik be, hidat képezve – akárcsak Woolf-nak az élete is (1882–1941) – ezen (irodalom)történeti korszakok között.

A *Flusht* kakukktójásként szokták kezelni még a modernista és a harmincas évekbeli woolfi szövegek közé ékelődő regényként is, pedig mind tematikusan, mind textuálisan tökéletesen beleillik az életműnek ebbe a belső teleológiájába, ha úgy tetszik egyfajta narratívájába, mert egyszerre mutat vissza a modernista nagyregényekre és a harmincas évek szövegeire. A tematikus kapocs nyilvánvaló, hiszen valamilyen szinten mindegyik kései szöveg, beleértve a hatyúdalként számon tartott *Felvonások között* is, mintha azt a kérdést firtatná, miképp íródik bele a jelenbe a kulturális-irodalmi-történeti múlt szöveve, miképpen nem lehet a jelen más, mint már-mindig-is írott. A múlt és a jelen viszonyában Woolf esetében pedig a leginkább kardinális kérdésnek a viktoriánus kor tűnik: az, amelyet pályája elején annyira maga mögött akart hagyni mind személyes életében, mind pedig az irodalomban, az írástechnika szempontjából. Afféle félmúlt ez, amely túl közel van, szinte része a jelennek, s amelyet annál kétségbe esettebben akar „más”-ként konstruálni az „én”, legyen az bár személyes vagy kulturális – írói, irodalomtörténeti – identitás. Élete utolsó évtizedében viszont mintha éppen arra tenne Woolf kísérletet, hogy a múltat, s azon belül hangsúlyosan a viktoriánus (fél)múltat a jelenre vonatkoztassa, a jelen részévé tegye.

Ennek az egyik példája *Az évek*, a maga 1880 és a „jelen” közötti kronologikus narratívájával, de a *Flush* és a *Három adomány* is értelmezhető ekképpen, hiszen a *Három adomány*, miközben azt vizsgálja, miképp függ össze az Európában kialakuló fasizmus a mindennapi lét hierarchikus és autokratikus berendezkedésével, érvrendszerét elsősorban a viktoriánus korból meríti, melynek egyik archetipikus alakja éppen annak az Elizabeth Barrettnek az apja, akiről a *Flush* szól. A *Három adomány*ban a Wimpole Street-i Mr. Barrett a viktoriánus, „gyermekkori fixációban” szenvedő, ugyanakkor (vagy éppen ezért) autokrata pátriárka őstípusaként jelenik meg, a típus legvégletesebb – s ekképp legjjesztőbb – alakjaként, aki tudattalanul tartotta hatalmában – s ezáltal tönkre is tette – lányát, aki nem véletlenül menekült pszichoszomatikus betegségekbe évtizedeken keresztül. A *Flush* szövege-szöveve sem áll messze ettől az értelmezési mezőtől, épp ellenkezőleg, Anna Snaith elemzésének az az alaptézise, hogy Woolf a *Flush*ban „az írónők fogadtatásával kapcsolatos elképzeléseivel, valamint a szexizmus és minden másfajta kontroll közötti összefüggésekkel játszott,” s utóbbiban elsődleges szerep jutott az Európában egyre terjedő fasizmusnak és Woolf fasizmustól való félelmének.⁵ Snaith ennél is tovább megy, és *Flush* ellopását (és a váltságdíj követelését) egyenesen a rasszizmus és a fasizmus kontextusába helyezi, meggyőző érveléssel.⁶ A *Flush* tehát, bár a korai viktoriánus korig nyúlik vissza, s ekként történelmi félmúltként való értelmezése problémás lehet, tematikusan szervesen kapcsolódik a *Pargiters*ként induló, abból kifejlődő két szöveghez, *Az évek*hez és a *Három adomány*hoz, miközben a szöveg egyszerre reflektál, kimondva vagy kimondatlanul a woolfi életmű megelőző, kísérleti és a későbbi, harmincas évekbeli szövegekre jellemző *textuális* megoldásaira is.

A *Flush*t ugyanis – a tematikán túllépve – egyenesen a kutya tudatfolyamregényeként tartják számon, ami, mihelyt a kutya perspektíváját nem vesszük olyan komolyan, mint az emberi perspektívát, már önmagában is (ön)parodisztikus. Mint Károlyi Csaba megjegyzi, „végső soron ez a mű nem csupán az angolszász önéletrajz nagyhatású műfajának paródiája, hanem – akarva-akaratlanul – magának a tudatfolyam-technikának is”.⁷ Paródiajellegéből fakadóan a szöveg definíció szerint reflexív viszonyt jelent ahhoz a korszakhoz, amelyet Woolf éppen akkor zárt le, amikor a *Flush*t elkezdte írni, és amelyről – tegyük hozzá – leginkább ismertté vált. Ilyen szempontból a szöveg nyilván „vicc”, afféle bugyuta ostobaság, mely akár a *Hullámok* kiadása miatti aggodalmak és fáradtság levezetésének is tekinthető: ezt Woolf egy levélrészlete alá is támasztja.⁸ A *Flush* – mint arra Pamela L. Caughie is rámutat – ugyanazt a célt szolgálhatta, mint az *Orlando* 1929-ben, azaz hogy Woolf kiereszthessen magából valami frivolságot a „komoly” *A világlátótorony* írása után.⁹ A *Flush* mint narrációs technikai önparódia ugyanakkor a dolog lényegéből

5. Anna Snaith, „Of Fanciers, Footnotes and Fascism: Virginia Woolf’s *Flush*,” *Modern Fiction Studies* 48.3 (Fall 2002), 614–36, 614–615. o.

6. Snaith, 621–633. o.

7. Károlyi Csaba, „Áradnak a benyomások” (*Flush*-recenzió), *Élet és Irodalom* 49.12 (2005. március 25.) <http://www.es.hu/2005-03-29_radnak-a-benyomasok> letöltve: 2011. 04. 20.

8. Nicolson és Trautman, szerk., *The Letters of Virginia Woolf V*, 161. o.

9. Caughie, 52. o.

eredően meglehetősen ambivalens viszonyt alakít ki azzal a szöveggörpusszal, amelyet parodizál – ha mégoly bájosan teszi is ezt. Ilyen szempontból a szöveg narrációs stratégiája a modernista kísérletező korszakon való túllépést is sugallhatja, miközben természetesen a szöveg bele is írja magát a modernista hagyományba.

S egy gondolatfutatra visszatérve a modernista regényekhez képest kakukktojásnak tűnő, azok szünetében írott két szövegre: még életrajzi kapocs is van a két „komolytalan” szöveg, az *Orlando* és a *Flush* között. Míg az *Orlandót* Vita Sackville-West (Woolf leszbikus partnere) távollétében, hiányában írta és róla mintázta Woolf, afféle fantasztikus-fiktív életrajzként, életrajzparódiaként, addig a *Flush*t Elizabeth Barrett történetén túl Woolfnak a Sackville-Westtől *ajándékba* kapott kutyája – akárcsak Flush volt –, a szintén cocker spániel Pinker ihlette. A két „pihenőregény” ekként egyúttal beleíródik a(z) illegitím) vágy ökonómiájába. Mi több, újabb párhuzamként mind Flush, mind a Flush mintájául szolgáló Pinker (akinek fényképe nem mellékesen az első kiadás külső borítóján és belső fedőlapján is szerepel „Flushként”, de későbbi kiadások is felhasználják valamelyik Pinker-képet) tanúja volt egy-egy titkos vagy illegitím szerelmi kapcsolatnak: Elizabeth Barrett és Robert Browning végül titkos házasságkötésben és nem lány-, hanem feleségzőkötésben végződő szerelmének, illetve Woolf és Sackville-West – a korban illegitím – leszbikus kapcsolatának. Ekként a két „komolytalan” regény, a két modernista regény után pihenőként megírt két fiktív-fantasztikus életrajz (avagy életrajzparódia) háttérében alig kimondható vágyak húzódnak meg ihlető elemként, amit akár úgy is lehet értelmezni: vágy egy másfajta szövegtípusra, textuális paradigmára.

Ezáltal – és egyéb vonások révén – nem a modernista tudatfolyamregény az egyetlen irány, amerre a *Flush* mutat a szövegszerkezet és a rejtett vagy nyilvánvaló intertextuális utalások szintjén. Legalább annyira fontos az, ahogy a *Flush* a harmincas évek woolfi korpuszának műfaji és narrációs technikáihoz viszonyul. Ellentmondva a Woolf-kritika általános megállapításának, miszerint a harmincas években Woolf visszatért egyfajta mimetikus-realista hagyományhoz, én inkább úgy vélem, hogy – miközben látszólag valóban hagyományos regényműfajokban ír Woolf az utolsó évtizedben, a kísérleti regényeihez képest nyilvánvalóan realistább eszközökkel – ezeket a szövegeket egyfajta intertextuális tudatosság, a regényhagyományba való beilleszkedés, de egyszersmind ugyanattól a regényhagyománytól való kritikai és reflexív távolságtartás is jellemzi. Tehát miközben család- és történelmi regényt ír, éppen a család- és történelmi regény műfaját kérdőjelezi meg, és amikor bizonyos szöveghelyeken az austeni etikettregényt kelti életre, egyúttal a műfaj legalapvetőbb genderjelentéseit feszegeti. Az életrajz műfaja – és annak paródiája – sem ártatlan ilyen szempontból, hiszen a parodisztikus átírás is párbeszédet folytat a műfajjal, egyszerre felidézve és átírva mindazt a kulturális jelentést, amely ráakódott története folyamán: abból a szempontból is, hogy hogyan járult hozzá az életrajz mint műfaj – a történetírásba való beírottsága folytán – a genderkonnotációktól sem mentes nemzetfogalom kialakulásához, de abból a szempontból is, hogy az életrajz által felvállalt népszerű-mimetikus ábrázolásmód miképp tartja fenn a valóság illúzióját, amit a paródia, a „vicc” – a *Flush* – ugyanakkor felszínre is hoz.

És még ennél is tovább lehet menni egy fél lépéssel. Ha a *Felvonások között* úgy fogjuk fel, hogy abban Woolf számot vet azzal az irodalmi-kulturális hagyománnyal, amely számára leginkább a reneszánszig visszamenőleg jelentette a modern angol kultúrát és irodalmat (addig a korszakig, amellyel a kulturális hagyomány felforgatásának a „vicces” változata, az *Orlando* is kezdődik, és ameddig esszéinek a tematikája is visszanyúlik), akkor a *Felvonások között* nagyon keserű hatyúdál. Hiszen ebben a szövegben a reneszánszig visszanyúló „roncsolt” klasszikus-idézetek, amelyeket a népünnepélyen eljátszának a „falusiak”, épp azoknak a szövegeknek és szövegtípusoknak a hatalmi diszkurzusokban való cinkos bennefoglaltságát hozzák a felszínre, amelyek az angol irodalmi hagyomány legkanonizáltabb szövegei. Ekkép a *Felvonások között* úgy is értelmezhető, mint afféle keserű számvetés azzal, hogy a woolfi (modernista) esztétika és esztétikum – mint ahogy egyetlen esztétika és esztétikum – sem mentes a politikumtól: a kívülállás csak nagyon korlátozott mértékben lehetséges, így aztán az irodalmi hagyománnyal való bármiféle párbeszéd, még a látszólagos tagadás is része annak a kulturális diszkurzusnak, amelyet látszólag tagad. Ez a pozíció viszont nyilván visszavezeti az értelmezőt Woolf modernizmusához, ahhoz, hogy vajon a harmincas évekbeli szövegek mennyiben értelmezhetők úgy, mint amelyek átírják Woolfnak azt a radikális pozícióját, amelyet a „Modern regény” és a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” című esszéiben megfogalmaz: a modernista újításnak, az újrakezdésnek, az elődök elvetésének a lehetőségét, azaz egy elvontabb szinten azt, hogy az irodalmi kánon – amelyet vagy a tiszta esztétikum szférájának vagy pedig a domináns kultúrát szubverzív módon megkérdőjelező korpusznak szoktak tekinteni –, mennyire cinkos magának annak a domináns kultúrának a létrehozásában és fenntartásában.

A *Flush* akár ezen kérdésfelvetés korai megfogalmazásának is tekinthetjük, ha mégoly viccesen komoly, komolyan vicces formában is, minek következtében helyzete nem kevésbé ambivalens. Nem véletlen, hogy Caughie a kanonizáció kérdését feszegeti a *Flush* keletkezés- és recepciótörténetéről írt elemzésében, és azt állítja, hogy „a *Flush*nak nem is annyira az a lényege, hogy szeszélyes szöveg, hanem a szeszélyesség nagyra értékelésének a következménye,” mivel Woolf ekkoriban „attól félt, hogy figurává válik, illetve attól a megállapodottságtól, amely egy bizonyos fajta ökonómiában együtt jár a hírnévvel,” s ekként a szöveg „egy komplex és konfliktusos esztétika terméke”,¹⁰ amelynek a woolfi kánonból való kirekesztettsége éppen a kánonformálás politikumára – avagy, teszem hozzá, „rejtett tantervére” – mutat rá. A *Flush*nak ezt a kánonon kívüliségét lehet komolyan is értelmezni, ahogy Susan M. Squier teszi elemzésében, párhuzamokat vonva a kutya és a tizenkilencedik századi nők helyzete között, az előbbit az utóbbi allegóriájaként értelmezve, s ekként kiemelve a szöveget a vicc hétköznapi értelméből, és áttemelve a vicc freudi – komoly – értelmébe.¹¹ S bár kétségtelenek az allegorikus olvasatnak alapot szolgáltató párhuzamok a szövegben, csakis egyet lehet érteni Caughie megjegyzésé-

10. Caughie, 55–56. o.

11. Susan M. Squier, *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985).

vel, hogy ehhez viszont Squiernek ki kell iktatnia a szöveg azon elemeit az értelmezésből, melyek nem a hasonlóságot, hanem a különbségeket hozzák a felszínre Flush és Elizabeth Barrett között. Squierrel ellentétben Caughie úgy véli, a *Flush* olyan – derridai értelemben vett – feleslegként kell olvasni, amely „kikezdi a műfajok közötti, az elit és a népszerű irodalom közötti, a fajtiszta és a kevert közötti határokat . . . s ekként egyaránt szükséges elem és felesleges melléktermék”.¹²

Caughie ugyanakkor nem elemzi a *Flush*t, pusztán csak felvázolja ezt az értelmezési keretet. Caughie ambivalens-dekonstruktív pozícióját továbbgondolva és a kánonformálás általános kérdéseiről a woolfi kánonra – Woolf harmincas évekbeli szövegeinek központi kérdéseire – vetítve úgy fogom értelmezni a szöveget, hogy nem is pusztán viccként tekintem (akár a köznapi, akár a freudi értelemben), de nem is veszem annyira komolyan, hogy ezáltal megfoszom a szöveget a humorától, s attól a képességétől, hogy kikezdje az elit és a népszerű irodalom közötti határvonalat. A szövegben meglévő kettős („kutyai” és „emberi”) látásmódból eredő és a szöveg lényegét képező állandó vibrálás hasonló értelmezői pozíciót igényel, mert egyébként vagy ismét marginalizálódik a szöveg, vagy pedig túl komolyan kell venni, s ezáltal megfosztjuk a minden olvasó számára első olvasásra nyilvánvaló jellemzőjétől, a humorától és a kutya nézőpontjától.

A szöveg első mondata magyarul így hangzik: „Hősünk családjának eredete a köztudat szerint a legtávolabbi múltba nyúlik vissza”,¹³ amely nem rossz kezdő mondat, de mennyivel másképpen hangzik angolul: „*It is universally admitted that the family from which the subject of this memoir claims descent is one of the greatest antiquity.*”¹⁴ Amellett, hogy a magyar fordításból kimaradnak retorikailag érdekes elemek, az eredeti mondat felidézi az angol irodalom egyik leghíresebb első mondatát (márpedig Woolf legalább olyan igényesen válogatta meg első mondatait, mint az, akinek a szövegére a *Flush* nyitása intertextuális utalás): Jane Austen *Pride and Prejudice*-éről van szó, melynek első mondata így szól: „*It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife*” (magyarul: „Általánosan elismert igazság, hogy a legényembernek, ha vagyonos, okvetlenül kell feleség”).¹⁵ S bár a magyar olvasót a két fordítás közötti különbség – és a *Flush* nyitó mondatának nyilvánvalóan egyszerűsített szerkezete – nem segíti a két szövegrész közötti rokonság felismerésében, az angol mondatok szerkezete, kádenciája alapot szolgáltat a kapcsolat megteremtéséhez. A mindkét esetben három részre tagolható két mondat szinte ugyanazokkal a szavakkal kezdődik: „*It is a truth universally acknowledged*” – „*It is universally admitted*”, melyek közül az utóbbi mintha kissé gondatlanabb lenne, mintha nem kellene már olyan pontosan fogalmaznia, mintha az intertextuális utalás a maga precizitásával úgyszólván beszűrődne ebbe a

12. Caughie, 62.o.

13. Virginia Woolf, *Flush*, ford. Rónay György (Budapest: Európa, 2005), 5. o. (Minden idézet erre a kiadásra vonatkozik.)

14. Virginia Woolf, *Flush: A Biography* (Harmondsworth: Penguin, 1983), 7. o. (Minden idézet erre a kiadásra vonatkozik.)

15. Jane Austen, *Pride and Prejudice* (Ware: Wordsworth Classics, 1992), 1. o.; Jane Austen, *Büszkeség és balítélet*, ford. Szenczi Miklós (Budapest: Európa, 1979), 7. o.

szövegbe is. A második szerkezeti egység mindkét esetben az alárendelt tagmondat alanya, mégpedig vagy egy jelzős és hátravetett jelzős szerkezettel („*a single man in possession of a good fortune*”), vagy pedig egy újabb alárendelt mondatral („*the family from which the subject of this memoir claims descent*”) kiegészítve, pontosítva, meghatározva az alanyt, mégpedig oly módon, hogy a *Flush* közbeékelt tagmondata látszólagos hosszabbasága ellenére a főhangsúlyos – azaz a mondatok ritmusát meghatározó – szótagainak száma nem több, mint a látszólag rövidebb austeni második szintegmatikus egység; majd ezeket követi az alárendelt mondat állítmánya: „*must be in want of a wife*” – „*is one of the greatest antiquity*”, szintén hasonló ritmussal.

Mivel nem rendkívüli mondat szerkezetről van szó, a legelső szavakat („*It is universally admitted / a truth universally acknowledged*”) akár véletlen egybeesésnek is lehetne tekinteni, azonban ha megvizsgáljuk, hogy a két mondat miképpen teremti meg az egész szöveg retorikáját mindkét esetben, akkor a véletlen hasonlóságot kizárhatjuk. Austen *Büszkeség és balítéletében* az extradiegetikus narrátor első mondatát szó szerint értelmezzük mindaddig, amíg a második mondat újra nem értelmezi az elsőt, fokolizálás révén korlátozva annak az „általánosan elismert igazságnak” az érvényességét, melyet az első mondat fenntartások nélkül mond ki: „*However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered as the rightful property of some one or other of their daughters*” („Ez az igazság oly mélyen bevésődött a vidéki családok lelkébe, hogy ha ilyen ember csöppen a szomszédságukba, rögtön egyik vagy másik leányuk jog szerinti tulajdonának tekintik, még ha nem ismerik is érzéseit vagy nézeteit”).¹⁶ A fokolizáció általi korlátozás azonban nem azt jelenti – és ebben áll az austeni regényvilág egyedisége –, hogy ezáltal rögzülne a narrátor fókusz, éppen ellenkezőleg: a szabad függő beszédben megfogalmazott mondatok mindvégig fenntartják a kettősséget a narrátor és a fokolizáló szereplő (avagy ez esetben: szereplők csoportja, a „környező családok”) nézőpontja között, és mivel a narrátor nem feltétlenül azonosul a fokolizálók álláspontjával, lebegő, elcsúszó, sokszor ironikus távolság jön létre a szövegben, amely éppen a fentiekhez hasonló „általánosan elismert igazságokat” ássa alá. A nyitó mondat általános igazsága esetében nyilvánvalóan legfeljebb egy részleges nézőpontból igazságnak tűnő – vagy igazságként feltüntetett – állítás tesz úgy, mintha érvényét egyetemessé lehetne kivetíteni, illetve az a bizonyos nézőpont a sajátját csakis egyetemesként tudja látni, amely álláspontnak a hamisságát viszont az extradiegetikus narrátor drámai iróniával le tudja leppezni.

A kezdő mondatban azonban van még egy csavar: nemcsak arról van itt szó, hogy a második mondat utólag értelmezve radikálisan átírja az elsőt, hanem arról is, hogy az első mondat a maga abszurditása révén ennek a regényvilágnak és műfajnak a legalapvetőbb lényegére mutat rá: kimondhatóság és kimondhatatlanság kérdése. Hisz nyilvánvaló, hogy nem a vagyonos legényembernek van szüksége feleségre, hanem a korabeli angol törvények révén az öröklésből gyakorlatilag kizárt „eladósorba” került lányoknak

16. Austen, *Pride and Prejudice*, 1. o.; *Büszkeség és balítélet*, 7. o.

van arra szükségük, hogy vagyonos legényember kerüljön az útjukba, mert ez az egyetlen módja annak, hogy hosszú távon közép- vagy felső osztálybeli életminőséget biztosíthassanak maguknak. A *Büszkeség és balítélet*ben – lévén a Bennet-családban öt lány – ez a probléma hatványozottan jelentkezik, az apa halála esetén ugyanis egy távoli unokatestvér örökölné a birtokot. A regény nyitó mondata ezt a kegyetlen tényt azonban nem mondhatja ki, hiszen ez annak a bevallását jelentené, hogy az öt lány valóban „eladó”, elkerülhetetlenül részei egy olyan gazdasági-társadalmi ökonómiának, amelynek a létéről a vidéki földbirtokos réteg, ha még oly elszegényedett is, nem akar tudni, hiszen ha van valami, ami rettegést árnyékként kísérti életüket, az a pénz: a hiányától való félelem is, de a pénzkeresés kényszerétől (a gazdaság látható, kézzel tapintható működésétől) való félelem is. A „kereskedés” („*trade*”) az egyik legszennyezettebb és legszennyezőbb fogalom, amely lebontaná identitásukat, de amely mindvégig ott kísért nemcsak az austeni regényben, hanem az egész tizenkilencedik század folyamán (ennek egyik iskolapéldája Elizabeth Gaskell *Észak és délje*). Amikor tehát a *Büszkeség és balítélet* azt az „általánosan elismert igazságot”, miszerint a fiatal nők számára létszükséglet, a társadalmi túlélés eszköze, hogy vagyonos legényemberhez menjenek férjhez, elfedi azzal a mondattal, hogy a vagyonos legényembernek van szüksége a feleségre, akkor ez a nyitó mondat akár az egész szöveg – és az austeni etikettregény – *mise-en-abyme*-jének is tekinthető mind tematikailag, mind pedig retorikailag, hiszen az austeni etikettregény éppen arról szól, hogy az etikettnek („*manners*”) megfelelően, az etikettregény színhelyén, a szalonban zajló udvarias beszélgetések sohasem azt mondják, amiről szó van, hanem mindig valami fedőretorikával – sokszor egyenesen az ellenkezőjével – helyettesítik, mert az, amiről valójában szó van (ez esetben az öt lány áruba bocsátása a házassági piactéren), teljes mértékben kimondhatatlan ebben a társadalmi ökonómiában.

Ha elfogadjuk, hogy a *Flush* kezdő mondata az austeni híres nyitó kifejezés („*It is a truth universally acknowledged*”) kissé átírt-roncsolt megismétlésén túl a mondat szerkezete, kádenciája miatt is a *Büszkeség és balítélet* intertextusa, akkor további kérdésként merül fel, hogy a pusztán formai, szövegszerű és szerkezeti egyezésen túl van-e a *Flush* első mondatának ahhoz hasonló funkciója, mint az austeni szövegnek. Tehát az a kérdés, hogy a *Flush* retorikai-narrációs megoldása mennyiben hasonlít az austeni narrációhoz, illetve hogy ez a narratív stratégia mennyire funkcionális, és ez a funkció mennyiben hasonlít arra, amit az austeni szövegekben tapasztalunk. Úgy vélem, hogy ha az austeni regényvilág egyik legalapvetőbb (és a filmváltozatokba szinte átvihetetlen, adaptálhatatlan) vonásának a diegézist, azon belül pedig a részben ironikus távolságot tartó, részben a fokalizálttal azonosuló, sokszor szubverzív narrátori hangot tartjuk, akkor a *Flush* nem véletlenül kezdődik Austen-intertextussal, hiszen a szövegnek az egyik legalapvetőbb vonása a kutyának a „normális” emberi látószögtől különböző, elkülönülő, elidegenedett, defamiliarizáló nézőpontja, melyet a narrátor éppen arra használ, hogy kiforgassa a „köztudat szerint” általános igazságoknak tételezett állításokat és felfogásokat. Mi több, a narrátor – akárcsak Austen esetében – nemcsak akkor viszonyul az elbeszélte világhoz szubverzíven, amikor éppen a kutya nézőpontjából közvetíti a tapasztaltakat, hanem az első mondatától kezdve olyan pozíciót vesz fel, hogy minden adottnak vett állítás elveszíti

általános érvényét, minden relativizálódik, mégpedig egy kettős kontextualizálás révén: a „köztudat” általános igazságai részben a kutya perspektívája révén billennek ki, részben pedig azért, hogy a narrátor a szabad függő beszéd révén sokszor azonosulást tettetve, de mégis távolságtartóan közeledik az általa megjelenített viktoriánus világhoz, annak teljes értékrendszeréhez. Retorikailag sokszor felveszi az azonosulás maszkját, szinte hasbeszélőként kimondva az „általánosan elismert igazságokat”, de csak azért, hogy a következő mondatban levegye a maszkot, kifordítsa, sokszor talpára állítsa az előző állítás logikáját. Ebben a váltakozó pozícióban ugyanakkor nemcsak a kívülállás, a távolságtartás lehetősége és szükségszerűsége fogalmazódik meg, hanem retorikailag legalább annyira az is, hogy szinte lehetetlen kilépni, hogy képtelenség teljesen kívülállóit pozíciót létrehozni: a kiindulópont mindig a „köztudat szerinti” igazság, logika és retorika, amelynek a kiforgatásához szükség van a „kutyai” – avagy legalább a kutyaéhoz hasonlóan defamiliarizált – perspektívára. Márpedig ez az az attitűd, amely meglátásom szerint Woolf harmincas években írt szövegeinek az irodalmi-kulturális-retorikai hagyományhoz való viszonyát jellemzi: a textuális-kulturális (diszkurzív) kívülállás kényszere és lehetetlensége közötti feszültség, amely ebben a szövegben sokszor komikus formát ölt.

De hogy is működik szövegszerűen mindez a *Flush*ban? Az austeni visszhangokat keltő első mondatot – akárcsak a *Büszkeség és balítélet* felütését – hasonlóképp érdemes darabjaira szedni: önmagában is, és a következő szövegrész fényében is. Lássuk tehát ismét: „*It is universally admitted that the family from which the subject of this memoir claims descent is one of the greatest antiquity*” (7. o.). A mondat kulturális előfeltevéseken alapuló, sokszoros várakozásokat kelt, miközben bizonytalanságot is ébreszt. A magyar fordítással ellentétben („Hősünk családjának eredete a köztudat szerint a legtávolabbi múltba nyúlik vissza”, 5.o.) az angol meghatározza a műfajt (memoár), amely önmagában nemcsak műfaji-diszkurzív keretet idéz meg, hanem kulturálisat is, hiszen „köztudott”, hogy memoárokat arra érdemesek írnak (és arra érdemesekről olvasnak): azok, akiknek az élete beleillik a tizenkilencedik században eredeztethető – a nemzetfogalom kialakulásához is nagyban hozzájáruló – történetírásba, mely szerint a történelem nagy emberek (férfiak) nagy tetteinek az összessége, és ennek a szellemében fogant a Virginia Woolf apja, Sir Leslie Stephen főszerkesztésével elkezdett alapmű is, a *Dictionary of National Biography (DNB)*, mely a mindennapi élet része volt Woolf (avagy Virginia Stephen) lánykorában, s melynek szellemével egész életében küzdött. Amikor tehát a *Flush* első mondatában megidézi a történetírás egyik alapvető forrását és műfaját, a memoárt, mely a (maszkulin) nemzettudat kialakulásához is jelentősen hozzájárult, akkor látszólag behelyezkedik a műfaj által képviselt diszkurzusba, adottnak véve azt mint diszkurzív keretet.

A mondat biztos („köztudott”) állítását ugyanakkor kikezdi a fordításból szintén ki maradt elbizonytalanító, lebegtető beszúrás: „*from which the subject of this memoir claims descent*” (kiemelés tőlem), mely, mint látni fogjuk, még egyszer megjelenik az első fejezetben. A tömör angol igei szerkezet kettős jelentést hordoz: egyrészt azt, hogy a memoár alanya jogot formál arra (joggal), hogy a legtávolabbi múltból eredezteti magát a családja révén, másrészt viszont úgy is értelmezhetjük, hogy pusztán *csak azt állítja*, hogy a

legtávolabbi múltból – vagy más fordításban: legnagyobb szerűbb ősi korból – ered a család. A család ősi gyökereinek sugallata pedig „nyilvánvalóan” arisztokrata, feljegyzésekből fennmaradt eredettörténetet sejtet, hiszen, mint az „köztudott”, csak az írásosan dokumentált történetű családok tarthatnak igényt az ősi jelzőre. A második mondat azonban – akárcsak a *Büszkeség és balítélet*ben – kifordítja (avagy talpára állítja) ezt a logikát, elvitatva az adottnak vett igazságok, ez esetben a társadalmi-történetírási diszkurzív gyakorlatok eredményeként létrejövő „tények” maguktól értetődő mivoltát: „*Therefore it is not strange that the origin of the name itself is lost in obscurity*” (1.o.; „Nem csoda hát, ha nevének keletkezése elvész az idők homályában”, 5.o.). A mondat ironikusan metsző humora újabb, Elizabeth Barretthez közeli intertextus megidézése is lehet, hiszen Robert Browning a „*My Last Duchess*”-ban („Elhúnyt nőm, a hercegnő”) a nem kellő tisztelet híján akár gyilkosságig is elvezető arisztokrata néveredet-fetisizmus mögötti kegyetlenséget leplezi le – mint ahogy a woolfi mondat a pusztán az írásbeliségig visszavezethető „ősiséget” mint megkérdőjelezhetetlen hivatkozási alapot.

A diszkurzív-műfaji rendszerekbe való belehelyezkedés – majd azok retorikai kiforgatása – ezzel nem áll meg, mert a homályba vésző család- és néveredet az életrajzíró filológiai kötelességének és a tudós hipotetikus feltevéseinek kényszerét hívja elő. A spániel szó eredetére vonatkozó két bekezdésnyi fejtegetés olyan retorikai bravúr, melyet a tudományos értekező prózát oktató kurzusok anyagaként lehetne tanítani. Az életrajz – és ebből következően az eredetre vonatkozó fejtegetés – tárgyat továbbra is magától értetődőnek véve, és hosszú mondatokon keresztül meg sem nevezve, a szöveg egy ideig tökéletesen elhiteti az olvasóval a fejtegetés igazságát (még meg is akarjuk „tanulni” – és okkal, mert a Woolf által a spániel eredetére vonatkozóan felvázolt elméletek egy része most is érvényes), annál is inkább, mert az érvelés történésziskolák egymásnak ellentmondó álláspontjait idézi, vetíti egymásra – mint ahogy ez a tudományos hipotézisek vitájában lenni szokott – és stílusbravúrral használja az értekező próza kötőszavait, fordulatait, szövegtani sajátosságait. Az életrajz – és az értekezés – tárgyának homályban hagyása (avagy adottnak vevése), ha az olvasó esetleg nem tudja, hogy a memoár tárgya egy spániel, a teljesen logikus érvelés ellenére is kibillent az olvasót, mert a feltételezet értelmezési kereten belül értelmezhetetlenné válik, hogy miért kell visszamenni sok millió évvel a növényzet – majd a nyulak és a nyulászó kutyák: a spánielek – megjelenéséig. Ha viszont, mint feltételezhető, az olvasó előre tudja, hogy *ennek* a memoárnak a tárgya Flush, a spániel, akkor viszont éppen ennek a tárgyat adottnak vevő retorikának az ironiájából fakadó kibillentésben van része, ami ugyanakkor nem akadályozza meg abban, hogy elhiggye magának a spánielnek az eredetére vonatkozó feltevések hitelességét mindaddig, amíg – szinte dekonstrukciós logikát követve – a harmadik hipotézis nem válik olyannyira hihetlenné és hiteltelenné, hogy maga a narrátor veti el, további hipotézisekkel egyetemben, ezáltal visszamenőleg az előzőeket is megkérdőjelezve: „Van egy harmadik elmélet is: eszerint, ahogyan a szerelmesek becézik szeretőjüket szörnyetegnek meg démonnak, úgy emlegették a spanyolok is kedves kutyáikat »kajlának« vagy »borzasnak« (mert az »espana« alighanem azt jelenti), fonákjára fordítva a valót, minthogy a

spánielek éppen nem kajlák vagy borzasak; ez a föltevés azonban sokkal kalandosabbnak tűnik előttünk, semhogy komolyan foglalkozhatnánk vele” (6.o.).

Ennek ellenére a narrátor visszatér a történeti diszkurzushoz és ezen a „biztos” alapon állva rendületlenül folytatja érvelését, csak azért, hogy kikezdje – mint erre Snaith is felhívja a figyelmet¹⁷ – a harmincas években komoly politikai jelentést hordozó „fajtisztaság” fogalmát. A fennkölt, emelkedett stílus retorikai elemeit használva jut el a spániel fajtaleírásáig, mely – miközben nagyon pontosan idézi fel a kutyatenyésztők fogalmi rendszerét – egyúttal, az áthallások révén, ki is forgatja sarkaiból a tiszta fajú spániel definíciójának az objektív mivoltát: „Ez a kiváló testület ugyanis félreérthetetlenül leszögezte, mi *bűn* és mi erény egy spánielnél. *Nem kívánatos*,¹⁸ ha világos a szeme; még rosszabb, ha bodros a füle; az pedig egyenesen végzetes, ha fakó orral vagy szőrpamaccsal jön a világra. Erényeit ugyanilyen világosan meghatározták. Sima, orrától lágyan emelkedő vonalú fejének kell lennie; fejlett, inkább kerekded koponyájában bőséges hely jusson az agynak; szeme telt legyen, de ne kiugró; tekintete okosságot és szelidséget sugározzon” (7–8. o.). A leírás, mivel a kutya fejének részleteire koncentrál (pedig kutya esetében az egész testet is leírhatná), a kutyatenyésztők spánielre vonatkozó – ebben a kontextusban teljesen abszurdnak ható – leírásán túl megidézi a viktoriánus korszak jellegzetes áltudományait, a phrenológiát és craniometriát is, melyekre viszont a náci fajelmélet is visszavezethető. Majd látszólag sajnálkozva továbblép, a spánielek hivatalos leírását mint „pozitív” példát kivetíti az emberekre, ahol ehhez képest „milyen *káosz és milyen következtetés*”¹⁹ tárul szemünk elé!” (8. o.). A kutya-fajtisztaság abszurd mivoltának fényében ez azonban már csak ironikusan kifordított állítás lehet, még akkor is, ha – vagy éppen azért, mert – visszavezet az arisztokrata családok azon öndefiníciós törekvése-ihéz, melyek révén saját kasztbeli tisztaságukat akarják megőrizni, de önkényes kulturális jelölők (például házuk bejárata felé aggatott címerek) segítségével.

A narrátornak ezt a kettős retorikára alapuló, az egyes rendszereken belül adottnak vett igazságokra építő, de más kontextusba helyezve összeomló logikáját és érvrendszerét tovább destabilizálja a szöveg „másik” hangja, a kutya nézőpontja: az, ahogy ő belép az emberi világba, annak is a legszilárdabbnak tekintett építményébe, a Viktória korabeli Wimpole Street 50. szám alatti házába, a hírhedt Mr. Barrett otthonába. Mivel a szöveg csakis nyelvisége révén létezik, Flush nézőpontja elkerülhetetlenül antropomorf, azonban – egyetértve Craig Smith-szel – ez nem egyenlő valamiféle

17. Snaith, 18. o.

18. A dőlt betűvel kiemelték saját fordítások. A megjelent fordításban: „bűn” helyett „hiba” – az angolban: „*vice*”. Az angol sokkal erőteljesebb szó, morális töltettel, amit a „hiba” szó nem ad vissza, de amely ugyanakkor véleményem szerint mélyen áthatja a faji tisztaságra vonatkozó fasiszta retorikát. Hasonlóképp: a megjelent fordításban: „nem kívánatos” helyett „kellemetlen” – az angolban: „*undesirable*”, mely ismét rájátszik a fajelméletek szóhasználatára.

19. A megjelent fordításban: a dőlt betűvel szedett helyett „mily zűravar, mily zagyvaság” – az angolban: „*what chaos and conclusion*”. A következtetés (vagy következmény) szót fontosnak tartom, mert azt a jelentést erősíti, hogy a fizikai vonások alapján morális következtetéseket vonnak le, aminek politikai töltetű következményei vannak.

szenzimentalizmussal.²⁰ Épp ellenkezőleg, Smith amellett érvel, hogy Woolf narrátorának a kutya tudatába való helyezkedését és annak a nézőpontnak a hiteles közvetítését a legújabb etológiai kutatások is alátámasztják.²¹ Flush a maga másságával, ugyanakkor igen éles érzékelési készségeivel tehát tökéletes defamiliarizált szem- (avagy elsősorban orr-)szöveget kínál ahhoz, hogy megkettőzze az ironikus távolságot tartó austeni narrátor funkcióját: ez esetben ugyanis nemcsak a narrátor tart távolságot a diegetikus világtól, hanem az is (Flush), akinek a tudatán átszüremlő tapasztalatokat közvetíti, és aki ráadásul – nem tudván beszélni – mindig is közvetített marad a szövegben, de úgy, hogy kutyai látószöge révén az ő szemszögéből és feltételezett fogalmaival közvetített világlátás egy, a narrátoréhoz képest is defamiliarizáltabb diszkurzust hoz létre. Ennek révén pedig nem csak arra képes, hogy kimozdítsa sarkaiból a szöveg által a viktoriánus kultúra sarkkövének tekintett Wimpole Street-i ház alapvető működési rendjének a „normalitását”, hanem arra is, hogy kiszimatolja egy olyan kultúrának a mélyrétegeit, mely mindent megtesz azért, hogy el- és lefedje magát, ahol semmi sem lehet önazonos, amely fedőrétegeket és fedőtörténeteket talál fel és talál ki (avagy tálal fel). Mr. Barrett házába belépve Flush azt tapasztalja, hogy „[i]tt semmi sem az volt, ami: itt minden más volt. Még az ablak függönye sem egyszerű muszlinfüggöny, hanem valaminő festett anyag, mely kastélyt ábrázolt, rácskerítéssel, tömött fákkal s a fák között baktató parasztokkal. S hogy a zűrzavar még teljesebb legyen, néhány tükör tette valószínűtlenebbé ezt a már önmagában is valószínűtlen világot, öt költő öt mellszobra helyett tíz költő tíz mellszobrát, két asztal helyett négy asztalt mutatva” (19. o.). Ez a lefedett és elfedett, valószínűtlenül – nem véletlenül költőszobrok révén is – megsokszorozott világ pedig nem más, mint a kulturális közvetítéseknek a világa, részben az austeni szövegvilág a maga narratív technikájával, részben viszont az elkerülhetetlenül közvetített, mediatizált, sokszorosán visszatükrözött és visszatükröző teljes kulturális-irodalmi hagyomány, amelyből ijesztően nem lehet kilépni, ugyanakkor mégis értelmezni kell és ki kell hozni alakítani valamiféle viszonyulást, miközben a kulturális tükörbe nézés magát a tükörbe nézőt is visszatükrözi: „S a rémületek rémülete: Flush hirtelen egy kutyát pillantott meg, amint csillogó szemmel, lihegő nyelvvel, féloldalt állva, egyenesen rábámul a fal egy hasadékaiból. Flush rökönnyödvé megtorpant. Flush eltelt félelemmel, és előrelépett” (19). S bár egyszerre rémisztő és vicces, félelmetes és túlzó ez a visszatükrözés (amelytől a két alkotói korszaka határán álló Woolf is megrémült talán), Flush (és a *Flush*) attól még – vagy annál inkább – az irodalmi hagyomány által is sokszorosán visszatükrözött *ajándék* marad.

20. Craig Smith, „Across the Widest Gulf: Nonhuman Subjectivity in Virginia Woolf’s *Flush*,” *Twentieth-Century Literature* 48.3 (Fall 2002), 348–61, 351.o.

21. Smith, 353. o.

Andrea Kirchknopf

Romantic Mythmaking, Victorian Conventions and Postmodern Theory

Identity narratives in Emily Brontë's *Wuthering Heights* and A. S. Byatt's *Possession*

The emphasis on its high quality of diction, rich intertextuality and multiplicity of narratives and genres characterises the critical perception of both Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847) and A. S. Byatt's *Possession* (1990). These novels own a cultic standing in the literary canon, consistently feature in English literature and cultural studies syllabi and have acquired a persistent popularity with scholarly and non-scholarly audiences. The two texts can also be connected by their multifarious literary historical correspondences: in *Wuthering Heights* ideas of Romanticism feature as much as conventions of the Victorian age, while *Possession* utilises postmodernist historiographic metafictional tools including long pastiches of nineteenth-century romantic and realistic texts. Critical readings of *Wuthering Heights* attribute the power of the novel to the tension arising from the imprisonment of Catherine and Heathcliff's romantic love into a meticulous Victorian cultural framework.¹ A similar view resurfaces in *Possession* when inferring Christabel LaMotte and Randolph Henry Ash's affair, which gets transposed on Maud Bailey and Roland Michell's twentieth-century liaison as well, since the novel has a double plot indicating the current generic and thematic reiterations of historical fiction. Thus the text reads as a "simulacrum of a romantic Pre-Raphaelite past juxtaposed with the narrative present,"² a phrasing that emphasises the palimpsestic co-existence of the romantic, Victorian and postmodernist paradigms in the novel.

In some obvious occurrences it is a common practice to analyse nineteenth-century and contemporary novels comparatively, for example in the case of Charlotte Brontë's *Jane Eyre* and its rewriting Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* in terms of their feminist, postcolonial and postimperial implications, or Elisabeth Gaskell's *North and South* with David Lodge's *Nice Work* framed by ideologies of industrialisation, technology and national narratives of progress and power. Similarly, the reading and, perhaps, teaching of *Wuthering Heights* and *Possession* together may also convey fruitful insights by juxta-

1. Terry Eagleton, "Myths of Power: A Marxist Study on *Wuthering Heights*," in *Emily Brontë 'Wuthering Heights': Case Studies in Contemporary Criticism*, ed. Linda H. Peterson (Boston: Bedford, 1992), 399–414, p. 404; C. P. Sanger, "The Structure of *Wuthering Heights*," in: *Critics on Charlotte and Emily Brontë: Readings in Literary Criticism* (henceforward referred to as *Critics*), ed. Judith O'Neill (London: George Allen, 1971), 54–58.

2. Luke Strongman, *The Booker Prize and the Legacy of Empire* (Amsterdam & New York: Rodopi, 2002), p. 122.

posing various narratives of identity the texts offer, the construction of which is assisted by the devices of myth, intertextuality, cultural cartographies³ and theoretical approaches. This paper is limited to indicating possible aspects of a comparison: it follows a specific thread from examining narrative enquiries into (hi)stories, through contextualisations of the self in different locations, to quests for (various modes of acquiring) knowledge. Eventually, such a parallel reading may incite a more reflexive attitude to the Victorian and well as the post-Victorian canon.

The complex narrative design of both novels allows numerous entry points (at the same time as no entry) into their plots: there are more narrators whose stories are strongly influenced by their individual agendas and limitations, as well as letters, diaries and poems with various intertextual correspondences that amend this web of narratives. Narrators and characters gain their identities by conducting moderately successful narrative inquiries into the (hi)stories of other figures and immersing themselves in the interpreted stories. Lockwood and Nelly Dean's shifting viewpoints in *Wuthering Heights* engage in a constant dialogue with each other, the stories of the narrated characters and other texts. This partly explains the tension that arises while reading the novel, since there is a remarkable contrast between Nelly's common-sense narration reported by Lockwood and the passionate figures she describes in the novel.⁴ The fact that the two narrators prove fallible also adds to this distancing effect, increasing the gap between Victorian and romantic paradigms. With the growing influence of Marxist and feminist criticism, Nelly's judgement as a harmless, commonsensical narrator has been revised to viewing her as an outcast excluded from both sexual and economic power and to treating her suspiciously or deeming her a manipulative character in the service of patriarchy.⁵ Similar reactions are to be noted in the criticism of Lockwood's figure: from a neutral and victimised visitor he evolves into a source of parody for his inability to interpret.⁶ Both narrators also feature in the stories as characters which determine their perspective on events, so readers should be conscious of the narrative layers created through their storytelling that challenges the plausibility of the conversations and letters recounted by them.

3. Louise Yelin employs this term aiming to map Victorian culture simultaneously with today's Victorian studies. Louise Yelin, "Cultural Cartography: A. S. Byatt's *Possession* and the Politics of Victorian Studies," *Victorian Newsletter* 81 (1992) 38–41. I adopt her term to depict romantic, Victorian and postmodernist paradigms.

4. Vincent Buckley, "Passion and control in *Wuthering Heights*," in *Critics*, 83–94, pp. 83–88.

5. Patricia Yaeger, "Violence in the Sitting Room: *Wuthering Heights* and the Woman's Novel," *Genre* 21 (Summer 1988) 221–227, p. 223, and Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale UP, 1979), pp. 292, respectively.

6. Elisabeth Napier, "The Problem of Boundaries in *Wuthering Heights*," *Philological Quarterly* 63 (1984) 95–107, p. 97, Yaeger, p. 222, J. Hillis Miller, "*Wuthering Heights*: Repetition and the 'Uncanny,'" in *Emily Brontë 'Wuthering Heights': Case Studies in Contemporary Criticism*, 371–384.

Nelly Dean participates in and recounts events as an influential witness and plot-weaver, especially because, determined by her set of conventions, beliefs and preferences, she makes arbitrary choices when telling the story. For example, she neglects the newly found Heathcliff, hides Catherine's illness from Edgar as long as she can, her sympathies definitely lie with Hindley and the reader never learns where Heathcliff goes and what he does in the years he spends away from Wuthering Heights.⁷ Whatever Nelly pre-selects can be reported and further edited by Lockwood, who 'comes to' the story by geographically entering the framework of narrated characters and his opportunity to listen to it is his "getting trapped" there by becoming ill. Bound to the location, he immediately gets "attacked" by the Gothic side of the story when he encounters the wailing Catherine at the window of the cottage in his dream. This dream constitutes a part of a set of dreams with religious and moral content possibly connected to Lockwood's subconscious worries. Later, his problematic attitude to women also surfaces, which climaxes in his feeble attempt to court the younger Catherine at the Heights. His interest in the dead and living cottage dwellers' story is maintained by his renewed ventures to identify with the seen and narrated characters. These attempts fail because the figures turn out to be different from his expectations, so he is forced to change his perception of both the other characters or of his own self. Thus, it is clear that Lockwood is drawn into the story he narrates on different levels: his location and illness, his contact to the surviving members of the narrated community and his self faced with the new situation even on the level of dreams, show how he writes himself into the historical account and how, this way, the narrated story becomes his story.

Roland Michell, the leading character in *Possession*, through whose story, related by an omniscient narrator, the reader mainly follows the events, enters the history of the two quested Victorian poets by way of a text he finds in the British library. While the research unfolds as a correspondence and love affair between two historical poets, Roland has to reconsider both his interpretation of Randolph Henry Ash, the writer he identifies with,⁸ and that of his own self. While he explores Ash's relationship with the poetess Christabel LaMotte, he becomes infatuated with the LaMotte researcher, Maud

7. Such narrative gaps are most vividly remembered by readers, which as Nóra Séllei notes, is one of the most intriguing traits of the reception of *Wuthering Heights*. Nóra Séllei, *Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol írónők* (Debrecen: Kossuth, 1999) [*Becoming a Woman, She Starts Writing: 19th-Century English Woman Writers*], p. 241. Perhaps the best example for this is critics' treatment of nature: they generally associate it with the first part of the novel, although it is rarely mentioned there, whereas it only serves the purposes of analogy for the second part in which it really appears. This is explained with the suggestive power the repression of nature has on the reader, see: Margaret Homans, "Repression and Sublimation of Nature in *Wuthering Heights*," *PMLA* 93/1-3 (Jan. 1978) 9-19, pp. 11-12.

8. Critics also closely associate the two characters: Christian Gutleben, for example considers Roland as Ash's heir in terms of attitude and values. Christian Gutleben, *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel* (Amsterdam & New York: Rodopi, 2001), p. 193.

Bailey, which also changes his self-perception. Having lost his girlfriend, job and flat, at the end of the story Roland experiences an existential crisis. The life of Maud, who joins in with her research on the other side of the correspondence, goes through some major changes, too. She also has to reinterpret her views of the Victorian poetess, and her attachment to Roland makes her reconsider her self as well. By the end of the quest, her genealogical origin as a descendant of the LaMotte-Bailey line is ascertained, which most probably establishes her as the owner of the letters. As Roland and Maud put their stories together, re-construct and, in parallel, relive the story of their predecessors, they win their own identities by defining themselves and each other in relation to the historical couple.

Their story is complemented by those of some other LaMotte and Ash scholars, whose research and histories help to solve the riddle of the poets. The researchers also identify themselves through their research subject. James Blackadder “thought often, in his dim place, of how a man becomes his job” (33);⁹ Mortimer Cropper muses on his relationship to Ash feeling “as though he had no existence, no separate existence of his own” (118) and underlines how much of an indissoluble part “the shadowy biographer is of his subject’s life” (417); and forced to give up on Ash, immersed in his wife’s journals, Beatrice Nest “became implicated, began to share Ellen’s long days of prostration in darkened rooms” (128). These scholars also adjust their identity as their inquiry into the liaison of the historical couple unfolds: Blackadder and Cropper reconsider their perception of Randolph Henry Ash and their own selves as strongly masculine characters and Nest re-emerges from forgetfulness and experiences herself as well as her research on Ellen Ash as useful. The most unlikely and much criticised change happens to Leonora Stern’s self-perception, who revisits her research on the repressed lesbian relationship between Christabel LaMotte and her companion, Blanche Glover, resulting in Blanche’s tragic suicide, and reconceives LaMotte’s and her own identity from a lesbian to a possibly heterosexual one.¹⁰ A further narrative instance, the omniscient narrator comments and puts the historical and the contemporary storylines in dialogue with each other. As critics observe, narrative distancing gives away Byatt’s privileged historical era: the Victorian characters get to speak in the first person through their texts, whereas the critics’ adventures are related in the third person, in other words, “[t]he presentation of the Victorians provokes empathy, the portrayal of the contemporary scholars invites mockery.”¹¹ The omniscient narrator has the last word adding a postscript to the Victorian storyline, which paradoxically records an event that was never recorded: the meeting of Randolph Henry Ash with his daughter, Maia.

In the case of both novels, the connection to the historical couples can only be made through the narrative accounts of other characters. The self-definition of historical char-

9. All parenthesised references are to this edition: A. S. Byatt, *Possession* (1990) (New York: Vintage, 2002).

10. Yelin criticises Byatt for this plot move by calling attention to its homophobic implications. Yelin, p. 39.

11. Gutleben, pp. 79–80.

acters happens through their other. The identities of Catherine and Heathcliff are most visibly interdependent. Their ontological status defines the empirical reality surrounding them as Catherine's account proves: "If all else perished, and *he* remained, I should still continue to be; and if all else remained, and he were annihilated, the Universe would turn to a mighty stranger. I should not seem part of it. Nelly I *am* Heathcliff . . . so don't talk of our separation again (87)."¹² This connection remains elemental even after her death, as Heathcliff confesses: "Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! . . . I cannot live without my life! I cannot live without my soul!" (154); "for what is not connected with her to me? and what does not recall her? . . . The most ordinary faces of men and women – my own features – mock me with a resemblance (274)." This prevalence of the aspect of memory and remembering is maintained in the influence their history exercises on those of all the other characters in whose narratives they constantly appear. So much so, that their ghosts are conjured up at the very end of the novel. Christabel LaMotte and Randolph Henry Ash perceive each other in similarly elemental and universal terms in *Possession*: "You are in love with all the human race, Randolph Ash.' 'With you. And by extension, all creatures who remotely resemble you. . . . You are the life of things.' 'Oh no. . . . It is you who are the life of things. You stand there and draw them into you. . . . I tell myself I should fade and glimmer if long in your hot light.'" (310) This connection is also central to the stories of all other characters whose life and research change as the correspondence and other evidence come to light. Its dominance is, in this text too, proved by the ending, which relates the unrecorded meeting of Ash and his child, Maia as a postscript putting the whole story in yet another perspective.

These passionate relationships can be experienced through the immediacy of first person narratives in both novels. They have meeker variations featuring Hareton and the younger Catherine as well as Maud and Roland, whose more mediated quest for identity gets determined by those of their predecessors. Hareton and the younger Catherine are related to the former couple genealogically and by naming, and in the case of Maud and Roland lineage also plays some role. In addition to this, the couple build up a narrative relationship with the Victorian poets by reading their texts and identifying with their assumed selves through them. None of the above relationships experience a closure: Catherine and Heathcliff die and they might be united after their death but are also feared as haunting the living; Christabel and Randolph break their relationship, neither of them admits their child openly in their lifetime and they die separately; the younger Catherine and Hareton along with Maud and Roland function as couples of hope but also of difference, so the outcome of those relationships remains open as well. As it becomes clear from the above analysis, narrative inquiries into histories seem to be necessary for the creation of the identity of the characters and character-narrators.

12. All parenthesised references are to this edition: Linda H. Peterson, ed., *Emily Brontë 'Wuthering Heights': Case Studies in Contemporary Criticism* (Boston: Bedford, 1992).

Intertextuality with specific emphasis on myth features as an additional device of constructing accounts of the self in the two texts. Tamás Bényei argues that myth in *Possession* functions not only as a tool of self-knowledge of the subject, but actually structures self-cognition and the subject: “the mythological pattern is not simply a kind of archetypal identity that determines both the characters’ experience and our reading of it, but also a prefiguration of the very pattern of constructing identity in its relationship of the past.”¹³ He illustrates this by reading the scene where the two twentieth-century scholars immerse in this process of self-cognition attempting to establish connections with Christabel La Motte through the myth of Narcissus and Echo.¹⁴ Patsy Stoneman refers to the same myth without its historical dimension for the interpretation of Catherine and Heathcliff’s relationship in *Wuthering Heights* when characterising Catherine’s process of self-identification.¹⁵ Another apparent analogy of the two texts is that they both abound in Biblical allusions, especially in re-written versions of myths of evil and Eden. In *Wuthering Heights* Heathcliff is identified by the other characters as the devil or some kind of demon related to it. Critics read him as a personification of Milton’s Satan, a Byronic hero or a Gothic villain in a Faustian pact with the devil.¹⁶ Some female figures, especially the younger Catherine reads as an angel in comparison with him, which corresponds to the Victorian construct of “the angel of the house.” In fact, houses and gardens, which strongly influence the self-definition of characters, are often narrated in terms of heaven and hell:¹⁷ whereas Catherine and Heathcliff choose the wilderness for their heaven, the younger Catherine and Hareton prefer its tamed version: the garden; Lockwood regards the Heights as a perfect misanthropist’s heaven and Nelly disapproves of both houses.

The quest for a home for the self in different houses and gardens assuming the qualities of Eden¹⁸ and evil also characterises *Possession*: it features both in the texts and lives of the Victorian poets as well as in those of contemporary scholars revisiting historical scenes. Christabel LaMotte’s Edenic house becomes hell once Randolph Henry Ash

13. Tamás Bényei, “Imperfections and Reflections’: Allegories of Reading the Past in A. S. Byatt’s *Possession*,” in: *A tűnődések valóságáa. Írások Sarbu Aladár 70. születésnapjára [The Reality of Ruminations. Writings for Aladár Sarbu on his 70th birthday]*, ed. Judit Borbély and Zsolt Czigányik (Budapest: ELTE, 2010), 349–361, p. 361.

14. Bényei, pp. 357–361.

15. Patsy Stoneman, “Catherine Earnshaw’s Journey to Her Home among the Dead: Fresh Thoughts on *Wuthering Heights* and *Epipsychidion*,” *Review of English Studies* 47 (1996) 521–533, p. 523.

16. Marianne Thormählen, “The Lunatic and The Devil’s Disciple: The ‘Lovers’ in *Wuthering Heights*,” *Review of English Studies* 48 (1997) 183–197; Giles Mitchell, “Incest, Demonism and Death in *Wuthering Heights*,” *Literature and Psychology* 23 (1973) 27–36.

17. Marjorie Burns, “‘This Shattered Prison’: Versions of Eden in *Wuthering Heights*,” in *The Nineteenth-Century British Novel*, ed. Jeremy Hawthorn (London: Edward Arnold, 1986), 31–45.

18. Edenic allusions other than the ones I enlist are mentioned in Julian Gintzen’s “A. S. Byatt’s Self-Mirroring Act,” *Critique* 36/2 (Winter 1995) 83–95, p. 93.

interferes with her life, and the same happens to Maud's secluded, immaculate flat and Women's Studies tower when Roland enters them. Along with the parallel storytelling of solitude and evil intrusion on all levels, a rich body of French and Scandinavian myths emerges, together with their fairytale versions by Hans Andersen and the Brothers Grimm, which gain importance in interpreting the relationship of characters' identity to their naming. Among them features the story of the ash-tree, which is written into a poem by Tennyson and is the surname of the male Victorian poet, Randolph Henry Ash. The stories of the Whiteladies, the Snow-Queen, Snow-White, The Princess and the Pea and The Little Mermaid are written into the Victorian poets' texts, in addition to the intertextual references to the names of Maud and Christabel in the poetry of Tennyson and Coleridge, respectively. While in *Wuthering Heights* the interrelatedness of characters can mostly be inferred through initials and repetition with variation in naming, with the exception of the two narrators, some conceptual names in *Possession* establish a close connection with animals: Fergus Wolff, James Blackadder and Mortimer Cropper allude to the predatory male roles they assume in the novel, while the surname of Beatrice Nest seems to underpin the gender marginality she is trapped in. This way both contemporary and historical characters can be identified through mythical figures as well, so the reader gets to read more stories at once, or the same stories in endless variations.

The complex narrative design full of narrative gaps, omissions, uncertainties and (mis)interpretations and the equally multifaceted genealogical, linguistic, mythological and intertextual possibilities of characters' self-identification the novels offer are connected to the intricate ways of searching for the truth of (hi)stories and the origin of figures. In other words, these different approaches yielding various, sometimes opposite results can be read as statements about the difficulty of self-cognition as well as acquiring knowledge. The quest for knowledge strongly features in both novels: when Lockwood finds Catherine's diary he registers "[a]n immediate interest . . . for the unknown Catherine" and he begins "forthwith, to decipher her faded hieroglyphics" (38) without much success as he keeps making mistakes in reading other characters. Similarly, Roland looking for more writings by Christabel "felt . . . as though he was being uselessly urged on by some violent emotion of curiosity – not greed, curiosity, more fundamental even than sex, the desire for knowledge" (92) that he can only partially satisfy. Nelly constantly muses about the origin of Heathcliff and makes attempts of "imaging some fit parentage for him . . . with grim variations" (279), in which she finally fails. Randolph Henry Ash "sought to know the origins of life" (225) at the same time fearing that "we seek to know what we are maybe not designed (if we are designed) to be able to know" (234). Maud points out a similar ambivalence concerning knowledge: "I study – literature because all these connections seem both endlessly exciting and then in some sense dangerously powerful – as though we held a clue to the true nature of things?" (276), and Roland reflects on the paradoxical nature of knowledge as a kind of make-believe that ends within the subject: "We are so knowing. And all we've found out is

primitive sympathetic magic. Infantile polymorphous perversity. Everything relates to *us* and so we're imprisoned in ourselves" (276).

The open endings of the novels confirm this subjective and arbitrary nature of knowledge. The fate of Catherine and Heathcliff after their deaths is left ambiguously open in *Wuthering Heights*: as well as other villagers, Joseph "that old man by the kitchen fire affirms he has seen two o'em looking out of his chamber window, on every rainy night since his [Heathcliff's] death" (284). Nelly believes that they are at peace but she is also receptive to superstition, while Lockwood "lingered round them, under that benign sky; . . . and wondered how anyone could ever imagine unquiet slumbers for the sleepers in that quiet earth" (285). Critics also reproduce this variety of views in their interpretation of the ending of the text. Some readings regard this ending as a closure, as a reconciliation of storm and calm,¹⁹ while others argue that though the restoration of *Wuthering Heights* after Heathcliff's death to its rightful owner, Hareton Earnshaw, and his probable future wife, the younger Catherine, the ending validates the reinstatement of the violated Victorian social- and legal systems, nevertheless, the lingering ghosts of Catherine and Heathcliff indicate the threatening possibility of their repeated destruction.²⁰ This haunting of the past is also emphasised through various correspondences between the nineteenth- and twentieth-century plots in *Possession*, not to mention that the omniscient narrator ends the story with a postscript, which neither some important Victorian figures, nor their post-Victorian scholars have access to. This ending²¹ is a paradoxical recording of the unrecorded, recounting a meeting between Randolph Henry Ash and his daughter, where he asks her to deliver a message to her aunt (who is in fact her disguised mother, Christabel LaMotte), which the little girl in the end forgets: "There are things that happen and leave no discernible trace, are not spoken or written of, though it would be very wrong to say that subsequent events go on indifferently, all the same, as though such things had never been. Two people met, on a hot May day, and never later mentioned their meeting. This is how it was" (552). This final twist problematises the relationship of fact and fiction and the truth of (hi)stories, also emphasising the limits of knowledge²² and questioning the reliability of narratives. These examples show how both novels resist closure: if an interpretation is attempted, they immediately offer another one which keeps them open, indicating the impossibility of a complete acquisition of historical events, versions of which depend on the historical imagination.

19. Boris Ford, "An Analysis of *Wuthering Heights*," in *Critics*, 74–82.

20. The main argument is that Heathcliff's influence is finally excluded from the novel, which justifies Brontë's moral rejection of this character, but does not change her emotional commitment to him. Miriam Allott, "*Wuthering Heights*: The Rejection of Heathcliff?" in *Critics*, 70–74.

21. John O'Neill argues that due to this final addendum, similarly to John Fowles's *The French Lieutenant's Woman*, *Possession* ends without an ending. John O'Neill, "Adam's Novel? The *Omphalos* and the Ending of *Possession*," *Critique* 47/4 (Summer 2006) 331–344, p. 333.

22. O'Neill provides some more examples of the disruptive flow of information in *Possession* that illustrate the limits of knowledge. O'Neill, p. 337.

The very occasion of this collection compels me to also underscore that various concepts centralised in romanticism receive high acclaim in *Possession*. For example, critics note the emphasis on the language of poetry and poets of the past, artistic creativity,²³ and originality,²⁴ which are qualities that characters who aspire for the possession of literature must have to deserve it. There also seems to be a turn from the rational towards the emotional, for example, the plot can only be resolved through the activation of affective capacities. Accordingly, Bo Lunden argues that Roland has a possibility to become a famous researcher because he follows the impulse to steal a Randolph Henry Ash manuscript but he emerges as a future poet instead concentrating on his own emotions; similarly, Maud's coldness recedes once she discovers family ties with Christabel awakening the feeling of belonging and she finds happiness in her promise of a harmonious relationship with Roland.²⁵ The critic emphasises that one cannot neglect the insistence of such novels on "(re)educating their readers by suggesting alternative modes of knowing as a way to confront intellectual practice."²⁶

While the nineteenth-century text-construction is inspired by a fascination with the texts and secret lives of Victorian poets resembling the Brownings, Christina Rossetti and Emily Dickinson whose poetry is driven by the quest for truth, knowledge, love and identity, whenever similar aims motivate the twentieth-century plotline, the possibility of their accomplishment is denied. Yet, the theories feeding this denial are gradually deconstructed and the impersonal and emotionless present finally emerges as a promise of the imagined past (of course, with the awareness of today's paradoxes) rich in affect and creativity. In this process the scientific legitimacy of literary scholarship is also questioned, since the chosen theoretical frameworks prove insufficient for the (re)construction of the (hi)stories of the two Victorian poets. The literary professionals prefer academic research to lived experience, since they appear to be unable to manage their lives and use scholarship as a means of escape. Accordingly, critical schools are mocked as projections of scholars' own agendas onto literary texts. As critics argue, in *Possession* scholarship becomes overwritten by poetry as the best way to the self, and Victorian literature gets privileged over criticism that functions as its mere commentary.²⁷ Christian Gutleben notes that the advantaging of the Victorian

23. Margarida Esteves Pereira, "Refracting the Past in Praise of the Dead Poets in *Possession: A Romance*," in *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, ed. Susan Onga and Christian Gutleben (Amsterdam & New York: Rodopi, 2004), 149–164, pp. 157–158.

24. Strongman, pp. 124–125.

25. Bo Lunden, *(Re)Educating the Reader: Fictional Critiques of Poststructuralism in Banville's 'Dr. Copernicus,' Coetzee's 'Foe' and Byatt's 'Possession,'* (Göteborg: Acta Universitatis Bothoburgensis, 1999), pp. 113–125.

26. Lunden, p. 132.

27. Hilary M. Schor, "Sorting, Morphing, and Mourning: A. S. Byatt Ghostwrites Victorian Fiction," in: *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, ed.

dramatic monologue and epic poetry over postmodern literary theories also shows in the historiographic metafictional tools employed: Victorian literature is seriously imitated, that is, pastiched, while postmodern criticism is written in a strongly paradoxical vein.²⁸

As Byatt says in an interview, when composing *Possession*, on some occasions she wrote the critique of a poem first and the poem after.²⁹ An example of this is when a Christabel LaMotte biographer reviews the poetess's *The Fairy Melusina* –whose story of female desire, autonomy and exclusion awakes a parallel with Brontë's Catherine –: “during the Pre-Raphaelite Period it was admired by certain critics, including Swinburne, who called it a quiet, muscular serpent of a tale, with more vigour and venom than is at all usual in the efforts of the female pen” (42). This view of the woman writer strongly echoes Charlotte Brontë's foreword to her sister's only novel, *Wuthering Heights*, admitting that it might occur “rude” and “strange” (21) to readers, and apologising for Emily's “vivid and fearful scenes” (22), blaming it on the author's creative gift “of which he is not always master” (24). Contemporary feminist critics of Christabel's work, including Maud and Leonora Stern whose work is first parodied and then discredited, revise this attitude and rather concentrate on the Victorian poet's rage or ambivalent domesticity marked by titles such as “Melusina and the Daemonic Double: Good Mother, Bad Serpent” (43). In the scholarship on *Possession* Byatt's construction of the figure of Christabel LaMotte is also regarded as a feminist rewriting of the traditional concept of the Victorian poetess,³⁰ consequently she often gets categorised as a woman writer rooted in that convention, as the following comment shows: “Byatt is writing from the tradition of the British Victorian women novelists.”³¹

Whatever takes place within the novel also seems to happen to Byatt in this interpretative chain: the feminist evaluation of Christabel's poetry repeats in the reading of Byatt's fiction. The author of *Possession* objects to the label of feminist writer and she is equally dismissive of the category “woman writer,” as both of these would denote her unfavourable position of not being received in the canon. Margarida Pereira draws a parallel between the androgynous pseudonyms of the Brontë sisters and the name A. S. Byatt which is similarly ambiguous in terms of gender. She points out that similarly to the condition of the nineteenth-century writer, today's status of the female author still seems to be limiting.³² Being a woman marginalises writers: in the Victorian age it meant being unpublishable, in the twentieth century it means getting

John Kucich and Dianne F. Sadoff (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 234–251, p. 236; Pereira, p. 150; Yelin, p. 39.

28. Gutleben, p. 84.

29. A. S. Byatt, *On Histories and Stories: Selected Essays* (London: Chatto & Windus, 2000), p. 47.

30. Pereira, p. 158.

31. Strongman, p. 125.

32. Pereira, p. 161.

published as a woman writer.³³ These reflections exemplify the relationship of authorial identity to canonisation and underscore the constructedness of the canon feminist criticism keeps emphasising. The parallel reading and inclusion of *Wuthering Heights* and *Possession* into course syllabi would clarify how nineteenth-century narratives were utilised in the second half of the twentieth century, in turn equipping readers and students with the skill to understand the workings of the canon and respond to ideological appropriations of historical texts and movements.

33. A. S. Byatt and her sister, Margaret Drabble and the Brontë sisters are also connected in terms of the magic childhood universe, sisterhood and rivalry that inspired and informed their writing. See Schor, p. 249n4; Richard Todd, *Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today* (London: Bloomsbury, 1996), p. 27.

Ágnes Györke

Keats's Urn and Tibor Fischer's Bowl

The Collector Collector as a Quest Story

The Collector Collector, published in 1997, is one of Fischer's entertaining yet rather complex novels, which, I think, deserves more attention than it has received by literary critics. While *Under the Frog* won a Betty Trask Award in 1992 and was shortlisted for the Booker Prize in 1993, putting Fischer on Granta's Best Young British Novelists list in the same year, *The Collector Collector*, though praised for its witty, humorous style, is often considered "slender and exhausting" (David Profumo),¹ "a story-telling machine without a story" (Carole Angier),² or a novel that has an interesting narrator "but no real narrative" (Dwight Garner).³ In my view, *The Collector Collector*, apart from being a witty and enjoyable book, is a peculiar quest story, which, through the parallels it suggests with Keats's "Ode on a Grecian Urn," establishes Tibor Fischer as a postmodern writer with a unique voice: it puts the questions raised by Keats's poem into a profoundly postmodern framework.⁴ And even though Fischer is unwilling to classify himself as a postmodern writer or see Keats as a particular influence on his novel,⁵ I argue that his bowl and his characters are in search of exactly that intangible metaphysical secret that Keats's urn possesses. Instead of being contained by a single entity, however, this secret is continuously displaced in *The Collector Collector*, in the Derridean sense; as one of the bowl's favourite collectors, Odile, puts it, "[A]ll the answers. I know where they are. Whatever it is you are looking for, wherever you are in the world, it is in the same place, the unfindable room."⁶ Instead of an uplifting revelation, what this "room"

1. David Profumo, Literary Review: "The Collector Collector by Tibor Fischer," *The Complete Review*. <<http://www.complete-review.com/reviews/fischert/thecc.htm>>

2. Carole Angier, *The New Leader*. "The Collector Collector by Tibor Fischer," *The Complete Review*. <<http://www.complete-review.com/reviews/fischert/thecc.htm>>

3. Dwight Garner, "The Collector Collector," *Salon*. <<http://www.salon.com/may97/sneaks/sneak970506.html>>.

4. Following Jean Francois Lyotard, I define the postmodern as incredulity towards metanarratives, due to, among other factors, the crisis of Western metaphysics: "To the obsolescence of the metanarrative apparatus of legitimation corresponds, most notably, the crisis of metaphysical philosophy and of the university institution which in the past relied on it. The narrative function is losing its functors, its great hero, its great dangers, its great voyages, its great goal." Jean Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester UP, 1992), p. xxiv. For a more elaborate definition of my understanding of the postmodern see Györke, "Postmodern Nations in Salman Rushdie's Fiction," *The AnaChronist* 15 (2010).

5. Personal communication with Tibor Fischer.

6. All parenthesised references are to this edition: Tibor Fischer, *The Collector Collector* (London: Vintage, 1998), p. 75.

contains is absurd cacophony: the “truth,” locked in safe hiding places, appears to be the final answer only as long as it remains inaccessible in the novel.

The Collector Collector is not the only quest story by Tibor Fischer. His improbable characters are often set on strange missions: Miranda in “I Like Being Killed,” for instance, seems to be looking for the ultimate “meaning of life” when she climbs Nelson’s Column on Trafalgar Square naked, similarly to the professor-turned-bank-robber in *The Thought Gang*, or the main character of his latest novel, *Good to Be God*, who decides to use his marketing skills for selling salvation and becomes an assistant pastor of the Church of the Heavily Armed Christ. The narrator of *The Collector Collector* is a speaking bowl, “sporting the scorpion look of a Samarra ware that was the rage of Mesopotamia six and a half thousand years before Rosa, [the main character of the novel], was born” (5). Just like Keats’s “sylvan historian,” Fischer’s bowl is the representative of an ancient culture, although not that of Greece, but of Samarra (present day Iraq), an even more ancient civilization, famous for its Neolithic pottery. Ancient and respectable, the bowl is a relentless story-teller: as Sarah Fergusson puts it, he⁷ is a “windy, taxonomy-crazed protagonist,” who talks like a “know-it-all motor-mouth at the end of the bar who just won’t shut up.”⁸

This peculiar narrator, however, is willing to share his adventurous tales only with Rosa, a twenty-six-year-old art historian, whose sensitive “touch” unlocks the well of stories, making him feel “naked,” as if her intimate proximity hinted at the romantic nature of their relationship: “This is a touch I’ve never experienced before; it is much more than a touch. . . . For the first time I know what it is to be naked” (7). Whenever Rosa touches the bowl, he tells her fantastic stories of his previous collectors, wishing to cheer up the lovelorn girl. Rosa’s touch establishes the contact between animate and inanimate, past and present, and, similarly to the improvised contact of dancing bodies according to Erin Manning,⁹ it is this touch that creates the configuration of the narrative, which is equally intimate, improvisational, and contingent: the tales of the bowl, taking us back to different historical periods, intervene into Rosa’s story unexpectedly, following a random logic. Furthermore, the bowl also “reads” Rosa’s mind, making their interaction truly mutual: diving into Rosa’s past, he uncovers repressed stories of failed love affairs, treacherous friends, and various other misfortunes. Therefore, the very narrative performs some kind of improvised, unpredictable dance, which is controlled by Rosa’s touch, making the readers, similarly to the characters of the novel, embark on a tantalizing quest for final answers.

7. I’m using the masculine personal pronoun when I refer to the bowl since its voice is profoundly masculine: its God-like position suggests that the bowl is part of a patriarchal lineage.

8. Sarah Fergusson, “Super Bowl,” *New York Times Book Review* 7.13 (1997) p. 15.

9. “It is through touch that bodies create space and time configurations; therefore touch is always about this movement of sensing bodies.” Erin Manning, *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. xiii.

From Bethel to Mangelwurzeln: Fischer's Absurd Earrings

As Ágnes Péter writes, the final secret of Keats's urn is equally inexplicable and unintelligible for the reader.¹⁰ Nevertheless, the urn seems to know the secret, however unwilling it is to share it with the reader, unlike Fischer's bowl, who, despite the past six thousand years spent with analysing the behaviour of his collectors, is sometimes unable to tell whether a character is lying or not.¹¹ In other words, whereas in "Ode on a Grecian Urn" the secret is contained by one object, which, as Péter observes, symbolises art and eternity as well as the relationship of these categories,¹² in *The Collector Collector* it is continuously displaced and dispersed in the text, metamorphosing from chapter to chapter. Second, whereas there is no doubt as to the metaphysical nature of this knowledge in Keats,¹³ in Fischer's novel what the unfindable room seems to contain is utter cacophony. Recurring tropes such as absurd earrings, frozen iguanas, and a jar of pickled beetroot haunt the text, just like tweezers in "I Like Being Killed" (Fischer very often endows apparently trivial objects with symbolical significance), displacing the Neo-Platonic quest for beauty and truth into an absurd, though nonetheless playful, domain.

The motto of the novel already foreshadows this displacement. The Biblical quotation depicting Jacob hiding "strange gods" and "earrings" under the oak prefigures the recurring image of earrings in the novel:

And they gave unto Jacob all the strange gods
which were in their hands and all their earrings
which were in their ears and Jacob hid them
under the oak. . . (Genesis 35.4)

Why are earrings mentioned in the Bible? As Samuele Bacchiocchi writes, they have a special role in the Old Testament: "God often calls His people to repentance and reformation by removing their ornaments."¹⁴ Earrings, just like "strange gods," or idols, stand for corruption and impurity, which God repeatedly tells his people to cast aside.

10. "[A váza] titka végső soron megfejthetetlen marad, amennyit mondani képes: *A Szép: igaz s az Igaz: szép!* mindig szomjas kielégületlenségben hagyja az emberi értelmet, örökké felfoghatatlan marad az értelem számára." Ágnes Péter, *Keats világa* (Budapest: Európa, 1989), p. 258.

11. At the end of the novel, for instance, Nikki, the person who stays at Rosa's flat, claims that she was "born a Nicholas not a Nicola" (205). The bowl is unable to decide whether she is telling the truth: "Nikki could be lying. But she could be telling the truth. I can't tell on this one" (205).

12. "Szimbólumot keres itt is Keats – akárcsak a csalóányhoz írott ódáiban –, amely a tárgyak egyértelműségével képes sugallni a művészet és a halhatatlanság kapcsolatát." Péter, p. 257.

13. "S végül nyilvánvaló, hogy platonikus implikációi is vannak a befejezésnek, de a vers egész gondolatmenetének is: a Szépség megragadása a transzcendens valóság, az Igazság megközelítését szolgálja, ez az egyetlen módja a léleknek, hogy kilépjen tér is idő látszatvalóságából." Péter, p. 259.

14. Samuele Bacchiocchi, "Dress and Ornament in the Old Testament" <http://www.biblicalperspectives.com/books/christian_dress/2.html>.

Here, God instructs Jacob to move his people to Bethel, which is in the land of Canaan, and this purification is the prerequisite of the journey. Apart from putting away these items, God also instructs his people “to be clean,” and to change their “garments” (Genesis 35.2) in order to be worthy to meet him in Bethel.

Since the Biblical passage warns against vanity, it is easy to see why Fischer could have chosen it as a motto: the novel portrays the “ego’s era,” to use Teresa Brennan’s term,¹⁵ the culture of narcissism, in which earrings gain an absurdly large significance. We learn, for instance, that Rosa, the main character, possesses earrings “betokening a lone swimmer in a bright blue swimming pool swimming awkwardly to the side because he is holding aloft a soggy bumblebee, rescued from the tyranny of the water, on his right index finger” (173). Her earrings are used to seduce “Curly,” an enigmatic man who leaves her abruptly, without any explanation, in the middle of the night, just before they start to make love. These are, however, not only simple ornaments; the image on the earrings strikingly resembles Rosa: she is also a “lone swimmer,” who finds it hard to relate to people, despite her exceptionally warm heart and readiness to help others. This is why she lets Nikki stay in her flat, even though she does not know anything about her, and endures the groaning of Lettuce, her “friend,” who only visits her when she needs someone to talk to. Just like the bumblebee, which might sting its saviour, Rosa’s “friends” are far from being grateful for her help: Nikki, for instance, after arranging several burglaries, sells Rosa’s flat, while Lettuce, apart from using her as a psychologist, goes to bed with her boyfriend and is ready to eat whatever she finds in her fridge.

Lettuce, on the other hand, “is wearing a pair of feather earrings that encode a Swedish journalist using her bottom for purposes of pleasure in Malta” (99). Even more absurd than Rosa-the-bumblebee-saviour, the earrings hint at Lettuce’s self-destructive relationships (she is always with the wrong man, treated as a sexual object) as well as at her thoughtless nature: they are made of feather, suggesting that she is light-hearted and unreliable. As the bowl puts it: “Thoughtlessness, I deduce, is her chief talent” (100). As for Nikki’s earrings, the first pair that we see is, “appropriately enough,” made “in the shape of the sound of stolen guitars” (54). It is this pair that she has reported stolen in the first burglary, which she herself arranged after noticing that Rosa had left a window open. She slips the earrings into the trailer of the second burglar, an authentic one this time, after spotting Rosa’s stolen goods while the thief is leisurely having his lunch in a nearby café, making him guilty for both crimes. The reference to music and stealing indicates that Nikki’s life is a party; she knows no limits and needs a “vast amount of entertainment” (20); lying, cheating, burglary, drugs and one night stands which, for the sake of simplicity, she calls “quick floridas,” are her major pastimes.

A few pages later, when she offers to entertain Marius, the rich businessman who is the proper owner of the bowl, she walks out with him wearing “a pair of boxwood earrings betokening shipwrecked mariners drawing lots, but fixing it so that the cabin boy

15. Teresa Brennan, *History After Lacan* (London: Routledge, 1993).

gets eaten" (57). Nikki takes life as a game of cards and becomes an expert at cheating, just like the shipwrecked mariners. Boxwood might indicate that similarly to evergreen shrubs, even though she is above thirty, she is that type of girl who never grows old, or gets tired of living like a teenager; the bowl calls her "wiry," adding that she might have been "a dancer, a gymnast or an accomplished swimmer, or has had a very active outdoor youth" (15). Her philosophy is rather simple: similarly to Miranda in "I Like Being Killed," she thinks that people are either winners or losers, and the only thing she is sure of is that she does not want to belong to the second category. Her whole life is dedicated to overcoming the trauma of growing up in Market Harborough, a small town in Leicestershire; no matter what happens to her (homelessness, jail, murder threats) anything is better than living there:

I made a wish on my fourteenth birthday, in Market Harborough, that I didn't mind what happened to me: slavery, eaten by sharks, gunned down in a backstreet of a dingy city, starvation or whatever, I didn't mind how brutal or even unpleasant it was, as long as I as was far away as possible from Market Harborough, in the last place on earth I could imagine. (119)

Just like the "shipwrecked mariners" on her earrings, then, she remains trapped in her self-destructive habits, due to her traumatic childhood, and her desire to become a "winner" is nothing but a desperate attempt to come to terms with her past.

The most extraordinary earrings, however, are Tabatha's. She is a columnist at a magazine that Rosa reads, giving advice to people who seek help in romantic matters. It is not easy to see what kind of earrings she is wearing, since Rosa, angered by the uselessness of her suggestions, keeps her at the bottom of a well until she is "sorted" (her sole desire is to find Mr Right). Nonetheless, the bowl "peer[s] down into the blackness and see[s] for some reason Tabatha wearing a pair of earrings representing the smell of mangelwurzel" (63). As the bowl remarks, she is "unwise in choice of earrings" (63); mangelwurzel is a root vegetable used to feed livestock. Her earrings, perhaps, comment on the usefulness of Tabatha's column and her readers' intelligence (the vegetable is used for cattle, pig, and other stock feed). She is the one who is responsible for Lettuce's affair with Rosa's boyfriend as well, since one of her brilliant pieces of advice convinced him to act; after finding the quarter-dressed Lettuce in the fridge, Rosa notices the magazine Tabatha writes for on the floor, opened on the page that displays the following tip: "[i]f you think your girlfriend's friend is the one for you, the only fair thing is to act" (100). Later, when she finally manages to climb out of the well and presents herself at Rosa's flat, she is wearing "a pair of agate earrings betokening a crotchety old man grumbling about his pub (where the beer is disgusting and watered down and where everyone hates him) changing its name. She doesn't know this, nor does she sense it" (133). Agate, associated with volcanic rocks and bright colours, is in profound contrast with the crotchety grumbling old man and the disgusting beer, which, perhaps, comments on the discrepancy between what Tabatha believes about her profession and what

the bowl thinks of it (i.e., it is psychology “watered down,” made consumable for readers who do not take the trouble to read more serious books).

The bowl’s comment (“[s]he doesn’t know this, nor does she sense it”) suggests that he sees more than the characters wearing these earrings do. He seems to “sense” them through these objects, which contain intangible entities, such as “the *sound* of stolen guitars” (54, emphasis added) or “the *smell* of mangelwurzel” (63, emphasis added). It is the surface, the shallow object of a narcissistic civilization that contains “the essence,” which only the bowl is able to read, who, like a psychologist, uncovers the blind spots of characters by decoding the images on their earrings. In other words, the goal in this novel is not divine revelation at the end of the journey, which awaits Jacob in Bethel, but the earrings, the sinful products of a narcissistic culture, which should have been hidden under the oak, contain an intangible, however absurd, “secret.” The bowl, always in quest of originality, deciphers these shallow surfaces, yet what he is hoping to see is the depth of the characters; just like his sensitive collectors, he is also out there “to receive the hidden” (7). Neo-Platonic categories are, then, displaced into a shallow and absurd domain, and, instead of being contained by the urn, as in Keats’ poem, become dispersed in the text.

The Quest for the Absurd: Lugals and Frozen Iguanas

All characters are in quest of some kind of secret in the novel.¹⁶ Just to mention a few examples, Odile, the bowl’s favourite collector, is a supremely intelligent woman, in search of recognition. However, she never quite manages to make it: she sends out her novel “about a young orphan raised in a workhouse who falls in with child pickpockets in London’s underworld” (77) to publishers just a week before “a Mr Charles Dickens” starts serialising “a novel called *Oliver Twist*” (77). Then, after she moves to Manchester and finishes a book “on the throstle, hosiery, pottery, false weights, factory hands, lace and calico, miners, incendiariisms and the workhouse” (77), a friend sends her a newly published volume by Engels, *The Condition of the Working Class in England*. Despite her talent and intelligence, Odile remains a “loser”; only the bowl recognizes her abilities. Another memorable story is that of the “undying man”: the maiden he proposes to does not acquiesce to marry him unless he visits “two hundred places of local interest on his knees” (65). However, when he returns after a few months, his sweetheart is already pregnant by somebody else. The heartbroken man tries to kill himself: jumps into the river, fights naked in battles, eats dozens of poisonous flowers, but to no avail: the river gets diverted so he ends up in the mud; the tree uproots; and after forty years of “warring” the nastiest wound he receives is a cut on his left hand from a careless soldier on his own side (68). Then, at the age of sixty, he sees a girl who is the exact replica of his

16. Several reviewers note that Fischer’s characters perform some kind of absurd quest, yet no elaborate analysis has been published on the nature of this quest in his novels yet. See, for instance, Christian Lorentzen’s review on *Voyage to the End of the Room*. Lorentzen, “Quest for the Absurd,” *New Leader* 87.1 (2004) 26–27.

beloved, proposes to marry her immediately, but catches a cold three days before the wedding and dies. Both Odile and the “undying man” are in futile search of something that eludes them: love, success, or worldly recognition. The harder they fight, the less likely they are to succeed, just like Rosa, whose quest for Mr Right is taking more and more absurd proportions: she is willing to travel to Australia to find the man she has met once in a pub, even though she knows nothing about him, not even his Australian address.

Similarly, Nikki is in desperate quest for entertainment, trying to make every moment of her life eventful so that she would not have to face the emptiness inside. When Rosa asks her the simple question: “are you happy?” she is embarrassed by her tactlessness (194). Lettuce, whom Rosa pities despite her thoughtless nature, is looking for a reliable man, yet she always ends up with an abusive macho. She visits Rosa regularly whenever she feels betrayed, and ceaselessly complains that men do not seem to get any better, yet remains unable to do anything about her choices. And Marius, the proper owner of the bowl, a paranoid millionaire who owns mountains in Switzerland, performs the most grotesque quest story in the novel. The bowl calls him “[I]ugal number ten thousand, four hundred and sixty twoooooo” (1), using a Sumerian term which means “big man,” leader, or king, to refer to his extreme wealth and despicable nature. All characters are victims of the “ego’s era” in a sense, but he, I think, *allegorizes* the quest that the culture of narcissism induces: carrying a fire extinguisher wherever he goes, he asks Rosa whether she has any flu or cold or has sneezed at all in the morning before he ventures to enter her flat, “wearing gloves and a face mask” (55). Marius’s narcissism does not only stem from his upbringing; just like Patrick Bateman in *The American Psycho*, he is the product of a sick culture which makes him read the world, as Teresa Brennan argues, with reference to the Self.¹⁷ He is in search of the comfort and pleasure consumer culture offers, yet, paradoxically, this very same culture prevents him from attaining these, since he remains a reliable customer only as long as he is unsatisfied.¹⁸ Just like Odile, the “undying man,” and the bowl itself, then, he too is in search of some absurd, grotesque version of Keats’s metaphysical truth.

17. “[S]peculation, or some form of it, is the burden or blessing of paranoiac and intellectual alike. . . . if one were to offer a brief distinction between paranoid and non-paranoid speculation, it would be that the former is conducted from the standpoint of the ego: events and causes are speculated about in a self-referential way; any synthesis of the relation between those events and causes closes off knowledge of connections that jeopardize the ego’s position. In non-paranoid speculation, this is not the case; speculation about the connection between things is open-ended.” Brennan, pp. 33–34.

18. As Raymond Williams puts it, for instance, advertising is “magic” since it transforms commodities into glamorous signifiers, which present a tantalizing imaginary world: “It is impossible to look at modern advertising without realizing that the material object being sold is never enough.” “Advertising: The Magic System,” in *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During (New York: Routledge, 1993), p. 422.

The reader also performs a quest in the novel. Above all, it is a quest for meaning: *lugal* is not the only word that we find difficult to understand. *The Collector Collector* has its own terminology, similarly to a great number of postcolonial novels, such as the works of Salman Rushdie, for instance, which abound in nonexistent English words (“whatsitsname,” for example) and untranslated Urdu and Hindi terms (“takallouf,” “bibbi,” etc.). In *Shame*, for instance, the narrator claims that to unlock a society, one needs to “look at its untranslatable words,”¹⁹ words that might have foreign equivalents, but their culturally specific connotations are lost in translation. There is something resistant in cultures, just like in the narrative of the bowl, who keeps using the term “lugal” whenever he refers to people he does not like, or moralizes about the behaviour of characters. When describing the burglar, for instance, who takes pleasure in tormenting the waitress in a cheap restaurant, he remarks that “[e]ven a lugal is better than this feeble jackal, because a lugal tramples everyone, not just the weak or the restrained” (52). Lugal is one of Fischer’s “untranslatable words,” which “unlocks” his novel the way Rushdie’s foreign terms unlock Indian or Pakistani society: Marius, embodying the culture of narcissism, is not just a victim, but he is also responsible for the absurd quest of the characters: he allegorizes the very problem at the heart of the ego’s era.

The image of “frozen iguanas,” which, as Sarah Fergusson remarks, is one of the peculiar recurring motifs in the novel,²⁰ has a similar function. First mentioned as the ware of Wondernose, “one of the wiliest grave robbers” (36), frozen iguanas return in the novel unexpectedly, always evoking some kind of disappointment. As for Wondernose, he is, unsurprisingly, on a quest: always worrying that others make more money than he does, he is willing to travel to any place where he expects to get more for his products. This is why he ends up in Helsinki, where he hopes to sell his “dragon” to a collector “famous for purchasing any exotic rubbish” (39). However, when he unpacks his ware, the collector remains unimpressed:

‘What’s this?’

‘A dragon, your illustriousness.’

‘No, it’s not. Let me introduce you to the letters: i, g, u, a, n, a, and I’m sure you remember our old friend a. The iguana is a reptile from the distant Americas.’

(40)

Those six letters also introduce the reader to an impasse, a “strand” that often appears, which “comes in frozen-iguana flavour” (42) for Wondernose. Just like “the *sound* of stolen guitars” (54, emphasis added) or “the *smell* of mangelwurzel” (63, emphasis added), the *flavour* of frozen iguanas is an intangible entity, suggesting that it is another shallow image that evokes some kind of absurd secret in the text. As a

19. Salman Rushdie, *Shame* (New York: Knopf, 1983), p. 111.

20. “What follows is a preposterous comic romp filled with kinky sex, cold-blooded hired killers, jealousy and betrayal, all punctuated by a peculiar set of recurring motifs, including frozen iguanas and a particularly stubborn jar of pickled beetroot. (Don’t ask.)” Fergusson, p. 15.

“reward” for Wondernose’s journey, the frozen iguana is an image that stands for itself, as if it were another untranslatable “final answer” in the text. Even though the narrator is at pains to explain its meaning, he confuses the reader deliberately with the last line of the passage:

Frozen iguana: vanished as bizarrely as it has appeared. A strand that appears often, the unbelievable. The unbelievable occurs a lot. Granted it isn’t always as exotic or as far-fetched as an Egyptian grave robber clubbing a Finnish mouthpiece with an icy saurian, but it is no less unbelievable for being boring or dreary or bereft of frozen iguanas. The unbelievable doesn’t just come in frozen-iguana flavour, it comes in never-loved furniture flavour too, never-left-home flavour, still-not-met-anyone-interesting-flavour, can’t-get-a-job flavour. But finally the unbelievable is the hallmark of the believable. (41–42)

After elaborating on why frozen iguana refers to the unbelievable for six lines, the last sentence deprives the trope of this meaning. It is a final answer (“*finally* the unbelievable is the hallmark of the believable”), which deliberately confuses the reader, just as the collector’s six letters confuse Wondernose.

The image reappears in a similar context a few chapters later. One evening, after drinking a few glasses of vodka, Rosa gets emotional and remarks that “[w]e’re all trying to find the unfindable, aren’t we” (74), “[t]rying to book into the unfindable room” (75). The bowl immediately recalls Odile, who used the same phrase around a hundred years ago:

This is remarkable. I don’t know why mortality afflicts mortals so much. They always come back from a roam in the loam. The same mannerisms, the same hairstyles, the same laughs, the same conversations, indeed, sometimes the same expressions. A new nose or a different colour perhaps; but otherwise business as usual. At any moment millions of people in the world will be having the ten unceasing conversations that flit around like gnats from house to house, country to country, and back again. At this moment more than one interlocution will be about frozen iguanas. (75)

The trope of frozen iguanas appear as the concluding note of the passage (as well as the chapter) again: instead of giving an answer to Rosa, or helping us get closer to the “unfindable room,” the image simply displaces the question, making the reader give up her or his desire to attribute any kind of meaning to the trope. Or, when Rosa travels to Australia, looking for Mr Right, the image recurs again, as if it registered her final disappointment (despite a number of small ads placed in local newspapers, she is unable to find him):

The waiter comes up to her and tells her about the special.
‘Iguana.’
‘What, fresh?’

‘No, it’s frozen. But it tastes great.’

That night she pulls the sheet over her head, to hide from the world and to
hide it. (193)

The frozen iguana is the final straw for Rosa; as a “reward” for her journey, similarly to Wondernose’s, the trope concludes her quest: after the terrible night spent in her hotel room, she returns to England. And even though she finally marries this man (Nikki, after finding the deed of Rosa’s flat in a drawer, happens to sell the property to him), the bowl assumes that he is the person “Rosa will spend the rest of her life arguing with” (215). Instead of booking into the unfindable room, then, she continues her quest for the absurd: “When Lettuce marries he will vex Rosa by the stinginess of the wedding present he buys. Rosa’s choice of candlesticks will infuriate him, as well as her harshness to spiders” (215).

In other words, instead of embarking on a journey to Bethel, we are looking for the absurd hidden under the oak. Just like Keats’s poem, *The Collector Collector* evokes Neo-Platonic categories, which promise a final answer as long as they remain inaccessible, hidden, and untranslatable, yet Fischer’s novel puts these into an entirely absurd domain. The *smell* of bizarre earrings and the *taste* of uncontextualised images haunt the text, transforming the quest for beauty and truth into a playful critique of the “ego’s era,” and making the novel a profoundly postmodern text.

Alistair Davies

Contemporary British Romanticism

Walking, Memory and the Question of Ruins

In *Stranded in the Present: Modernity and the Melancholy of History* (1994), the historian Peter Fritzsche describes the profound transformations in attitudes to time and history found in French, British and German culture following the French Revolution. Classical views of history as cycle and as decay, he argues, were replaced by those of history as radical and destructive change. Individuals in different countries became aware (their awareness reflected in the turn to memoir and to autobiography) that they were in time, at once historical beings and yet linked to one another as direct contemporaries. “In many ways, history should be regarded as a globalizing mass medium in the nineteenth century. It enabled contemporaries to recognize themselves as contemporaries, that is, as very differently situated subjects who nonetheless shared the same time and place; who moreover, could be regarded as products of historical forces; and who were seen to have investments in how those forces resolved themselves.”¹ Awareness of the local became more sharply defined as countries threatened by Napoleon grew conscious of their own national distinctiveness, one embodied in national languages and literatures, while the family, in the midst of change, became the privileged place of memory and commemoration. This, above all, is the moment when European and American cultures recognised not only the political and economic forces of modernity but also their own distinctiveness from the rest of the world. These events “made contemporaries out of Europeans and Americans in the first decade of the nineteenth century, but it also excluded most of the rest of the world, which was regarded as unconscious of precisely these newly visualized historical forces, at least until more sustained colonial contact with the West pulled the so-called primitive into history.”²

Yet, as indicated by Fritzsche’s title, the dominant note to be found in the Romantic writers he discusses, William Wordsworth, François-René Chateaubriand, Germaine de Staël, Dorothea and Friedrich Schlegel, William Cobbett, John Clare, Walter Scott and James Fenimore Cooper, was one of displacement, homelessness and loss. If revolution and revolutionary transformation opened up the possibility of a future which was dynamic and expansive, it also cut people off irreversibly from their pasts. The treatment of ruins, he suggests, provides one of the keys by which to measure the differences between the eighteenth and the nineteenth century. In the eighteenth century, the cult of ruins focussed attention on questions of decay, on the return of ruins to a state of nature, while in the nineteenth century, the Romantic cult of ruins saw them less as sym-

1. Peter Fritzsche, *Stranded in the Present: Modernity and the Melancholy of History* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2004), p. 204.

2. Fritzsche, p. 205.

bols of transience than as signs of the violent disruptions of history, of the kind enacted by the demolition of royal tombs, sacred sites, cathedrals and public buildings in the wake of the French Revolution. Ruins, however, now acted, to use Pierre Nora's phrase, as *lieux de mémoire*, as sites of national remembrance. "The age of nationalism opened beneath a proscenium of ruins," Fritzsche notes, ruins which now served as much to remind nations of their continuity as of their fragility and vulnerability.³

Fritzsche's reflections, while fascinating for students of Romanticism, help us to understand an important strand – perhaps the dominant strand – in contemporary British culture. In the work of film-makers and photographers, artists and playwrights, we see the continuing centrality of the modes and preoccupations of Romanticism.⁴ The persistence of the genres and ideas of Romanticism is hardly surprising, given the influence and achievements of the English Romantics and the dependence of British intellectual, cultural and political life from the nineteenth century onwards, on both the right and the left, on Romantic ideas.⁵ In contemporary British literature we see the centrality of the memoir and the autobiography, the popularity of the historical novel, the revival of the Gothic (in the fiction of Peter Ackroyd and Will Self) and the emergence of new forms of the pastoral (in the poetry of Alice Oswald, the nature writing of Kathleen Jamie and Robert Mcfarlane). We see also, following Wordsworth or Hazlitt or De Quincey, the revival of walking, in the countryside or the city, as a privileged means of observation and reflection; and we see, running through all these forms, the preoccupation with ruins as the site of historical trauma. Yet, while the writers Fritzsche discusses were writing at the birth of modernity, contemporary film-makers, visual artists and writers in Britain are conscious that they work in its wake, in the ruins of modernity, after two world wars, the collapse of the European empires, in the aftermath of discredited ideological systems and in the midst a global ecological catastrophe. They respond to another dramatic era of change where the collapse of the dreams of modernity cut them off from the past as firmly as the French Revolution cut Europe off from its past.

3. Fritzsche, p. 129.

4. One might cite the film-makers Terence Davies and Tacita Dean, the photographers Jem Southam and Sam Taylor-Wood, the artist David Hockney, whose "Bigger Trees Near Warter" (2007) is one of the largest and most prized of recent acquisitions at Tate Britain, the sculptor Richard Long and the dramatist Jez Butterworth whose hugely successful *Jerusalem* (2009) has been described as the most important state-of-the-nation play of the twentieth-first century. In the spring and summer of 2011, Tate Britain has an exhibition devoted to Romantic paintings and an exhibition on photography "after the picturesque." John Berger's recent essays and novels remind us of a major career devoted to competing strands of Romanticism. See also Andrew Bennett, "Romantic Poets and Contemporary Poets," in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, ed. James Chandler and Maureen N. McLane (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), pp. 263–277.

5. Michael Löwy and Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, translated by Catherine Porter (Durham and London: Duke University Press, 2001) remains the best recent account of this.

In this essay, I will consider the work of three contemporary novelists, the Nobel prize-winner V. S. Naipaul, the German-born W. G. Sebald, whose writing has captivated a generation of British readers and has had a widespread effect amongst fellow writers and artists in Britain (where he lived for most of his adult life and where he set his major fiction) in determining attitudes to individual and cultural memory and the film-maker, poet, novelist and essayist Iain Sinclair, regarded as one of the leading writers of the present generation of English writers.⁶ What links them may at first sight seem coincidental. They have all written, in late middle age, autobiographical accounts (although autobiography is often refracted in complex ways through fictional form) of walks they have undertaken. Naipaul describes the solitary walks he took over a ten year period in a valley in Wiltshire in which he made his home; Sebald describes a thirty mile walk he took alone along the Suffolk coast; Sinclair, more famous for his writing about London, gives an account of an eighty mile journey made from the outskirts of London to the East Midlands in the footsteps of the Romantic poet John Clare, whose “Journey Out of Essex” (1841) provides him with his map and guide. Yet what connects them most fully, in ways which suggest more than coincidence and point to a common cultural theme, is their concern with ruins, with the melancholy ruins evoke and with the reflections they inspire on the catastrophic outcome of the dreams of modernity, whether in the form of empire or technological innovation or the achievement of political or social utopia.

V. S. Naipaul’s *The Enigma of Arrival: A Novel* (1987)⁷ is presented as “a novel in five sections” but it is a novel whose central events mirror the author’s own life: the period, between the ages of forty and fifty, he spent living in a rented cottage in the grounds of a once-grand manor house falling slowly into ruin in a secluded valley in Wiltshire. The author, however, omits key details of his own personal circumstances – we hear nothing of the wife with whom he shared the cottage – just as he omits the actual name of the valley and of the manor house and of his reclusive landlord, even though we hear that his landlord had been a celebrated figure in the literary high society of the interwar period.⁸ Naipaul uses the conventions of fiction principally to make the reader conscious of the quality of the narrator’s consciousness so that his precise and slow-moving text produces what we might describe as a phenomenology of sense-making, an enactment of attentiveness, of the kind we meet in the poetry of Wordsworth (who is cited in the text). His initial encounters with others – the farm worker Jack and Jack’s aged father – are, indeed, framed on the model of Wordsworth’s encounters with members

6. See Robert Sheppard, *Iain Sinclair* (Devon: Northcote, 2007).

7. V. S. Naipaul, *The Enigma of Arrival: A Novel* (Harmondsworth: Penguin, 1987). All quotations are from this edition.

8. Naipaul’s landlord was Stephen Tennant, celebrated dandy of the interwar period and model for Miles Malpractice in Evelyn Waugh’s novels and Sebastian Flyte in his *Brideshead Revisited* (1945). The manor house is Wilsford, in the Woodford Valley, three miles west of Amesbury, built in neo-Jacobean style in 1906 and a model of the wealth and splendour of the Edwardian period.

of the rural working class. At the same time, the conventions of fiction provide the dramatic structure of the text which enables the author to represent his changes of mood, his moments of exhaustion and recovery from the act of writing, and his responses to the family bereavement which occurs during the writing of the text.

Naipaul as narrator makes frequent use of repetition, at the level of the phrase, so that we have a better sense of what it is that endures over time and a better sense too of the processes of clarification by which the narrator achieves a fuller understanding of the lives of those with whom he shares the valley – the landlord, sunk into a state of *accidia*, whom he glimpses only twice in ten years, once driving past him in his chauffeur-driven car, the two couples who in succession look after the landlord, the gardener who looks after the grounds of the manor, and the workers in the valley and their families. He tries to understand their lives through direct observation and through sympathetic listening in a process of sense-making which is constantly revised as they age or lose their jobs or form new relationships; but this is writing throughout constantly conscious of the mechanisms of looking, observation, rendering the real by placing individuals within the social world and within the landscape of the valley.

Even in the secluded and seemingly timeless valley, however, nothing remains the same. The life of the valley is shaped by external economic forces, from the anonymous investors who, unsuccessfully, introduce large-scale, mechanised farming techniques to the valley and alter the shape of its landscape to the redundancies and sale of land which result from the landlord's declining fortune. But this process is dialectical, for the narrator's way of seeing is affected, he realises, by his very particular sense of homelessness, melancholy and loss. Born into an Indian family in Trinidad in the Caribbean, schooled in the English language and literature of Britain's once almighty empire, the narrator reflects on the imaginative investment he had made in the ideal of England. He recounts how this ideal had disintegrated once he had arrived in England; yet it is this disintegration which had enabled him to find his own subject matter describing the lives of men and women like himself, and his own distinctive voice in describing the displacements of peoples caused by the global power of the British Empire. Here, at the empire's pastoral centre, he realises that his own presence in the valley is at once evidence of the empire's historical reach and an irrefutable symptom of its end.

"A great and understated sadness attends Naipaul's recognition of these apparently slight things," the post-colonial critic Ian Baucom argues, "a sadness that issues from his investment in an idea of Englishness given to him as a child and young man by the imperial custodians of English identity."⁹ Baucom finds the text an instance of that post-imperial melancholy – a condition of incomplete and unresolved mourning – attributed by many to British culture since the 1970s while tasking Naipaul with blindness to the economic and historical links between the English country-house and imperial exploitation. But Naipaul is not a passive observer, his own capacity for recuperation is

9. Ian Baucom, *Out of Place: Englishness, Empire and the Locations of Identity* (Princeton: Princeton University Press, 1999), p. 177.

measured against his landlord's long decline into morbidity. He has throughout an active sense of his belatedness and a determination not to yield to this condition. "I lived with the idea of decay," he writes, "I had always lived with this idea, it was my curse, the idea which I had had, even as a child in Trinidad, that I had come into a world past its peak."¹⁰ At the end of his time as a tenant living in the grounds of the manor house, it is in the valley that he constructs for himself a home, built out of a row of agricultural cottages, even if he also acknowledges that his own settlement in the valley will in the course of time be temporary, like that of Jack's father who had made his own way across the downs in secret possession of them; and it is here, in the text, that he makes for himself a textual home out of the largely Romantic writers – Goldsmith, Gray, Wordsworth, Cobbett, Ruskin and Hardy – he echoes. Naipaul is dismayed by the spirit of destructiveness he associates with those displaced into the valley from the old industrial centres in decline. His own writing by contrast posits the need for a creative response.

For Chateaubriand, Fritzsche writes, the exile is also the unsettling stranger, alerting those amongst whom he lives that change is a matter of history rather than of nature.¹¹ Chateaubriand's insight is central to Naipaul's novel as it is to W. G. Sebald's *The Rings of Saturn* (1995),¹² which contains a large section devoted to Chateaubriand's writing and to his life as an exile in England. The work, containing photographs and illustrations, is at once travelogue and autobiography, fiction and scholarly meditation and describes a thirty mile walk taken alone by its narrator along the Suffolk coast from Lowestoft to Bungay.¹³ Looking back in the wake of illness upon this journey he had taken the year before, the narrator recounts the creative exhaustion which had inspired his walk and the disabling psychological effects which came from his encounter with Suffolk's eroding coastline and its ruins: country-houses in decay, distressed coastal towns, fishing ports in decline and the remnants of towns which have fallen into the sea, a fate Sebald tells us which had caught the imagination of the poet Algernon Swinburne and his Victorian contemporaries. Sebald's style is precise, poetic and digressive: a reflection on the life of Joseph Conrad, who had briefly lived in Lowestoft, leads to an account of the atrocities in the Belgian Congo described in *Heart of Darkness*. A television programme on the Irish-born British diplomat Roger Casement he watches by chance while staying in a hotel leads to an exploration of Casement's life (he wrote a detailed report on the mass murder of Africans in the Belgian Congo) and its dramatic conclusion: Casement was tried and hanged for treason during the First World War for his role in smuggling arms from Germany to the Irish rebels of the Easter Rising. A

10. Naipaul, p. 26.

11. Fritzsche, p. 63.

12. W. G. Sebald, *The Rings of Saturn*, translated by Michael Hulse (London: Vintage, 2002). All parenthesised quotations are from this edition.

13. He stops short of Snape and Aldeburgh, the sites of the concert hall built by Benjamin Britten, Britain's leading twentieth-century composer, and of the Aldeburgh Festival he founded, devoted to music of the international avant-garde.

narrow-gauge railway line is connected to the burning by the British in the nineteenth-century Opium Wars of the magical imperial Yuan Ming Yuan gardens near Peking, an event recorded by Charles George Gordon “an irascible and profoundly melancholy man, who was later to die a famous death in the siege of Khartoum” (146). Felixstowe, now long past its former glory, is remembered in its Edwardian heyday as a stylish resort where members of the German royal family spent their yachting holidays. There are reminders too of German atrocities: one country-house the narrator passes was owned by a recluse who had retreated from the world in despair at the events he had witnessed as a British officer liberating a German concentration camp. A final chapter on the rearing of silk-worms leads into questions of eugenics and the racial policy which had motivated the Holocaust.

The text, like Naipaul’s, is intensely subjective, the product of an aesthetic consciousness which finds in the landscape neither consolation nor connectedness. Everywhere he looks provides traces of endeavours, once at their height, which lie depleted and at an end – from the ruin of buildings or towns to the destruction of the herring stocks upon which fishing communities in East Anglia depended and the laying waste of millions of trees in the unprecedented hurricane which struck the South East and East Anglia in 1987. In the years following the First World War, he notes, “countless estates were broken up.” The manor houses “were either left to fall down or used for other purposes, as boys’ boarding schools, approved schools, insane asylums, old people’s homes or reception camps for refugees from the Third Reich” (227). The reference to “refugees from the Third Reich” emphasises what is particular about the narrative’s perspective since it is one, like all of Sebald’s work, haunted by the Nazi period, by the Second War and, above all, by the Holocaust. On his journey he notes the airstrips from which the British fire-bombing of German cities in the Second World War had taken place and visits a friend, the German-born Michael Hamburger, poet and translator, a German-Jewish refugee from Hitler’s Germany with whom he has the most profound, even uncanny identification.¹⁴

Todd Samuel Presner, conscious that in its German version, the title of the text has a subtitle – “an English pilgrimage” – reads the text as a postcolonial pilgrimage, one which explores the dark side of imperialism and laments its catastrophic effects.¹⁵ Using a layered temporality, Sebald creates a new mode of cultural geography which links thirty miles of the Suffolk coast with the expansive, imperial project of modernity: “Not only will Suffolk become connected to Belgium, various German cities, and the ‘dark continent’ via the massacres in the Congo and the scramble for Africa, but it will also become connected to the Dutch East Indies via the sugar dynasties, South America via

14. Tacita Dean, inspired by Sebald’s work, has made a film of Michael Hamburger in his Suffolk home. For an exposition of her indebtedness to Sebald, see Tacita Dean, “W. G. Sebald,” *October* 106 (2003) 102–121.

15. The German title of the original text is *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (1995).

the Amazon Trading Company, Bengal via the Opium Wars, and many other places in the imperial imaginary.¹⁶ Certainly the tone of the text is one of incalculable loss, not simply for vanished worlds but for the millions eradicated by the conquests, wars and genocides of modernity. From its opening in hospital, which reminds the narrator and the reader of mortality, and through its recording of the millions killed by European conquest, world wars or genocide and the deaths of named individuals known to Sebald, suddenly and often by their own hand, the text performs at once a constant voiding of affect and an intensification of the sublime through the evocation of the absent dead. Travelling amidst ruins, the narrator finds the residue of a civilisation, like the rings of Saturn, which are traces of a dying star.

Some have placed Sebald in the tradition of Romantic negation;¹⁷ others like Presner suggest he echoes the critique of the Frankfurt School of the progressive views of historical reason associated with the Enlightenment. There is no doubt that the text, lacking any of the gestures of restoration and renewal we find in Naipaul, performs an act of spiritual self-mortification, a shedding of all illusion and hope. Sebald glosses Chateaubriand: “From the very outset, recapitulating the past can have only one end, the hour of deliverance” (257). But the text offers no promise beyond death, no creative relationship between speaker and place, speaker and that place’s unfolding history. Chateaubriand, Fritzsche reminds us, articulated a sense of loss and of its irreversibility, well placed as an exile “to tell about the unsettlement of once attainable certainties and the contingencies of identity, community and historical narrative.”¹⁸ Throughout his text, its style reminiscent of the meditative prose of the seventeenth century, Sebald refers to the life and writing of Sir Thomas Browne, physician and author of *Urn Burial* (1658), but Browne serves to emphasise how much the era in which Sebald lives lacks the certainty of order or resurrection found in earlier eras.

In *Edge of the Orison: In The Traces of John Clare’s ‘Journey Out of Essex’* (2005),¹⁹ Iain Sinclair records the walk he undertook in 2000 to retrace the one taken by the poet John Clare in 1841 from an asylum in the Epping Forest just north of London to which he had been committed to his home in Northborough near Northampton in the East Midlands. (The title quotes a punning phrase – “the edge of the orison” – from Clare’s *Journal*.) Like Naipaul and Sebald, he traverses a specific, regional landscape; like them, he does so with a writer’s intent: “my notes, mere scribbles, are strategic prompts for some unresolved future project” (10); like them, he does so in middle age, although his text – “who you walk with alters what you see” (6) – has none of their sadness, isolation

16. Todd Samuel Presner, “Hegel’s Philosophy of History via Sebald’s Imaginary of Ruins,” in *Ruins of Modernity*, ed. Julia Hell and Andreas Schönle (Durham: Duke University Press, 2010), p. 203.

17. Peter Morgan, “The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W. G. Sebald’s Prose Narratives,” *German Life and Letters* 58 (2001) 75–92.

18. Fritzsche, p. 65.

19. Iain Sinclair, *Edge of the Orison: In the Traces of John Clare’s ‘Journey Out of Essex’* (Harmondsworth: Penguin, 2006). All parenthesised references are to this edition.

or alienation, for on different stages of his journey he is accompanied by others, including his wife Anna who is distantly related to Clare and whose family history is uncovered in the return to her family's place of origins.²⁰ Even though this walking is undertaken, as with Naipaul and Sebald, in the exhausted wake of a major creative project, this is not a crisis-text but one which becomes as much a love-letter to his wife as a celebration of English Romanticism.

A leading figure of the contemporary British avant-garde, Sinclair's reputation as a film-maker, poet and novelist rests upon his distinctive uses of the techniques and perspectives of the Anglo-American counter-culture of the 1960s.²¹ Combining the visionary poetics of William Blake with the political as well as linguistic principles of Charles Olson's "open field poetics," he has described and criticised the social, cultural and political conditions of London both as a capital city and as a global centre of capital from the neo-liberal economics of the Reagan-Thatcher era to the present day. In the spirit of De Quincey, with his distinctive combination of urban observation and often arcane erudition, Sinclair is one of the leading figures in Britain of the so-called "psycho-geography" movement. "De Quincey," one historian of the movement writes, "is a prototype for the obsessive drifter, allowing his imagination to shape and direct the perception of his environment; his purposeless drifting at odds with the commercial traffic and allying him to the invisible underclass whose movements map the chaotic and labyrinthine aspects of the city."²² In a series of novels and travelogues set in London, he disinters the forgotten history of imaginative resistance, largely associated with writers, painters and intellectuals, to the dominant powers of the city, just as he describes the processes of expulsion by which individuals and groups have been displaced from the centre of the city to its peripheries.²³

In *London Orbital* (2002), he described a journey around the edge-lands of the M25, the ring-road built during the Thatcher period of the 1980s, populated by converted asylums, industrial and retail parks, secret government buildings and isolated villages. In *Edge of the Orison*, Sinclair moves even further from London – "the goal of every aspiring or cultural migrant" (11) – to the East Midlands, along the A1, the major road route north, only to find "another ring, another shackle. London, better known, less understood, was more London than it had ever been before; a monster greedy for expansion, eager to swallow unexploited ground and to bury it in satellite development" (8). He follows in the footsteps of Clare, "the birds knew him, knew John Clare, a wanderer in fields and woods; they recognised him and he belonged" (79). However much he wishes to identify with Clare, Sinclair finds it impossible to do so, for the violence of moderni-

20. Sinclair's emphasis upon a circle of named collaborators recalls earlier Romantic groupings.

21. Brian Baker, *Iain Sinclair* (Manchester University Press, 2007) provides an excellent account of this.

22. Merlin Coverley, *Psycho-geography* (London: Pocket Essentials, 2010), p. 43.

23. The film-maker Patrick Keiller explores the same topic in his *Robinson Trilogy: London* (1994), *Robinson in Space* (1997) and *Robinson in Ruins* (2010).

ty has been too destructive of the landscape Clare knew and of the structures of feeling, both of engagement and of resistance, he possessed.²⁴ The life of Clare, the untutored rural poet who had become a literary sensation (along with Keats) in London in the 1820s, however, provides Sinclair with the means for a dual reflection in his text: on the one hand, on the dominance of the metropolis, a situation analysed and resented by the English Romantics two centuries ago; on the other hand, on the processes of imaginative resistance, again pioneered by the Romantics, to the triumph of ever-new forms of capital. Clare's writing had been a response to the enclosure of his native Helpston in the 1810s when common land was fenced in by proprietors eager to satisfy the demand for produce from the expanding industrial towns and anxious to display their wealth by building neo-Palladian mansions and landscaping their grounds. Sinclair notes similar processes at work in the buildings in the contemporary landscape, even if they are dominated more by the ethos of consumption than of production.

Naipaul's walks in his Wiltshire valley involved the melancholic embrace of change. Sebald's journey along the Suffolk coast made him aware not only of the scale of human destructiveness but also of the speed with which an endeavour, a culture, a civilisation might perish. By contrast, Sinclair's retracing of Clare's journey becomes an act of cultural renewal, even though it leads, in the tradition of the Romantic critique of industrialisation and urbanisation, to a lamentation on the effects of the new housing and retail parks he meets en route. In Northampton, he celebrates the life and work of the graphic artist Alan Moore, in a town which was in the middle ages an historic seat of resistance to the dominant powers of Oxford and Cambridge. Moreover (and this is inevitably lacking in Naipaul and Sebald, born elsewhere) Sinclair achieves a deeper understanding, through his engagement with his wife's family history, of the existence of the pattern of the living and of the dead. "We remember what we want to remember and forge our own autobiographies Through error, perhaps, we arrive at a richer truth: in the telling is the tale. The trance of writing is the author's only defence against the world. He sleepwalks between assignments, between welcoming ghosts, looking out for the next prompt, the next milestone hidden in the grass" (362).

In 2006, the novelist, mythographer and academic Marina Warner launched a joint collaborative project between the University of Essex and the Victoria & Albert Museum entitled "Memory Maps." This project, which has inspired further collaborative projects and conferences and continues to play an important role in cultural and intellectual activity, has been inspired by the writing of Sebald and Sinclair, whose work the project set out to examine, along with those who have used writing and other media to explore the relationships between actuality and invention.²⁵ The project has focused on the

24. See Alastair Bonnett, "The Psychogeography of Loss," in *Left in the Past: Radicalism and the Politics of Nostalgia* (New York: Continuum, 2010), pp. 155–161. Bonnett, academic and psychogeographer, explores the loss of radical political energy in the utopian left in British culture.

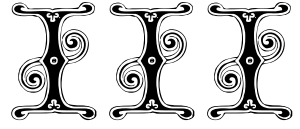
25. See also Kitty Hauser, *Shadow Sites: Photography, Archaeology and the British Landscape, 1927–1955* (Oxford: Oxford University Press, 2007) and Alexandra Harris, *Romantic Moderns:*

ways in which museums might use interactive archives to evoke reflection on memory and consciousness and on the ways in which visual artists might use multimedia – from sound to found objects – to evoke a sense of place. From the outset the project has been concerned with the dangers of ethnic exclusivity and has thus made the focus on migration, exile and diaspora a key preoccupation. At the same time by producing a more developed sense of place and belonging, the process of memory mapping provides a greater ecological awareness and an appreciation of landscape and the built environment.

This is one instance of a large number of initiatives in British galleries and museums on similar themes, all evidence of the fascination shown by Naipaul, Sebald and Sinclair with the links between ruins and place, memory and commemoration, individual and collective narratives. To map, as we have seen, means also to traverse. In *This Luminous Coast* (2011), the environmentalist and academic Jules Pretty describes a walk along the East Anglian coast, in *Edgelands: Journeys into England's True Wilderness* (2011) the poets Paul Farley and Michael Symmons Roberts describe a series of walks in the derelict spaces between British cities and the countryside and in *To the River: A Journey Beneath the Surface* (2011), the literary editor Olivia Laing describes her walks along the banks of the Ouse in Sussex, the river in which Virginia Woolf committed suicide.²⁶ What is remarkable about these current preoccupations, even when they involve film or photography or multi-media, is that they reveal the deep rootedness of Romantic forms and ideas in British cultural life and the persistence of idioms and genres established in the wake of the inaugurating revolution of modernity. “We were the last Romantics,” W. B. Yeats wrote in “Coole Park and Ballylee, 1931”; but it seems, from the evidence of contemporary British culture, that his elegy was premature.

English Writers, Artists and the Imagination from Virginia Woolf to John Piper (London: Thames & Hudson, 2010). Rob Young's *Electric Eden: Unearthing Britain's Visionary Music* (London: Faber, 2010) provides a fascinating and important history of the links between twentieth-century popular music in Britain and English Romanticism.

26. Jules Pretty, *This Luminous Coast* (Ipswich: Full Circle Editions, 2011); Paul Farley and Michael Symmons Roberts, *Edgelands: Journeys into England's True Wilderness* (London: Jonathan Cape, 2011); and Olivia Laing, *To the River: A Journey Beneath the Surface* (Edinburgh: Canongate, 2011).



Elfelejtve/megidézve

A shakespeare-i vesszőparipa (*hobby-horse*) a kulturális emlékezet tükrében¹

HAMLET Úgy hát megérjük, hogy valamely nagy embert fél évvel is túlél az emlékezete; csakhogy, Mária ugyse! templomot építsen ám, különben eszébesem jut senkinek; úgy jár, mint a fa ló, melynek sírverse így hangzik: „Mer’ ó! mer’ ó! már a fa ló el van feledve.”²

„Mer’ ó! mer’ ó! már a fa ló el van feledve” – így idézi meg Hamlet a korabeli populáris kultúrában³ lényegi szerepet betöltő, s ezért szimbolikussá vált figurát, a *morris*-tánc félig ember-félig ló alakját (*hobby-horse*). Míg felejtésről és emlékezetről beszél, nemcsak apjának kísértete tűnik fel szavai mögött, hanem megidéződik a késő XVI. és kora XVII. század komplex viszonya a populáris kultúrához, mely egyszerre veti meg és használja fel annak elemeit, tagadja meg és eleveníti fel nosztalgikusan a „jó öreg Angliát”. Az „elfelejtett” rituális figura, a *hobby-horse* ekkor tűnik fel leggyakrabban szövegekben, ezáltal tanúskodva arról, hogyan zajlik le az átmenet a kulturális emlékezetben – Jan Assmann terminológiájával – a rituálistól a textuális koherenciáig. E folyamat egyik érdekessége, hogy a különböző (részben orális, részben írott) kulturális jelenségek palimpszesztként egymásra rakódnak, a shakespeare-i drámaszövegekben (melyek későbbi korok számára kanonizálnak bizonyos konnotációkat) jelentésátfedést okozva a faló (*hobby-horse*), a házsártos nő (*shrew*) és a bolond (*fool*) figurája között. Bár ezek a jelentések a mérvadó angol etimológiai és értelmező szótárban (*Oxford English Dictionary*) probléma nélkül sorakoznak egymás után, egymáshoz való viszonyuk korántsem problémamentes, sokkal inkább jele és következménye egy bonyolult folyamatnak. Kutatásom nemcsak ezen

1. A tanulmány az *Angol irodalom a magyar kulturális emlékezetben* című, 71770-es számú OTKA-pályázathoz készült.

2. Arany János fordítása. Lásd *Shakespeare összes művei, 2. kötet: Tragédiák, Színművek* (Budapest: Európa, 1964), bev. Kardos László. A továbbiakban erre a kiadásra mint „Európa, 1964” hivatkozom. „HAMLET Then there is hope a great man’s memory may outlive his life half a year. But by’r lady a must build churches then, or else shall a suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epitaph is »For O, for O, the hobby-horse is forgot.«” (William Shakespeare, *Hamlet*, The Arden Shakespeare, szerk. Harold Jenkins [Walton-on-Thames: Thomas Nelson, 1997 (1982)], 3.2.129–133). Az egyedüli szövegvariáns: a Folióban és a Quarto 1-ben „*he*” áll „*d*” helyett.

3. Tanulmányomban végig a „populáris kultúra” kifejezést használom a „popular culture” fordítására, mert a „népi kultúra” szükségtelenül leszűkíti a magyar jelentést, hiszen ez a kultúra nemcsak a „népé” volt, hanem bonyolult kölcsönviszonyokban hatotta át a különböző társadalmi rétegeket, lásd később.

folyamatok és jelenségek körvonalazására irányul, hanem azt is megpróbálja felvázolni, mennyiben segíthet ez minket a shakespeare-i szövegek komplexitásának megértésében, hiszen Shakespeare a populáris kultúra elemeit többnyire nem egyszerű utalásként vagy szatirikus, átpolitizált céllal használja (mint kortársai többsége, pl. Jonson, Fletcher vagy a puritán és csalóellenes [*cony-catching*] pamfletek), hanem azok problematikáját összekapcsolja művei fő kérdésfelvetéseivel.

Az etimológia gazdag nyersanyagot nyújt a kulturális emlékezet kutatásához, ha az ember nem elégszik meg az adatok rögzítésével és a homonimák létezésének problémamentes elfogadásával, hanem akárcsak Thienemann Tivadar, „rákérdez a jelentéskapcsolódások esetenkénti okára és módjára.”⁴ Thienemann főként utolsó, az Egyesült Államokban kiadott kétkötetes tanulmányában (*The Subconscious Language*) dolgozza ki erre vonatkozó pszicholingvisztikai elképzeléseit,⁵ azonban egész életművében megtalálható bűvópataként az etimológia iránti érdeklődés, mely a kulturális emlékezet faggatásában igen fontos szerepet játszik. Dávidházi Péter ezt a következőképpen fogalmazza meg Thienemann gondolatmenetét jellemezve: „amikor a szavak új jelentése helyettesíti a régit, valamilyen kapcsolatnak kell lennie köztük, az új tartalmazni fog valami közös elemet az elfeledett régivel, az új tehát a régi képzet új formába öntése, mint amikor a régi bort új palackba töltik, s ennek szem előtt tartása segítheti a nyelvi szimbolizmus jobb megértését.”⁶ Thienemann számára ez a szimbolizmus és a benne rejlő mélylélektani tartalom korokon átívelően köt össze (főként indoeurópai) népeket nyelvpszichológiai következtetésekkel. Az én kutatásom mindössze Shakespeare kortársainak tudatát faggatja, ahol különböző okokból jöhettek létre jelentéskapcsolódások, nemcsak pszichológiai alapon. Még ha számomra Thienemann erősen freudianus, pszichoanalitikus gondolatmenete időnként megkérdőjelezhető következtetésekkel szolgál is, mint a későbbiekben kiderül, sokszor párhuzamos utakon haladok vele. Az ő módszerét azonban csak erős szűkítésekkel használom, Thienemann ugyanis a szavakban megbújó elfojtott pszichológiai tartalmat különböző, sokszor egymástól időben és/vagy térben távol álló nyelvek (görög, latin, német, óangol, angol, magyar, szláv nyelvek, stb.) esetében vizsgálja. A *hobby-horse* kapcsán kutatásom egy kvázi-szinkrón vizsgálatra helyezi a hangsúlyt, mely a kora újkori angol nyelvben és kultúrában követi a szó mozgását, abban a speciális átmeneti helyzetben, amikor egy nagyrészt szóbeli kultúra írásbeli formát nyer

4. Dávidházi Péter, *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétgazdás* (Pécs: Pécsi Tudományegyetem és Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2009), 43. o. Köszönettel tartozom Dávidházi Péternek, aki első etimológiai-kultúrtörténeti tapogatózásaimkor felhívta figyelmemet Thienemann Tivadarra az ELTE Anglisztika Tanszékének „Kulturális emlékezet” kutatószemináriumán a róla szóló inspiráló előadásával. Péter Ágnes professzorasszony nélkül talán sosem tévedtem volna a kulturális emlékezet izgalmas területére, köszönöm neki, hogy kutatási projektjébe befogadott, s így inspirációt és új utakat adott vizsgálódásaimnak.

5. Theodore Tass-Thienemann, *The Interpretation of Language, 1–2* (New York: Jason Aronson, Inc, 1968, 1973).

6. Dávidházi, 49. o.

és megíratik a „faló” sírverse, hiszen a „For O for O the hobby-horse is forgot” több műben is visszhangzik a XVI–XVII. század fordulóján.

Hamlet kifejezése, a „sírvers” arra is felhívja a figyelmet, hogy a kulturális emlékezet részben megalkotott jelenség, hiszen a sírfeliratok általában véve is „örizhetnek valamit a kezdetből, példát adva kezdet és késeiiség sajátos együttélésére, sőt önkéntelenül rávilágítva a kezdet fogalmának viszonylagos megalkotottságára.”⁷ Azaz a *hobby-horse* sírverse egyszerre utal egy szóbeli jelenség múltbelivé válására (eltemetés) és konstruál egy adott jelentést a nosztalgikus visszaemlékezés fényében. Ahogy Jan Assmann megfogalmazza: „a múltat a jelen nem egyszerűen »befogadja«. A jelent a múlt bizonyos értelemben »fel is keresi«, a jelen pedig rekonstruálja, modellálja, és bizonyos körülmények között fel is találja a múltat.”⁸ Ez a kölcsönhatás jelen és múlt között még komplexebbé válik a *hobby-horse* figurája esetében, mely a kora újkori angol populáris kultúra átmeneti időszakában nemcsak hogy annak jelképévé válik, hanem még „jelenvalóságában” is létezik, megjelenik színpadon, a királynő karácsonyi ünnepségein, a Temze-parti májusünnepen, de egyidejűleg már temetik, siratják, és bizonyos körökben el is utasítják megjelenését.

A *morris*-táncsal összekapcsolódott *hobby-horse*-ra vonatkozóan az *Oxford English Dictionary* (OED) által jelzett szóelőfordulások zöme a XVI. századból, főként annak végéről és a XVII. század elejéről származik,⁹ és legismertebb képi adataink is e korból valók. A híres kora XVI. századi festett Betley-ablak, mely a májusünnepi *morris*-táncosok képét őrzi Staffordshire-ben, és a holland Vinckenboom festménye (*Thames at Richmond, with the Old Royal Palace*) kb. 1620-ból egyaránt ugyanazt az OED által definiált jelenséget rögzítik. A *hobby-horse* eszerint „egy lófigura, mely vesszőfonatból vagy más könnyű anyagból készült, nagy nyeregtakaróval az egyik táncos derekához rögzítve, aki furcsa, bolondos mozgásokat végzett imitálva egy nyugtalan és tüzes lovat.”¹⁰

E jelenség nehezen nyomon követhető történetét Ronald Hutton a következőképpen próbálja rekonstruálni: „Az első rá vonatkozó fennmaradt utalás egy késő XIV. századi walesi vers Gryffyd Grygtól, aki új fejleményként ír róla.”¹¹ Újdonsága ellenére Gryg mégis nosztalgiával beszél a „valaha nagyszerű” *hobby-horse*-ról,¹² mely arra enged következtetni, hogy a nosztalgikus emlékezés szinte a kezdetektől jelen van a körülötte kialakuló jelentésmezőben. Hutton a következőképpen összegzi a későbbieket: a templomudvari multságokban (*church ales*) a *morris*-tánc és a *hobby-horse* „a parókia bevételeihez járult hozzá. . . . 1500-ra már a királyi udvari multságoknak is része, jól ismert Cornwallban, ahol a *Beumans Meriasek* című színdarab szerzője már úgy írja le, mint egy utazó kompánia tagját. Ezután megtalálható a közép-angliai templomgondnokok elszá-

7. Dávidházi, 19. o.

8. Jan Assmann, *Mózes, az egyiptomi: Egy emléknym megfjtése* (Budapest: Osiris, 2003), 24. o.

9. *The Oxford English Dictionary*, második kiadás, szerk. J. A. Simpson és E. S. C. Weiner, Vol. 7 (Oxford: Clarendon Press, 1989), „hobby-horse”.

10. OED, „hobby-horse” (a szerző fordítása).

11. Ronald Hutton *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year 1400–1700* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 61. o.

12. E. C. Cawte, *Ritual Animal Disguise* (Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, 1978), 11. o.

molási jegyzékeiben . . . de csak 1528 után.”¹³ Már ebből a rövid összefoglalásból is kitűnik, hogy nemcsak hogy nehezen követhető és a folklórhagyományok ködébe vész a *hobby-horse* eredettörténete,¹⁴ de egy másik fontos jelenségre is jó példával szolgál: a populáris és elit kultúra közötti könnyen átjárható határokat jól jelzik már a kora XVI. századi emlényomok.

Számunkra legizgalmasabb azonban a XVI–XVII. század fordulójának *hobby-horse*-a, mely korból a legtöbb szövegbeli utalást találjuk rá – azaz népszerűsége vitathatatlan a késő Erzsébet- és kora Jakab-korban, ami több okra is visszavezethető. Részben, ahogy Mary Ellen Lamb megfogalmazza, a *hobby-horse* egy olyan összetett jelenséggé vált ekkorra, mely a tündérekkel és a „vénesszonyok meséivel” (*old wives’ tales*) együtt a populáris kultúra szimbólumává vált, minden egyes külön „produkcióban”, azaz megjelenési formájában, megalkotottságában különböző értelmezéseket segítve elő.¹⁵ Másrészt a *hobby-horse* népszerűsége összefüggésbe hozható a szörnyek és a groteszk iránti korabeli tagadhatatlan, bár ambivalens vonzódással: a „szörnyűséges ember-állat” képe nemcsak a shakespeare-i művekben jelenik meg, a borzadályal vegyes elemi kíváncsiságot elégítve ki (lásd samárfejű Zuboly, Hamlet szatír-képe, az *Othello* képrendszere, stb.), hanem egyéb szörnygyűjteményekben, utazási és orvosi leírásokban is.¹⁶ A XVI. század végére a *hobby-horse* korábbi két alakváltozata közül (teljes jelmez, fejét is takaró maszkkal, vö. a XV. századi norwichi „Old Snap” vagy a derékra erősített lókosztüm formájával) az vált dominánssá, ami egyértelműen mutatta az ember-állat kettősséget, azaz a kettőslét „szörnyűsége” tisztán kivehető volt.

A *hobby-horse* sorsa jól szimbolizálja azt az átmeneti korszakot is, melyben szövegbeli erős jelenlétét ellenpontozza a szóbeli kultúrából való kikopása, azaz példaként vizsgálható az átmenetre a Jan Assmann által megfogalmazott rituális koherencia és textuális koherencia között. A rituális koherencia ismétléskényszeren alapul, a rítusok állandóan és nagyrészt változatlanul, értelmezés nélkül megőrzik és megjelenítik az emlékezzetartalmat, míg az írásbeliséggel kimerevedik a fluktuáló hagyományáram,¹⁷ az írás rögzíti,

13. Hutton, 61. o.

14. Lásd E. K. Chambers, *The Medieval Stage, Vol 1* (Oxford: Oxford University Press, 1903), 142., 196–197. o.; Jane Garry, „The literary history of the English Morris Dance,” *Folklore* 94. 2 (1983) 219–228; Alan Brissenden, „Shakespeare and the morris,” *The Review of English Studies, New Series*, 30.117 (1979. február) 1–11.

15. Mary Ellen Lamb, „Producing popular cultures,” in *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser and Jonson* (New York: Routledge, 2006), 1–25. o. *et passim*.

16. Lásd pl. Patricia Parker, „Fantasies of »Race« and »Gender«: Africa, *Othello*, and Bringing to Light,” in *Shakespeare’s Tragedies: Contemporary Critical Essays*, szerk. Susan Zimmermann (New York: St. Martin’s Press, 1998), 167–194; Mark Thornton Burnett, *Constructing „Monsters” in Shakespearean Drama and Early Modern Culture* (New York, etc.: Palgrave-Macmillan, 2002).

17. Jan Assmann, „A rituálistól a textuális koherenciáig,” in *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2004), 87–102.; Jan Assmann, *Religion and Memory: Ten Studies*, ford. Rodney Livingstone (Stanford: Stanford University Press, 2006), „Chapter 5: Cultural texts suspended between Writing

kanonizálja és értelmezésre késszé teszi a tartalmat. Azonban az emlékezet ilyen externalizációja nemcsak lehetőség valami megőrzésére, hanem potenciális veszteséget és veszélyeket is rejt magában: az írott szöveg alanya lehet nemcsak paradox módon a felejtésnek (ha nem olvassák), hanem a manipulációnak, cenzúrának, megsemmisítésnek, átírásnak, helyettesítéssel való elfojtásnak.¹⁸ Azaz a Shakespeare által rögzített jelenségek, a „költő tollá”, mely „lakhellyel és névvel ruházza fel” a „légi semmit”, azaz az orális-populáris kultúra megfoghatatlan jelenségeit, egyben rögzíti és egy adott értelmezési rendszerbe is beköti ezeket.¹⁹ Nem lehet azonban elfeledkezni a mellékhatásokról: az írás megőriz, de egyben torzíthat, félreérthet dolgokat, a szöveg „edénye”, mely a korábban amorf, sokféleségében létező kulturális jelenségnek formát ad, eltűnhet, elfelejtődhet, ha nem olvassák – mivel a rituális környezet ciklikus ismétlődése már nem biztosítja fennmaradását. Mi több, e folyamat révén az „emlékezés helyei” (a Pierre Nora-féle *lieux de mémoire*) szöveghelyekké válnak, melyek helyet adnak egyéni olvasatoknak is a rituális közösségi emlékezéssel szemben.

A textuális rögzítés e komplexitása tehát két kutatási irányba is elvezethet bennünket: egyrészt a shakespeare-i szöveg kanonizált voltából eredően e rögzítés hatással van a szavak, jelenségek későbbi recepciójára és értelmezésére a kulturális emlékezetben, hiszen rögzítéskor nemcsak elsődleges hanem másodlagos jelentéseket, asszociációkat is pl. a „shrew”-val kapcsolatban,²⁰ másrészt vizsgálható, hogy a korabeli populáris diskurzusokból mit és hogyan rögzít Shakespeare, a korabeli kulturális keringésben mozgó „kulturális szövegek”²¹ összességéből minek és hogyan „ad nevet” a „költő tollá”. E tanulmány az utóbbi fonalon haladva két szempontot vet fel: egyrészt hogyan rögzíti a korabeli populáris kultúra elemeit a shakespeare-i szöveg, azaz a korabeli egyéb diskurzusok háttérben mi rajzolódik ki mint speciálisan shakespeare-i rögzítés, másrészt miként keveredhettek össze és rétegződhettek egymásra a populáris kultúra olyan narratívái, mint pl. a *shrew* és a *hobby-horse*.

A *hobby-horse* jelentéseinek egymásra rakódása összecseng azzal, hogy Jan Assmann a kultúrát egyfajta palimpszesztnek látja.²² A palimpszeszt lényege, hogy a különböző

and Speech,” 101–121. o. Az oppenheimi hagyományáramról lásd Assmann, *Religion and Memory*, 40. o. Érdekes látni, hogy Thienemann a nyelv fejlődését ugyanúgy egy folyóhoz hasonlítja, melynél csak a felszínt ismerjük, nem a lemerült múltbéli tartalmat, melynek töredékei lebegnek csak fenn. Tass-Thienemann, II., 225–226. o.

18. Assmann, *A kulturális emlékezet*, 23. o.

19. Arany János fordításában: „A légi semmit állandó alakkal / Lakhellyel és névvel ruházza fel” („the poet’s pen / Turns them to shapes, and gives airy nothing / A local habitation and a name.”, *A Midsummer Night’s Dream* 5.1.15–17.)

20. Lásd bővebben Natália Pikli, “Across cultures: Shakespeare and the carnivalesque shrew,” *European Journal of English Studies* 14. 3, „Cultural Histories” (December 2010) 235–248.

21. Assmann nemcsak a szigorú értelemben vett szövegeket tekinti kulturális szövegnek, hanem minden olyan jelenséget, mely szövegszerűen rögzít valamit: szólások, rituális hagyományok, stb. Lásd Assmann, *Religion and Memory*, 123. o. A kultúra keringésének metaforája is tőle származik.

22. Assmann, *Religion and Memory*, 25. o.

írások egymás fölött nem törlik ki teljesen a másikat, hanem egyfajta áttűnésben együtt léteznek, még ha egyes jelentések/szövegek erősebben is jelennek meg. Az etimológia és a „szavak emlékezete” segíthet bennünket abban, hogy választ adjunk pl. arra a kérdésre, hogy miként jelenthetett a *hobby-horse* „bolondot” vagy „feslett nőszemélyt” ugyanabban a kulturális közegben, felfedve előttünk ezen egymásra rétegződések lehetséges okait.

I. Megtagadva és nosztalgikusan megőrizve:

Attitűdök a kora újkori populáris kultúrával kapcsolatban

Több fontos monográfiának köszönhetően az angol rituális-ünnepi év története megfelelően fel van térképezve,²³ ezért csak egy rövid áttekintésben utalnék az ide vonatkozó legfontosabb momentumokra. Hutton szerint, aki a „víg Anglia” (*merry England*) eszméjét követte nyomon a XV. század végétől a XVII. század végéig, a változatos és sokszínű ünnepi év jelentős átalakulásokon ment keresztül, miután VIII. Henrik megalapította az anglikán egyházat, és ezáltal elszakadt Rómától, ami változó mértékben ugyan, de jelentősen befolyásolta a rituális szokásokhoz való viszonyulást is. A VII. Edward uralkodása alatti szigorú reformációs tendenciák megpróbálták szinte eltörölni a „pápis-ta” szokásokat, míg nővére, a katolikus (de nem mulatságkedvelő) Mária rövid uralkodása alatt részben visszaállította ezeket. I. Erzsébet uralkodását sokkal engedékenyebb attitűd jellemezte, bár az átalakulási folyamatot ez sem állította meg. Erzsébet alatt az ünnepekhez és a populáris kultúrához való viszonyulást az ambivalencia jellemezte: többnyire tolerálták és engedték, sőt a királyi propagandagépezet fel is használta az imázsépítésben (pl. amikor Erzsébet idősen is részt vett a májusünnepi virágos ággyűjtésben [*Fetching of the May*]), valamint a nyári királyi menetek és a téli ünnepek során. Időnként viszont szigorúan korlátozták, sőt tiltották a populáris ünnepeket, szokásokat,²⁴ hiszen többször is alkalmat adtak polgári engedetlenségre, csetepatékra. Bár ekkor születtek a legharcosabb ünnepség-ellenes írások is (a leghíresebbek Stubbes és Gosson tollából²⁵), ez a mulatságokat általában kedvelő, sőt azok propagandaértékét jól felismerő Erzsébet korában csak egyik oldala lehetett az éremnek. A kora újkori ünnepi-rituális év meglepő vitalitást mutatott a XVI. század végéig, ellenállva mindenféle politikai-vallásbeli változásnak, bár bizonyos átalakulás és adaptáció elkerülhetetlenné vált. Fokozatosan változott a benne résztvevők státusza is: egy szóbeli kultúrában való spon-tán részvételtől annak többé-kevésbé tudatos, passzív fogyasztóivá váltak, egyes műfajok pedig kulturális árucikké alakultak át. Erre a legnyilvánvalóbb példa William Kemp

23. Néhány példa a számtalanból: Hutton; Francois Laroque, *Shakespeare's Festive World. Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991); David Cressy, *Bonfires and Bells: National Memory and the Protestant Calendar in Elizabethan and Start England* (Berkeley: Univeristy of California Press, 1989).

24. Mivel ezen ünnepek magukban foglalnak sokféle szokást és ünnepet, a vidéki, mezőgazdasági eredetű népszokásoktól a városi kézműves vagy egyetemi fiatalság ünnepeiig, nem ragaszkodnék a „népi” jelzőhöz, mely szükségtelenül leszűkítené az értelmezést.

25. Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses* (1583), Stephen Gosson, *School of Abuse* (1579).

szóló (!) *morris*-tánca Londontól Norwich-ig, mely az ő egyéni előadói teljesítményét „adta el”, nemcsak az út során, hanem a róla megjelenő beszámolóban is (*Kemps Nine Daies Wonder*, 1600). A nyilvános színház státusza is kettős e tekintetben, hiszen nemcsak az orális és az írott kultúra határterületén működött, hanem egyfajta pót-karneváli eseményként is: de míg az igazi karneváli jellegű ünnepségeket (*Twelve Days of Christmas, Shrovetide, May Day, Whitsun* stb.) a résztvevők aktívan élték meg, a színházra ez már kevésbé volt jellemző. A közönség véletlenszerűen összeverbuválódott tagjai nem egy adott közösséghez tartoztak, csak a darab idejére élhették át a „karneváli pillanatot”, és részvételük is jóval korlátozottabb lehetett csupán (még ha a korabeli színház híres is a sokrétű színész-néző interakcióról).

A Stuart-kor elejére a populáris kultúra átalakulása még kifejezettebbé vált, felerősödött a nosztalgia egy elveszett aranykor után. Mindez azonban párosult egy még erőteljesebben átpolitizált attitűdhez, mely az arisztokrácia egy részét és főként az uralkodó körét kapcsolta össze a populáris ünnepségek világával, egyfajta válaszként a közép- és középrétegekre jellemző egyre növekvő puritán, mulatságellenes attitűdre (vö. *Book of Sports*, melyben I. Jakab „megvédi” a különböző szórakozási formákat). Azaz véleményem szerint a XVI–XVII. századot tekintve pontosabban fogalmazunk, ha inkább a populáris kultúra átalakulásáról, a változó körülményekhez való alkalmazkodásáról beszélünk, mint annak hanyatlásáról. Akárcsak Zuboly, a kora újkori populáris kultúra „lefordított” különböző és egymással versengő diskurzusok nyelvére, így hozva létre egy nagyon sokszínű és változatos kulturális emlékezet térképét, mely még az „élő emlékezet” fényében hasonlítja össze a jelent a közelmúlttal. Kutatásom ennek a folyamatnak arra a fázisára irányul, mely Shakespeare korának „fordításaira” vonatkozik, és együtt jár az orális-rituális állapotról a szövegbelire való átmenettel.

II. Shakespeare-i változatok

Theseus szavai a *Szentivánéji álomban* megvilágítják azt a jelenséget is, hogy a különböző társadalmi rétegek között a populáris kultúrát tekintve nem volt erős választóvonal – alkotói és/vagy fogyasztói több rétegből is kikerülhettek, még ha érzékelhető is volt egyfajta eltávolodás a közép- és felső rétegekben a populáristól, mely „vulgáris” minősítődött a humanista nevelés vagy a feltörekvő középrétegek viselkedésbeli különbségtételének tükrében:

HIPPOLYTA Csodát beszélnek e szerelmesek.

THESEUS Csodát, de nem valót: én nem hiszem

Ez agg meséket s tündér babonát.

Míg Hippolyta mindössze csodálkozását fejezi ki („’Tis strange, my Theseus, that these lovers speak of,” 5.1.1.), Theseus hosszú monológja a szerelmes, az eszement és a költő örületéről tagadhatatlan ellenérzésről árulkodik. Ám első mondata ennél tágabb összefüggésbe is helyezhető a populáris kultúrára nézve: „I never may believe / These antique fables nor these fairy toys”. Theseus, Athén uralkodója, az arisztokrácia feje, valamint a

humanista műveltséghez kapcsolható mitológiai hősfigura nem hiheti, nem szeretheti e „groteszk meséket, tündér-játékokat.”²⁶ Az *antique/antic* a *grotesque* szó későbbi megjelenése előtt jelenti ugyanazt a fogalmat (vö. „antic disposition” a *Hamlet*-ben), és kitűnően jelzi Theseus távolságtartását a meséktől, tündérektől, gyermekjátékoktól, melyek mind a Peter Burke-i „kis hagyományhoz”, azaz a populáris kultúrához tartoznak.²⁷ Az asszonyoktól (anyák, dadák, szolgálók) hallott gyermekkori mesék (*old wives' tales*), a tündérekkel kapcsolatos történetek, hiedelmek már elfogadhatatlanok a felnőtt, humanista műveltségben részesülő, annak ideáljaira oktatót férfiember számára. Ahogy Lamb elemzi, ez a magatartás jellemző volt a közép- (és néha felső) rétegek tanult férfinépeire a késő XVI., kora XVII. századi légkörben, amikor az elkülönülés jegyében megtagadták gyermekkori emlékeiket, bár gyermekként, dadájuk térdén ülve ők is ugyanabban a populáris kultúrában nevelkedtek.²⁸ Amit Peter Burke bizonyos rétegek és csoportok „kétéltűségéről” állít – akik egyaránt tudomással bírtak az elit kultúra „nagy hagyomány”-áról és a populáris kultúra „kis hagyomány”-áról, ezáltal pedig közvetíthettek a kettő között²⁹ –, Lamb angol viszonyokra alkalmazott pontosításában még inkább kirajzolódik.

Shakespeare maga is ilyen „kétéltű” volt: még ha egyetemi oktatásban nem is részesült, a stratfordi középiskola és a későbbi londoni színházi élmények, az ottani „szabadegyetem”³⁰ megadta neki mindazt, amire szüksége volt, hogy a közsínház sokrétű közönsége számára mindkét hagyományt sikerrel tudja ötvözni darabjaiban. Sikeréhez minden bizonnyal hozzájárult, hogy (pl. Ben Jonsonnal ellentétben) sosem ítélkezett mint szerző, nem tagadott meg sem ezt, sem azt. S még a feltörekvő középrétegek is – ha nyilvánosan nem is akarták elismerni – a színházban bátran élvezhették „a kettős élvezet esztétikumát, mikor is nemcsak a »lent« kultúráját tudták önmagáért élvezni, hanem ezzel egyidőben a tőle való távolságtartásukat is”, ahogy ezt Lamb megfogalmazza.³¹

A populáris kultúra több formát ölt Shakespeare-nél: időnként – kortársai zöméhez hasonlóan – egyértelmű utalásokat találunk a népi mulatságokra, azok figuráira, mint pl. amikor a lázadó Jack Cade-et *morris*-táncoshoz hasonlítja,³² vagy az inkább Fletcherhez

26. Arany-fordítás: Európa, 1964. William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, The Arden Shakespeare, szerk. Harold F. Brooks (London és New York: Routledge, 1994). v.1.1–3. Saját nyersfordítást használok, hiszen Arany némileg pontosabban „agg meséket, tündér babonát” ír, míg Nádasy „babonás tündérmesék”-et, mely fordítások a darab szövegébe kitűnően beleillenek, de a fent jelzett konnotációkból sok elveszik, bár a „babona” utal egy más regiszterre. Nádasy-fordítás: William Shakespeare, *Szentivánéji álom*, ford. Nádasy Ádám (Budapest: Ikon, 1995).

27. Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, 3. kiad. (Farnham: Ashgate, 2009), 49. o. *et passim*.

28. Lamb, „Old Wives' Tales,” 45–62.

29. Burke, 9. o. *et passim*.

30. Géher István, *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban* (Budapest: Cserépfalvi Szépirodalmi, 1991), 27. o.

31. Lamb, 21. o.

32. “[C]aper upright like a wild Morisco / Shaking the bloody darts as he his bells” (Henry VI, Part 2., 3.1).

köthető *morris*-tánc jelenetben, *A két nemes rokon*ban. Ezek az utalások építenek a közönség előismeretére, azaz arra, hogy felidéződnek bizonyos asszociációk a *morris* vagy a májusfa (*maypole*) elhangzásakor. Laroque megfogalmazásában ezek a direkt utalások úgy működnek, mint „populáris emblémák” (*popular emblems*), potenciálisan felidézve több hozzájuk kapcsolódó képet és értelmet.³³ Laroque szóválasztása igen szerencsés, hiszen utal az emblémakönyveket is jellemző *ut pictura poesis* hagyományra, szó és kép egymást feltételező kapcsolatára. Így még egy aránylag egyértelmű, közvetlen utalás is képes több képet és képzetet felidézni, ami a drámaköltő számára sok lehetőséget rejthet.

Shakespeare-nél a populáris kultúrára való utalások gyakran a darabok metafora- és értelmezési rendjébe szövődnek bele, vagy a karakterjellemzés eszközévé válnak. Erre rengeteg példát lehetne hozni Ophélia szerelmi balladájától Szegény Tamás ördögűző bolond beszédéig, azonban az átalakulóban lévő populáris kultúra tágabb összefüggés-rendszerét tekintve a legizgalmasabb az a nosztalgia, ami leginkább Falstaff figurájában és a *Hamlet*ben érzékelhető. Falstaff karakterének összetettségét és a populáris kultúrához való erős kötődését számos tanulmány elemezte már, felismerték benne pl. a XVI. századi *Lord of Misrule*-t, a moralitások Bűn-figuráját (*Vice*), a *Martlemas*-napi „kővér Manningtree ökröt”, de talán leginkább mégis Brueghel híres képének karneválkirályához érdemes őt hasonlítani (*Karnevál és Böjt harca*, 1559), hiszen a hús és a bőség metaforikája elválaszthatatlan Falstafftól. Ennél is fontosabbnak tűnik viszont az, amire nem szoktak figyelmet fordítani az elemzők – azaz, hogy a falstaff-i karnevál bukása, kegyvesztése, korrumpálódása nagyon hamar, már a *IV. Henrik* első részének 2. felvonása után megkezdődik,³⁴ azaz Falstaff mindig csak visszatekintésben tűnik a mitikus Bőség és mindent-szabad Karnevál figurájának: a nosztalgikus attitűd elválaszthatatlan tőle. Nemcsak a herceg feletti hatalma apad igen gyorsan, saját karneváli ereje is mindig csak visszatekintve tűnik hatalmasnak. Bizonyos értelemben a XVI. századi populáris kultúra sorsát dramatizálja Shakespeare Falstaffban: a még az emberek emlékezetében élő „virágkor”, azaz többnyire a közelmúltnál régebbi múlt iránti nosztalgikus vágy jelenik meg figurájában, mely a „víg Anglia” szókapcsolatban testesül meg, és bizonyos értelemben fiktív. Nem szólva arról, hogy e szókapcsolat referenciája az orális történelem időhatárainak változásával maga is változik. Erzsébet korában a még élő, de láthatóan átalakuló, kommercializálódó, bizonyos értelemben elvesző, elfelejtődő kultúrára vonatkozik, míg

33. Laroque, 46. o.

34. Miután elhagyja igazi otthonát, a kocsma világát (Burke szerint is a populáris kultúra egyik fontos jelzőjét, vö. csárda-csárdás), kielégíthetetlen étvágya mohósággá és cinizmussá változik (vö. ahogy katonáit „verbuválja”, pénzért a legrosszabbakat, akik jók lesznek ágyúönteléknek [4.2.]), tréfáit rosszkor mondja (pl. a csataterén Halnak, aki feldühödik ezen [5.3.]), és a hősiesség halált halt Hóvér megdöfése és saját „trófeájaként” való bemutatása igen rosszíú tréfa, mely sehogysem fér bele a karnevál világszemléletébe. A második részben még igazi közönségtől, Hal hercegtől is megfosztatik, pitiáner vidéki bumburnyákokat tesz lóvá, míg a végén Hal rituálisan megtagadja őt. A *Windsori víg nők*ben pedig egyenesen ő az, akin csattan a komikai ostor, ő válik a női praktikák áldozatává, míg végül vízben fűrosztik és gyertyákkal égetik tündérnek öltözött gyerekek.

Jakab korában a *Good Queen Bess*, azaz a „Jó Böske Királynő” uralkodásának idejére teszük az aranykort, mely mindig csak visszatekintve, retrospektív viszonylatban létezik.

A *Hamlet* még erőteljesebben kapcsolja össze a populáris kultúra és a darab motívumrendszerét, hiszen az emlékezés és a felejtés kulcsszerepet tölt be a műben, ahol a halott király, az apa szelleme vegyül a populáris kultúra szellemével, hogy együtt kísértsek Hamletet. Az Egérfogó-jelenet (3.2.) előtti szövegek erre utalnak: a herceg hisztérikus szóviccgártásával elismeri, hogy ő „a világ első bohóca”, bár az angol „only jig-maker” még közvetlenebbül utal a szatirikus-táncos populáris jelenségre, a *jigre*. Ophélie ölébe sőt lába közé feküdne („Lady, shall I lie in your lap? – That’s a fair thought to lie between maids’ legs”), s bár a magyar fordításban is jól érzékelhető az erős szexuális töltés, a „country manners”, Aranyánál a „póriás értelem” nem adhatja vissza az angol homofónián alapuló egyértelműen vulgáris utalást (*country–cuntry*, azaz a női nemi szervvel kapcsolatos).³⁵ Azaz míg az „elfelejtett” *hobby-horse*-ra utal (lásd szöveg eleji idézet), igazából megidézi és eljuttat mindazt, ami a *morris* vesszőparipájához kötődött: a vidéki vidám ünnepeket (*country*), melyek szatirikus elemeket is tartalmaztak (*jig*), a templomudvari multságokat (*church*),³⁶ a nyáreji és májusi rituális hagyományok erős szexuális töltetét, melyeknek részese volt a *hobby-horse* is, aki a lányokat a kosztüm alá vonta, és végül fent és lent karneváli megfordítását – hiszen itt a herceg maga válik *hobby-horse*-szá. Ha figyelembe vesszük, hogy egy zárt, palotán belüli udvari ünnepségre szervezett előadásról van szó, a *Lord of Misrule* alakja is rávetül Hamletre, hiszen ő a szervezője, fogadatlán prókátora és kommentátora a darabnak. Azonban szatirikus oldalvágásai eközben mind a könnyű felejtésre utalnak, és nosztalgikus visszavágyódással idéznek meg egy olyan aranykort, mely részben apja uralkodásához kötődik, részben a populáris kultúra virágkorához, mely még „halálában” is kísérti – erre a legszebb, emblematikus példa a *Hamlet*-ben az udvari bolond, Yorick koponyája.

Maga a „sírfelirat” – „For O for O the hobby-horse is forgot” – nemcsak a *Hamlet* minden kiadásának jegyzetében, hanem az OED-ben is úgy szerepel, mint „szólásszerű kifejezés egy elveszett régi balladából”.³⁷ Nemcsak az a kérdés érdekes itt, hogy milyen

35. Mint Smith is jelzi, ez a szójáték a *broadside*-okon terjesztett egyíves népszerű balladákban is igen gyakori volt. Bruce. R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-factor* (Chicago és London: The University of Chicago Press, 1999), 174. o.

36. Vö. az OED adataival, melyek pl. templomgondnoki feljegyzésekre utalnak (1557) vagy nottinghami városi kifizetésekre (1569) a *hobby-horse* alakítójának: „to Mynstrels and the Hobby-horse on May Day”, „to them that did play with ye hoby horse”. A templomudvarról időnként a templomba is behatoló multságokról (a *morris*-táncosok és a *hobby-horse* említésével) a legjobb leírást maga Stubbes adja, aki puritán borzadállyal ítéli el e démoni tevékenységet, de kitűnő adatokat szolgáltat az evés-ivás-mulatozás templomudvari formáiról.

37. Vö. William Ringer, „The Hobby Horse Is Forgot,” *Shakespeare Quarterly* 4. 4 (1953. október), 485. o., aki ezt csak annyival egészíti ki, hogy utal e frázisra Kemp és Weelkes *Ayeres or Phantasticke Spirites for three voices* (1608) c. műveiben, mindenféle egyéb magyarázat nélkül. Liebler kitűnően elemzi a darabot rituális-antropológiai alapon a hasonló című fejezetében („The hobby-horse is forgot. Tradition and transition”), s bár beszél nosztalgiáról, értelmezése más

lehetett az eredeti ballada, melynek csak ez az egy nyoma maradt fenn, amely viszont széles körben elterjedt a XVI–XVII. század fordulóján, hanem még izgalmasabb lenne annak vizsgálata, hogy milyen utat jár be egy szövegíró énekelt (?) vagy írott (?) vagy nyomtatott (?) eredetijéből a színház világába érkezve, ahol a színpadi előadás ismét felerősíti orális-gesztikulációs, azaz mulandó jellemzőit. Hamlet szövege a jelen tanulmány szempontjából azért különösen fontos, mert összekapcsolja az emlékezést szolgáló sírvers/sírfelirat műfaját az emlékezéssel, azaz paradox módon az emlékezés a felejtéssel kapcsolódik össze: arra kell emlékeznünk, hogy sajnos elfelejtettük, és ezáltal mégis emlékezünk rá. Még ha nem az „igazi” eredetit őrizzük is emlékezetünkben, hanem csak annak „szellemét”, az mégis kísért minket.

A *hobby-horse* egy másik jelentését vizsgálva a *Hamlet* szövegében rejlő nosztalgikus tartalom még inkább kibomlik. A *hobby-horse* valóban jelentett játék falovat, rúdra erősített lófejet, melyen a gyermek ügethet. A XVI–XVII. században is élt e jelentés, nemcsak Angliában, hanem a kontinensen is, erre nemcsak szövegbeli utalásaink vannak,³⁸ hanem képi megjelenítéseire is több példa adható. Egy kora XVI. századi flamand kalendárium lapjain, melyet a British Library-ben őriznek, ugyanúgy megjelenik a játszó gyermekek kezében, mint egy 1587-es francia fametszetben,³⁹ de Angliából is több példa hozható rá. Azonban ahogy szövegbéli „tárgy” lesz az egyszerű játékból, komplexitása megnő, és ambivalens módon ötvöződik benne a nosztalgia és a felnőtt ember távolságtartása. Mindez jól megfigyelhető pl. George Puttenham *The Arte of English Poesie* (1589) c. művének egy rövid történetében, ahol Agesilaus király játszik gyermekeivel, falovacska lovagolva, s bár a szövegíró kezdetén a szerző kijelenti, hogy „nem illik egy meglőtt emberhez, hogy olyan szertelenül játsszon, mint egy gyermek”, sőt a király barátja is megrója őt ezért, Agesilaus a következőképpen válaszol: „Ó, jó barátom, ne szidj meg ezen vétkemért, míg magadnak nincs gyermeked.” Ezután a szerző maga is menteteti a királyt, aki mindezt „nem hiúságból, hanem atyai szeretettől vezérelve” tette, „élvezve a játékot és kisgyermekei társaságát; mely tekintetben és azon helyen és időben ez megengedhető volt számára és nem illetlen.”⁴⁰ Érdeemes megfigyelni, milyen óvatosan, több kitéttel védi csak meg Puttenham a gyermekként játszó királyt.⁴¹

utakon halad, mint az enyém. N. C. Liebler, *Shakespeare's Festive Tragedy: The Ritual Foundations of genre* (London and New York: Routledge, 1995), 173–196. o.

38. Pl. „A (childs) hobbie-horse, *bastob, ou cheval du bois d'un enfant*” (1632, Sherwood, French–English Dictionary), OED, „hobby-horse”.

39. Walter Endrei és László Zolnay, *Társasjáték és szórakozás a régi Európában* (Budapest: Corvina, 1986), 15–16, 32–33. o.

40. George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589) <<http://etext.virginia.edu>>. Letöltve 2011. január 3. A szerző fordítása.

41. Ez nem véletlen, hiszen a korban az általános attitűd a gyermeki játékok elutasítása, mely megjelenik szatirikus éllel pl. Henry Peacham emblémakönyvének *Vanae merces: In Naupalum* emblémájában, ahol a falovacska a szélforgóval és egyéb értéktelen dolgokkal együtt a hiábavalóság, haszontalanság metaforája. (*Minerva Britanna*, 1612, 168. The English Emblem Book Project. Online.)

Ez a gyermekjáték jelenik meg a magyar *Hamlet*-fordításokban, melyek a *morris hobby-horse*-ával nem tudnak mit kezdeni ebben a kontextusban. A nosztalgia az elveszett ártatlanság, az aranykor után érzékletesen megjelenik Arany fordításában („Mer’ ó, mer’ ó, a faló el van feledve”), aki a sor balladisztikus-énekszerű ritmusát is híven visszaadja. Nádasy Ádám sora („De ó, de ó, hol van a hintaló?”) modernebb hangzás mellett modernebb szinonimát használ, hiszen a „hintaló” későbbi találmány, mint az egyszerű falovacská, melyről már az antikvitásból is vannak nyomaink. A falovacská egyszerűsége is hozzájárulhatott ahhoz a nosztalgikus emlékezéshez, melyben visszatekintve összekapcsolódik a gyermekkor ártatlansága, naivitása, problémamentessége – akárcsak a „víg Anglia” képében.

Azonban ne feledjük, hogy Hamlet nosztalgiája keserű, szatirikus élű (*jigre* emlékeztető), és némi politikai felhanggal is visszahangozhatott a nézők, főként a földszinti, egyszerű, alsóbb rétegekhez tartozó *groundling*ok fülében. Burke hangsúlyozza, hogy a populáris kultúrához gyakran köthető konzervativizmus és nosztalgia a „lentic” szemében sokszor annak kényszerű felismerése, hogy a történelmi-politikai változások többnyire a hétköznapi, egyszerű emberek rovására történnek.⁴² A XVI. századi Angliában e változások gyorsan, hirtelen mentek végbe, az élet szinte minden területét befolyásolva, ezért az egyszerű angol nem véletlenül vágyott vissza egy korábbi, kevésbé komplikált világba. Már 1552-ben feljegyzi John Caius doktor, hogy mennyivel jobb volt hajdan „a régi világ, mikor ezt az országot még víg Angliának hívták.”⁴³ Ez a sóhaj és kifejezés visszhangzik később gyakran nemcsak Erzsébet uralkodása alatt, hanem később a Jakab-korban is, akkor már a „Jó Böske Királyné” korára vonatkoztatva, hiszen mindig az élő emlékezetben még meglévő kor válik vágyottá, a visszatekintésben egyszerűbbé, könnyebbé, idillibbé.

III. A szavak emlékezete és a kulturális palimpszeszt

A szavak emlékezete, Thienemann kifejezésével a nyelv tudatalattija különböző jelentések furcsa együttélését teheti lehetővé. A jelentések rejtett vagy nyilvánvaló átvétele, jelentésmozgások összevegyülése, egymásra palimpszesztként való ráarakódása kulcsot adhat a *hobby-horse* kapcsán megjelenő jelentésátvitelre, hiszen más Shakespeare-darabokban a *morris hobby-horse*-a úgy jelenik meg referencialitásában mint „bolond” vagy „feslett nőszemély”. A *Sok hühbó semmiért* című vígjátékban Benedick így szól Leonatóhoz, lenézőleg utalva Don Pedróra és Claudióra: „I have studied eight or nine wise words to speak to you, which these hobby-horses must not hear” (3.2.64–66.),⁴⁴ azaz

42. Burke, 232. o.

43. Caiust idézi Hutton, 89. o.

44. Ennek és a következők angol idézetek forrásai: William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, The Arden Shakespeare, szerk. A. R. Humphreys (London: Routledge, 1994); *Love’s Labour’s Lost*, The Arden Shakespeare, szerk. H. R. Woudhuysen (Walton-on-Thames: Th. Nelson, 1998); *Othello*, The Arden Shakespeare, szerk. M. R. Ridley (London and New York: Rout-

„kifundáltam nyolc-tíz értelmes szót; ezeknek a bolondoknak nem kell hallaniok” (Fodor József fordítása). A *hobby-horse* a buta, értetlen, bolond emberre vonatkozik itt, ahogy Mészöly Dezső fordításában ez még nyilvánvalóbb – ő „szélkelep”-et ír, mely képileg hatásosan és hangulatában pontosan idézi fel a tartalmatlan, üresfejű embert, bár a kötődés a „bolond”-diskurzushoz így elveszik.⁴⁵ Hiszen talán a legvalószínűbb, hogy a korabeli angolok számára a *morris*-táncban egyaránt szereplő Bolond és *hobby-horse* figurája könnyen összemósódhatott, hiszen nemcsak hasonló szerepet tölthettek be, hanem viselkedésükben is sok azonos elem volt. A Betley-ablakon is látható, hogy a *hobby-horse* egy nagy merőkanalat tart a szájában, melybe a nézők adományát gyűjtötte, ami a Bolondnak is feladata volt. Mindketten közvetlen interakcióba léptek a közönséggel, a Bolond disznóhólyaggal díszített botjával csintalankodott a lányokkal, a *hobby-horse* pedig megpróbálta őket a lókosztüm alá vonni – a vidám szexualitás jegyében. Így a könnyelműség, frivolság könnyen összekapcsolhatta a Bolond és a *hobby-horse* figuráját a *morris*-táncot jól ismerő nézők (és szerzők) tudatában.⁴⁶

Arra a jelenségre viszont, hogy a *hobby-horse* miként válhatott „feslett nőszeméllyé” a *Lóvétett lovagok*, az *Othello* és a *Téli rege* szövegében, már bonyolultabb a lehetséges válasz. A következő idézetekben nemcsak a szerkesztők által adott glosszárrium, hanem a szöveggörnyezet és a felbukkanó szinonimák is egyértelművé teszik e jelentésváltozást, hiszen a „hackney”, a „minx” és a „flax-wench” egyaránt a női szabadosságra utaló pejoratív tartalmú szavak:

ARMADO But O – But O –

MOTH »The hobby-horse is forgot.«

ARMADO Call'st thou my love a »hobby-horse«?

MOTH No, master. The hobby-horse is but a colt, and your love perhaps a hackney. (*Love's Labour's Lost*, 3.1.26–30.)

BIANCA [speaking to Cassio about the handkerchief] This is some minx's token, and I must take out the work; there, give it the hobby-horse, wheresoever you had it, I'll take out no work on't.

(*Othello*, 4.1.151–153)

LEONTES My wife's a hobby-horse; deserves a name

As rank as any flax-wench that puts to

Before her troth-pledge.

(*The Winter's Tale*, 1.2.276–278)

ledge, 1993); *The Winter's Tale*, The Arden Shakespeare, szerk. J. H. P. Pafford (London: Thomson, 2006).

45. *Sok hübó semmiért*, Fodor J. fordítása; lásd Európa, 1964. Mészöly Dezső fordítását lásd: *Shakespeare összes művei* (Budapest: Helikon, 1992).

46. Brissenden magyarázata, mely szerint vagy a *hobby-horse* puritán lenézése tükröződik e sorokban, vagy a *hobby-horse* mű-lófejének csattogtatása utal az üres beszédre, számomra kevésbé tűnik meggyőzőnek. Benedicket nehéz puritán indulatúnak képzelni, és az „*Old Snap*” típusú teljes kosztümkök inkább a XV. századra voltak jellemzőek. Brissenden, 6. o.

A *shrew*-narratívák – pl. a prédikációk, a házasságra tanácsot adó *conduct book*-ok, a népszerű és olcsó balladák – elit és populáris viszonylatban egyaránt gyakran azonosították a nőket és a lovakat: részben szexuális vonatkozásban (a magyar „meglovagolni” ige is utal erre), részben a makrancos nők és lovak megszelídítésének módszerét tekintve.⁵⁰ Ez a „homeopátiás” azonosítás egy névtelen szerző által írt balladában (*Here Begynneth a Merry Jest of a Shrewd and Curste Wyfe, Lapped in Morelles Skin, for Her Good Behavyor*, Hugh Jackson nyomtatásában, 1550) olyan mértéket ölt, hogy a férj előbb az öreg lovat öli meg, majd házsártos, lázadó feleségét jól elveri, s a döglött állat beszózott irhájába teszi – nem csoda, hogy ezek után a feleség engedelmességet esküszik neki. A képzettársítást a *hobby-horse* és a *shrew* esetében még inkább felerősíthette, hogy a *hobby* egyik jelentése egy ír lófajtára utal,⁵¹ és a „to take his leap” kifejezés a kanca meghágására vonatkozott. Ebben az értelemben játszik a kettős emberi-állati értelemmel Jonson a *Bertalan-napi vásárban* is, amikor arról a *hobby-horse*-ról beszél, aki a szomszédasszonnyal hál,⁵² de nála egyértelmű a nembéli azonosítás, azaz a *hobby-horse* férfi, a „megugrott” pedig nő marad.

A kisebb közösségek megszégyenítő rituáléi szintén szívesen kötötték össze a lovak és az asszonyok sorsát: a Skimmington-lovagláskor a házassági normáktól való eltérést büntették a papucsférj vagy a kikapós asszony kárára. Többnyire egy „helyettes” lovasnak kellett szégyenszemre, sokszor a lovon háttal ülve végigmenni a helységen, miközben a közösség gúnyolta és nevette. A ló és lovas valamint a férj és feleség össze nem illése könnyen összekapcsolódott a nézők számára, hiszen még erősen élt a középkorból örökölt hierarchikus-analogikus gondolkodásmód, mely szerint úgy uralkodik az ember az állat fölött, az intellektus a szenvedélyek fölött, a férj a feleség fölött, mint lovas a lován.

A házsártos feleségek (*shrew*) és a pletykás, veszekedő asszonyok (*scold*) büntetése szintén testi-érzelmi megszégyenítéssel járt, és ugyanígy összekapcsolódott a lovakkal. Ez a két stigma gyakran összeért, bár a *shrew* csak az otthoni fölfordulásra vonatkozott, míg a *scold* törvényekben is rögzített kategória volt. Minthogy a nő legnagyobb fegyvere a nyelve volt, a veszekedő feleség és a közrendet is fenyegető „köz-veszekedő” rebellis nyelvét egyformán stigmatizálták és büntették. A „megszekereztetés” (*carting*) során egy nyitott szekéren vitték végig a városon a megbüntetett asszonyt – s bár nem lovon ült, a lóvontatta szekéren nyilvános megszégyenítést átélő nő és a ló metonimikus viszonyba került. Úgy tűnik, Shakespeare makrancos Katája jól ismeri ezt a szokást, hiszen bár

50. Vö. részletesebben Pikli; Joan Hartwig, „Horses and Women in *The Taming of the Shrew*,” *Huntington Library Quarterly* 45. 4 (1982. ősz); Peter F. Heaney, „Petruccio’s Horse: Equine and Household Mismanagement in *The Taming of the Shrew*,” *Early Modern Literary Studies* 4.1 (May 1998), 2.1–12; LaRue Love Sloan, „Caparisoned like the horse: Tongue and Tail in Shakespeare’s *The Taming of the Shrew*,” *Early Modern Literary Studies* 10.2 (2004. szeptember) 1.1–24

51. 1598, Florio Vbino: „a hobbie horse such as Ireland breedeth”; 1609, Dekker, Gvll’s Horne-book: „At the doors, with their masters hobby-horses, to ride to the new play”; 1614, Jonson, Bartholomew Fair III.4: „A Carroch . . . with four pyed hobbyhorses” – OED, „hobby-horse”.

52. „Nor has he the canvas cut i’ the night for a hobby-horse man to creep in to his she-neighbour and take his leap there!” Induction, ll. 19–21 in Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, szerk. G. R. Hibbard, The New Mermaids Series (London: A&C Black, 1994).

Gremio csak „félre” meri felvetni a „megszekereztetést”, Kata egyből azzal reagál, hogy nem szeretné, ha neveltség tárgyává válna.⁵³

BAPTISTA If either of you both love Katharina,
Because I know you well and love you well,
Leave shall you have to *court her* at your pleasure. [udvaroljon]
GREMIO [*aside*] *To cart her* rather: she's too rough for me. [megszekereztetni]
There, there, Hortensio, will you any wife?
KATHARINA I pray you, sir, is it your will
To make a stale of me amongst these mates? [neveltségesség tárgyává válni]

Az úgynevezett „scold's bridle”, azaz a veszekedő asszony zablája, még nyilvánvalóbbá teszi a kapcsolatot makrancos lovak és nők között, és bár az első utalások erre az eszközre a XVII. századból valók, valószínűleg korábban is ismerték.⁵⁴ Ralph Gardiner könyvében egy metszeten láthatjuk az egy férfi által pórázon vagy kötőféken vezetett megszegényített nőt, akinek a fején egy fémkalitka van, melyből kiáll egy nyelvet lefogó rész, így nem tud beszélni.⁵⁵ Bár ez a kép későbbi, és más adataink elég szórványosak, ezért néhányan tagadják e büntetőeszköz jelenlétét Shakespeare korában, viszont az asszociáció a lázadózó ló és az asszony között egyértelműen jelen volt már korábban különböző státuszú szövegekben. Ezért a nehezen nyomom követhető direkt adatok helyett inkább arra a metaforikus azonosításra érdemes helyezni a hangsúlyt, mely szerint a zabla, megzabolázás, a nyelv és a száj feletti uralom egyaránt irányíthatóvá teszi a lovat és az asszonyt.

A zabla/megzabolázás (*bridle*) szó igen gyakori a házassággal kapcsolatos írásokban, még olyan magas presztízsű szövegekben is kulcsszerepet tölt be, mint a házasságról szóló beszéd (*Homily of the State of Matrimony*), amely a hivatalos anglikán prédikációgyűjteményben jelent meg.⁵⁶ Ez a könyv mindenütt jelen volt a korban, szinte mindenki olvasta vagy legalábbis hallotta e szövegeket, épp ezért fontos, hogy már az első bekezdés második mondatában a házasság erényeiről szólva azt emeli ki, hogy „megzabolazza a

53. William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, The Arden Shakespeare, szerk. Brian Morris (London: Methuen, 1994), I.I.52–58. A magyar fordítások ez esetben keveset segítenek: Jékely Zoltán (lásd Európa, 1964) a szóviccre összpontosít: „Csapjátok a szelet neki”, „csapjon belé a...”, teljesen kihagyván a szekereztetést, viszont a neveltségessé tevést elviszi a szexualitás felé: „Csak nem tennél ki engem,/ Akár egy szajhát, ily kérők élé?”. Nádasdy Ádám szintén mással adja vissza a *court-cart* szójátékot: „kérje meg nyugodtan a kezét”, „Kérje a hóhérl”, „Kérem, apám, muszáj, hogy odadobjon / lábtörőnek minden jöttment élé?” *A makrancos hölgy, avagy a hárpia megzabolázása; Színház. Drámamelléklet.* 2000. december.

54. Erről részletesebben lásd Lynda E. Boose, „Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member,” *Shakespeare Quarterly* 42.2 (Sumer 1991) 179–213.

55. *England's Grievence Discovered* (London, 1655).

56. *The Second Tome of Homilies, of Such Matters as Were Promised and Entitled in the Former Part of Homilies*, 1. kiadás 1563.

hús erkölcstelen hajlamait” („brydlyng the corrupt inclinacions of the fleshe”).⁵⁷ A zabla (*bridle*) kettős kötődéséhez még az is hozzájárulhatott, hogy kiejtésben egybeesett egy másik a nőkhöz/feleségekhez kapcsolódó szóval: *brideale* vagy *bridal* (menyegző). S hogy ez a jelentésbeli kötöttség már régóta jelen volt az angolok kulturális emlékezetében, arra a legjobb példa Chaucer Bath-i asszonysága, akinek ötödik férje nagy csetepatéjuk után átnyújtja kezébe a zablát, hogy a ház és annak ura felett uralkodjon, sőt még férje nyelve és (verő) keze felett is.⁵⁸ Habár Chaucer igen népszerű volt a XVI. század során, művei több kiadásban is megjelentek, az uralkodás és a zabolázás motívuma nem irodalmi hatásnak tűnik Shakespeare-nél (sem), hanem inkább a kulturális emlékezetbe bevésődött, a mindennapi élethez jól köthető asszociációnak.

A *hobby-horse* és az erkölcstelen nők jelentésmezejének átfedését valószínűleg erősítette az a tény is, hogy a stigmatizált személyek esetében a nemi határvonalak a korban könnyen átjárhatónak tűntek. Nemcsak a *Macbeth* boszorkányai szakállasak és bizonytalan nemiségűek, de a *shrew* szó is egyaránt jelenthetett a korban férfit és nőt. Miután meghallgatja Grumio virtuóz komikus elbeszélését a félresikerült „nászútról”, ahol a ló megbotlott, a zabla elszakadt, Kata leesett, majd a sárban gázolva próbálta megállítani férjét, Curtis így kiált fel: „By this reckoning he’s more shrew than she” (iv.1.76.), azaz Jékely fordításában: „Ha jól fogtam fel, urunk még sokkalta makrancosabb, mint asszonya.”

Thienemann megfogalmazása szerint a nyelvi jelentések egyfajta „összeadódó folyamatosságot” (*cumulative continuity*) érnek el egy idő után, amely szerint „a túlélő jelentések, bár elfelejtődnek és elfojtódnak, mégis életben maradnak azon a senkiföldjén, melyet szó- és logikaelőttinek vagy tudatalattinak nevezünk. Ebben az alkonyzónában nőhetnek, változhatnak tovább, új képzetek köré kristályosodnak vagy egymáshoz kapcsolódnak.”⁵⁹ Habár Thienemann erős freudíanus ihletése és az egymástól távoli nyelvek összehasonlításának módszere néha kérdésessé teszi eredményeit, a fentiek fényében az alkonyzónával és a kristályosodással kapcsolatos metaforái kitűnően leírják, hogy mi történhetett a *shrew* és a *hobby-horse* feslett nő esetében: a nőkhöz és lovakhoz fűződő jelentésnyalábok többnyire nem tudatosan, de egymásra rakódtak a kortársak tudatában, melyhez a populáris és elit diskurzusok képi és fogalmazásbeli egybeesései is hozzájárultak. Akárcsak egy kódex palimpszeszt lapján, a jelentések áttűntek egymáson, és módosították az elsődleges jelentést. A kulturális emlékezet keringésében ezek a szövegek, képek és jelentések egy sajátos vegyületet hoztak létre a *hobby-horse* kapcsán, melynek alaposabb megértése és feltérképezése közelebb vihet minket nemcsak Shakespeare műveihez, hanem a populáris kultúra és a kulturális emlékezet működésének megértéséhez is.

57. A prédikáció első oldalát lásd William Shakespeare, *The Taming of the Shrew: Texts and Contexts*, szerk. Frances E. Dolan (New York: St. Martin’s Press, 1996), 170. o. A prédikációgyűjtemény későbbi kiadásai nem változtak lényegesen a szövegen.

58. „He yaf me al the bridel in myn hond / To han the governance of hous and lond, / And of his tonge, and of his hond also” (ll. 813–815); Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, szerk. A. C. Cawley (London: J. M. Dent, 1996). Chaucernél több példát is találunk nők és lovak azonosítására, és még a korábban említett wehee/wiwy is megjelenik a Molnár meséjében.

59. Tass-Thienemann, II., 9. o. (a szerző fordítása).

„Könyörgés Pope után”

Egy Kazinczy-szöveg eredetijének nyomában¹

Busa Margit szerkesztette és jegyzetelte a *Biblia Kazinczy Ferenc szavaival* című 1991-ben megjelent kötetet, mely Kazinczy 1831-ben publikált Biblia-válogatását, valamint elmékedéseit, imáit tartalmazza. Bár a kiadvány jegyzetelése igen alapos, a könyv egyik recenziója, Varga Imre által megemlített sajtóhibákon² túl egy jelentős, máig javítatlan tévedésre is bukkanhatunk. A szerkesztő a következő jegyzetet fűzte Kazinczy „Könyörgés Pope után” című imájához:³

Az utolsó ima címe: Könyörgés Pope után. Pope, Alexander (1688–1744) angol költő: *Essay on Man* (1733) című munkáját Bolingbroke [!], Henry St. James (1775–1851) angol író eposzának hatása alatt írta. Tartalma négy fejezetben az Isten és az ember kapcsolata, az élet célja. Fordította Bessenyei György (1747–1811): *Az embernek próbája* (1772. és 1803.), majd Bolyai Farkas (1775–1856), matematikus: *Pope próbatétele az emberről*. (Marosvásárhely, 1818.) Kazinczy a Pope–Bolyai elmékedés hatása alatt saját érzéseit foglalta imádsággá, szavai nem kapcsolhatók a fordítások szövegéhez.⁴

Ezzel szemben Kazinczy e műve Pope egy másik költeményének (közvetett) fordítása, melynek eredetije is azonosítható. A könyv recenziói, Varga Imre és Mezei Márta sem tesznek említést a hibáról, ahogyan Kiss Endre József sem, aki az *Imádságok Kazinczy Ferenc szavaival* című kötetet összeállította. A kötet 2004-ben jelent meg a Kazinczy Ferenc Társaság kiadásában, Busa Margit születésnapjának alkalmából, s tartalmazza a *Könyörgés Pope után* szövegét is. Kiss Endre József a következő kommentárt fűzi az imádság szövegéhez lábjegyzetben: „Alexander Pope, költő, kritikus, akinek imáját itt Kazinczy alapul vette, az angol klasszikus költészetnek volt fő képviselője, s a magyar felvilágosodásra nagy hatást gyakorolt”.⁵ Noha Kiss már Pope imájáról beszél, a lábjegyzetből nem derül ki, hogy az angol költő melyik versére gondol.

1. A tanulmány az *Angol irodalom a magyar kulturális emlékezetben* című, 71770-es számú OTKA-pályázathoz készült Köszönöm Péter Ágnesnek, hogy a projekt elindításával az eddiginél is nagyobb teret biztosított a hasonló cikkek publikálásához, illetve Dávidházi Péternek, hogy a problémára irányította a figyelmem, és segítséget nyújtott e tanulmány megírásában.

2. Varga Imre, „Biblia Kazinczy Ferenc szavaival,” in *Magyar Könyvszemle* 1 (1992), 84–85, 85. o.

3. Kazinczy Ferenc, „Könyörgés Pope után,” in *A Biblia Kazinczy Ferenc szavaival*, szerk. Busa Margit (Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1991), 229–230. o.

4. Busa Margit, „Utószó,” in *A Biblia Kazinczy Ferenc szavaival*, 423–439, 435. o.

5. Kiss Endre József, szerk., *Imádságok Kazinczy Ferenc szavaival* (Sátoraljaújhely: Kazinczy Ferenc Társaság, 2004), 45. o.

Annyi igaz, hogy Alexander Pope, az angol felvilágosodás kiemelkedő fontosságú költője 1732 és 1734 között írta meg négy episztolából álló filozófiai költeményét, melyben az ember univerzumban betöltött helyéről, létezésének okáról és céljáról elmélkedik. Tény, hogy a „Könyörgés Pope után” olyan gondolatokat fogalmaz meg, melyek Pope *Essay on Man*-jében is felvetődnek. Természetesen ez nem véletlen: a könyörgés valójában Pope egy különálló költeménye, a „The Universal Prayer” fordítása, mely 1738-ban jelent meg, de az angol költő eredetileg nagyszabású filozófiai költeményéhez egyfajta csatolmányként szánta.⁶ A következőkben Pope „The Universal Prayer” című versét kívánom összevetni a Kazinczy-imádság szövegével, mellyel remélhetőleg hozzájárulok a Kazinczy Ferenc művei előkészületben lévő kötetének irodalomtörténeti adataihoz.

A „The Universal Prayer” és Kazinczy könyörgésének összehasonlító olvasása felvet bizonyos problémákat, hiszen az eredeti szöveghez képest lényeges eltéréseket tapasztalhatunk a magyar fordításban. Pope és Kazinczy szövege mellett saját szoros fordításommal igyekszem bemutatni a két szöveg közti lényeges különbségeket.

Alexander Pope: *The Universal Prayer*

- 1 Father of All! in every Age,
In every Clime ador'd,
By Saint, by Savage, and by Sage,
Jehovah, Jove, or Lord!
- 2 Thou Great First Cause, least Understood!
Who all my Sense confin'd
To know but this, – that Thou art Good,
And that myself am blind:
- 3 Yet gave me, in this dark estate,
To see the Good from Ill;
And, binding Nature fast in Fate,
Left free the Human Will.
- 4 What Conscience dictates to be done,
Or warns me not to doe;
This, teach me more than Hell to shun,
That, more than Heav'n pursue.
- 5 What blessings Thy free Bounty gives,
Let me not cast away;

6. Alexander Pope, „The Universal Prayer,” in *The Poems of Alexander Pope*, szerk. John Butt (London: Routledge, 1963), 247–248. o.

For God is pay'd when Man receives,
T' enjoy, is to obey.

- 6 Yet not to Earth's contracted Span,
Thy Goodness let me bound;
Or think Thee Lord alone of Man,
When thousand Worlds are round.
- 7 Let not this weak, unknowing hand
Presume Thy Bolts to throw,
And teach Damnation round the land
On each I judge thy Foe.
- 8 If I am right, oh teach my heart
Still in the right to stay;
If I am wrong, Thy Grace impart
To find that better Way!
- 9 Save me alike from foolish Pride,
Or impious Discontent,
At ought thy Wisdom has deny'd,
Or ought thy Goodness lent.
- 10 Teach me to feel another's Woe;
To hide the Fault I see;
That Mercy I to others show,
That Mercy show to me.
- 11 Mean tho' I am, not wholly so
Since quicken'd by thy Breath,
Oh, lead me wheresoe'er I go,
Thro' this day's Life, or Death.
- 12 This day, be Bread and Peace my Lot;
All else beneath the Sun,
Though know'st if best bestow'd, or not;
And let Thy Will be done.
- 13 To Thee, whose Temple is all Space,
Whose Altar, Earth, Sea, Skies;
One Chorus let all Being raise!
All Nature's Incense rise!

Kazinczy Ferenc: *Könyörgés Pope után*

Minden világok' minden idők', és minden
nemzetségek' atyja, örök és nagy Isten!

A' te jóságaidat az emberek gyarló tisztele-
te nem hálálhatja meg, Isten! Istenek'
Istene! kimondhatatlanul nagy Isten!

Bölcsek, szentek, pogányok eggyeránt
vallják hogy te vagy,

's hogy te vagy minden dolgok' kútfeje.
Képzelődésem tefelőled csonka 's szűk
határok közzé szorítatott. Csak azt tudha-
tom csalhatatlanul, hogy én téged jónak
nagygnak nevezhetlek, magamat pedig
tévelygőnek.

Annyit azonban értelmemnek és gondol-
kozásimnak homályában is adtál tudnom,
hogy a' jót és rosszat megkülönböztethes-
sem. Mindenható karod határokat szerze
a' természetnek, de te szabadnak hagyád
akaratomat, te legszabadibb Valóság!

Taníts meg engemet a' jót szeretni, a'
gonoszt gyűlölni, lelkem' tiszta ösztöné-
nek engedelmeskedni, hogy a' mit az pa-
rancsol, keressem inkább mint az egeket,
's a' mit az tilt, utáljam inkább mint min-
den poklokat.

Tégy figyelmessé áldásid eránt, hogy érez-
zük azoknak igaz becseket, 's hagyj érte-
nünk, hogy te akkor leled magadat jósa-
godért megjutalmazva, ha mi azokat
örömmel fogadjuk 's okosan használjuk.

De te ne egyedül a' mi hazánkra áraszod,
Uram, jóságidat; légy te minden embe-

Az egyetemes ima (saját fordítás)

1 Mindenek atyja! Kit minden korban,
minden tájon imádnak,

Szentek, barbárok, bölcsek,
Jehova, Jupiter, vagy Úr!

2 Te nagyszerű Első Ok, legkevésbé meg-
értett, ki minden érzékemet ennek tudásá-
ra korlátoztad: hogy Te jó vagy, s én ma-
gam vak vagyok.

3 Mégis megadtad nekem e sötét helyen,
hogy a jót a rossztól megkülönböztethes-
sem; és a természetet a sorshoz láncolva, az
emberi akaratot szabadnak meghagyta.

4 Taníts meg, hogy mit lelkiismeretem
megtennem diktál, a Mennyeknél is job-
ban akarjam elérni. S azt, ami ellen lelki-
ismeretem felszólal, a Pokolnál is inkább
el akarjam kerülni.

5 Mi áldást a Te nagylelkűséged szaba-
don/ingyen ad, ne hagyj, hogy eldobjam
magamtól; hisz ha az ember kap, az Is-
tennek jutalom: élvezni annyi, mint en-
gedelmeskedni.

6 Mégse hagyj, hogy a föld összezsugoro-
dott kiterjedéséhez kősssem jóságod, s Té-

rek', légy minden állatok' Istene! Éreztesd kegyelmedet minden testtel, hogy ezer meg ezer világok légyenek tűkrei nagyságodnak.

Légyen távoly éntőlem, az a' vakmerő gondolat, hogy a'kik nem úgy gondolkoznak mint én, azokat kárhoztassam; annyival inkább az a' még vakmerőbb, hogy ellenek fegyvert ragadjak a' te dicsőségedért.

Eléggé hatalmas vagy te őket felvilágosítani, ha tévelygenek, 's bölcsebb vagy mint-hogy a' tévelygőt azért, mert megtévedett, büntetni akarhasd.

Légyen az én gondom magamra, hogy a' te útdról soha el ne hajoljak; 's ha eltévedtem róla, szánj meg engemet, kegyes atya, 's világosítsd meg azt az utat előttem, mellyen akarod hogy járjak.

Őrizz meg engem a' kevelységtől, midőn magamat gazdagabbnak látom másoknál; de őrizz meg a' békétlenkedéstől is, midőn azt látom, hogy másokat te inkább boldogítál mint engemet.

* Csak azt add meg nekem, bár gond és fáradság után, a' mi elég, 's adj békét és nyugodalmat hozzá; a' mi másé, ne légyen soha ravaszsággal enyém.⁷

Adj nekem annyit, hogy felebarátom' terhén könnyíthessek.

ged csak az emberiség Urának higgyelek, mikor világok ezrei vannak körülöttünk.

7 Ne engedd, hogy ez a gyenge, tudatlan kéz a Te mennyköveddel le merészseljen sújtani, s kárhozatot hirdessen a földön azoknak, kiket ellenségednek vél.

8 Ha jó úton járok, ó tanítsd meg szívem, hogy itt is maradhassak. Ha rossz úton járok, kegyesen engedd, hogy a jobb utat megtalálhassam.

9 Ments meg ostoba büszkeségtől s istentelen elégedetlenkedéstől egyaránt, ha bölcsességed valamit megtagadott tőlem, vagy jóságod valamit adott nekem.

10 Taníts meg átéreznem a más fájdalmát; hogy kijavíthassam a hibát, amit látok. Annyira légy kegyelmes irántam, mint én vagyok mások iránt.

7. Ezeket a sorokat azért jelöltem *-gal, mert bár a Kazinczy imában itt találhatóak, Pope versében később olvashatjuk ezeket a gondolatokat (ezt jelöli később a * és a zárójel).

Csekély vagyok és semmi; de te megtalálsz engemet, kit a' te lehelleted lelkesít, Ura a' napoknak, esztendőknék, időknék! Igazgasd útamat ma is a' mint neked tetszik, hosszabb életre vagy örökkévalóságra.

* (Csak azt add meg nekem, bár gond és fáradság után, a' mi elég, 's adj békét és nyugodalmat hozzá; a' mi másé, ne légyen soha ravaszággal enyém.)

Téged, kinek az egész világ templomod, dicsérnek és magasztalnak minden teremtéseid. Föld, víz, tűz és lég ereszti fel hozzád a' téged imádó természet' áldozatjának füstjét.

11 Hitvány vagyok, bár nem egészen, hisz a te leheleted keltett életre; ó vezess, bármerre is menjek; akár életet ad ez a nap, akár halált.

12 E napon legyen kenyér s béke a jussom; minden mást a nap alatt Te tudod, jobb-e megadni vagy sem. Legyen meg a Te akaratod!

13 Neked, kinek temploma a mindenség, kinek oltára a föld, a tenger, az egek – Egy kórusban zengjen minden lény! S az egész természet tömjénje szálljon fel Hozzád.

Amint az a hármas összehasonlításból kiderül, Kazinczy néhol röviden összefoglal, felcseréli a sorrendet, ám sokkal fontosabb, hogy helyenként bővebben fogalmaz, sőt teljesen szövegidegen elemeket épít be. A bővebb fogalmazás esetében Bessenyei An Essay on Man fordítása szolgálhatott például; a testőríró a következőképp indokolja az eredeti szövegtől való nagyfokú eltéréseket:

E munkát Póp Sándor anglus író attá ki Poémában. Mely frantziára fordítottván én frantziából tettem által magyar versekre, de szabad fordítással, tsak a dolgot követve mivel lehetetlen volt a nyelvnek két egymással ellenkező természetet sorral sorra szórul szóra egyeztetni úgy hogy a munka más felől minden erő, méltóság nélkül valóvá ne legyen.⁸

Az angol, a francia és a magyar nyelv összeegyeztethetlensége mellett Bessenyei egy másik indokkal is szolgál a szabad fordítás szükségességére. 1803-as fordítása lábjegyzetekben bővelkedik, melyek gyakran kritizálják Pope „elitista” felfogását, vagyis hogy az angol költő elsődleges olvasóközönségének a klasszikus műveltséggel rendelkező értelmiséget tekintette. Bessenyei ezzel szemben hangsúlyozza, ő a falusi olvasókat is figyelembe veszi:

Ő [Pope] sebessen röviden szokik egy tárgyul másra, azt kívánván, hogy ért-sük a többit. Nem lehet. Poémájából a tetzzik ki, hogy kevés olvasásu embernek; együgyünek írni, egy betüt sem akart. Valaki szélessen ki terjedet olvasásával, az emberi Nemzetnek viselt dolgait nem ismeri, soha, e munkának

8. Bessenyei György, *Az embernek próbája és Az ember poemában az anglus Pópnak elméje* szerint, in *Bessenyei György összes művei. Költemények*, szerk. Bíró Ferenc, Kókay György, Tarnai Andor (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991), 427. o.

tökéletes meg értésére nem juthat, mivel öt hat vers néhol a leg messzebrül való régiségekben, két három száz esztendőnek erköltseire, és eseteire is mutatnak.⁹

Kazinczynál hasonló tendenciát figyelhetünk meg: Pope versének prózai fordítása az angol költő pattogó gondolatmenetét terjengős mondatokká finomítja. Azonban még ez a talán Bessenyeitől örökölt odafigyelés az olvasókra sem ad magyarázatot a fordított szöveg egyes momentumaira, melyek egy közvetítő nyelv jelenlétét feltételezik. Kazinczy esetében ez a nyelv a német vagy a francia lehetett, ebből a két nyelvből készítette legtöbb fordítását; Shakespeare *Hamlejt* is németből fordította.

A továbbiakban megpróbálom valószínűsíteni, hogy Kazinczy milyen forrásból fordíthatta az eredetit. Pope *The Universal Prayer*-ének legismertebb francia fordításai nem szolgálhattak alapul Kazinczy könyörgéséhez, mivel a *La prière universelle* mind Jean-Jacques Lefranc de Pompignan 1740-es, mind Sir Tollemache Sinclair XIX. századi tolmácsolásában rendkívül szöveghű. Ez utóbbi koránál fogva sem kerülhetett Kazinczy kezébe, lévén, hogy Sinclair 1825-ben született, Kazinczy *Bibliája* pedig 1831-ben jelent meg. J. H. Heinzelmann igen alapos tanulmánya három korabeli német fordítását rögzíti Pope versének: Friedrich von Hagedorn 1742-ben fordította a *The Universal Prayer-t Allgemeines Gebeth, in einer freyen Uebersetzung aus dem Pope*¹⁰ címmel, mely 1750-es *Moralischen Gedichten* című kötetében jelent meg, s Heinzelmann állítása szerint a legnépszerűbb volt a vers számos korabeli német fordítása közül.¹¹ Ezt követte egy 1759-es fordítás Heinrich Christian Kretsch tollából, majd az *Allgemeines Gebet von Pope* egy 1770-es kis kötetben is megjelent, melynek címe: *Zwey Kleine Gedichte*.¹² Heinzelmann cikkében nem esik szó Johann Gottfried Seume 1815-ben megjelent fordításáról, mivel a cikk Pope-nak csak a XVIII. századi Németországra tett hatására fókuszál, azonban Kazinczy fordításának szempontjából Seume-nek talán nincs is jelentősége. Hagedorn neve ebben a kontextusban jóval jelentősebb. Az 1708-ban született német költő neve nem volt ismeretlen Magyarországon a XVIII. században: Szűts István 1791-ben megjelent *Erköltsi és elegyes versek* című kötetében öt mesét, öt ódát és öt epigrammát fordított tőle.¹³ Ha összehasonlítjuk Hagedorn 1742-es *Allgemeines Gebeth*-ét és Kazinczy könyörgését, érdekes párhuzamokat fedezhetünk fel. A következőkben Kazinczy imájának azon részleteit vetem össze Hagedorn szabad fordításával, melyek a legszembevetőbb módon térnek el a vers eredeti szövegétől.

9. Bessenyei, 401. o.

10. A verset a következő forrásból idézem: <http://gedichte.xbib.de/Hagedorn_gedicht_Allgemeines+Gebeth.htm>

11. J. H. Heinzelmann, „Pope in Germany in the Eighteenth Century,” in *Modern Philology* 10.3 (1913), 317–364, 329. o.

12. Heinzelmann, 344. o.

13. Király István, főszerk., *Világirodalmi Lexikon, IV. kötet* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970–1996), 134. o.

Friedrich von Hagedorn
Allgemeines Gebeth

Herr und Vater aller Wesen, aller Him-
mel, aller Welten,
Aller zeiten, aller Völker! Ewiger!
Herr Zebaoth!

Die Verehrung schwacher Menschen kann
dein Wohlthun nicht vergelten,
Gott, dem alle Götter weichen! Un-
aussprechlich-großer Gott!

Weise, Heilige, Barbaren fühlen, denken
und bekennen
Dich, du Ursprung aller Dinge! . . .

Stellte gleich der Arm der Allmacht der
Natur gemess'ne Schranken,
Ließ dennoch das freiste Wesen, Willen
und Gewissen frei. . . .

Lehre mich das Gute lieben, lehre mich
das Böse hassen,
Aus dem allerreinsten Triebe dem Gewis-
sen folgsam sein. . . .

Andre Körper und Geschöpfe müssen
deine Huld empfinden,
Und, in mehr als tausend Welten, Spiegel
deiner Größe sein. . . .

Zwar bin ich gering und nichtig; doch
wird der gering erfunden,
Den dein Odem selbst beseelet, Herr der
Jahre, Tag' und Zeit.
Ordne du, an diesem Tage, meine Wege,
meine Stunden,
Wie du willst, zu weiterm Leben, oder
auch zur Ewigkeit.

Kazinczy Ferenc
Könyörgés Pope után

Minden világok' minden idők', és minden
nemzetségek' atyja, örök és nagy Isten!

A' te jóságaidat az emberek gyarló tisztele-
te nem hálálhatja meg, Istenek'
Istene! kimondhatatlanúl nagy Isten!

Bölcsek, szentek, pogányok egygyeránt
vallják hogy te vagy, 's hogy te vagy min-
den dolgok' kútfeje. . . .

Mindenható karod határokat szerze a'
természetnek, de te szabadnak hagyád
akaratomat,
. . . .

Taníts meg engemet a' jót szeretni, a'
gonoszt gyűlölni, lelkem' tiszta ösztönének
engedelmeskedni
. . . .

Éreztesd kegyelmedet minden testtel, hogy
ezer meg ezer világok légyenek tükrei
nagyságodnak.
. . . .

Csekély vagyok és semmi; de te megtalálsz
engemet, kit a' te lehelleded lelkesít, Ura a'
napoknak, esztendőknék, időknék!

Igazgasd útamát ma is a' mint neked tet-
szik, hosszabb életre vagy örökkévalóságra.

Kazinczy szövegének nemcsak nyelvtani elemei és mondatszerkezete követik a német fordítást, de sok esetben Hagedorn szófordulatai, kifejezései kerültek a magyar fordításba. Különösen érdekes a *The Universal Prayer* első versszakának német és magyar interpretációja. Heinzelmann cikke szerint, Hagedorn az első versszak utolsó sorát („*Jehovah, Jove, or Lord*”) szándékosan cserélte fel („*Gott, dem alle Götter weichen*”), pontosan azért, hogy megvédje Pope-ot az istenkáromlás vádjától.¹⁴ Kazinczy Hagedorn megoldását választotta: „Istenek’ Istenel!” felkiáltásával a keresztény istent a többi fölé helyezi, háttérbe szorítva a blaszfémia lehetőségét, melyet az eredeti szöveg sugallhat. Fontos megjegyezni, hogy nem Kazinczy volt az első Magyarországon, aki Hagedorn fordítását vette alapul Pope versének magyar nyelvű fordításához. Kováts Ferencz 1791-ben fordította magyarra Hagedorn *Allgemeines Gebeth-ét Anglus Poéta Pope Reggeli Éneke Hagedorn után* (1791) címmel,¹⁵ mely a *Mesék és regék: Külömbféle nagyobb és apróbb Darabokkal együtt versekben* című Kováts-kézirat részeként maradt ránk. Császár Elemér kiváló munkájában, melyben a német költészet hatását vizsgálja a XVIII. századi Magyarországon, Kováts Ferencz mellett Csokonait és Szentjóni Szabó Lászlót említi, mint Pope azon fordítóit, akik német közvetítéssel tették át magyarra az angol költő verseit;¹⁶ Kazinczy fordítása azonban itt sem kerül említésre.

A vers és fordításainak összevetése igazolhatja, hogy Kazinczy Alexander Pope „The Universal Prayer” című versét Friedrich von Hagedorn német fordításának alapján ültette át magyar nyelvre. Kazinczy prózai fordításán érződik továbbá Bessenyei György *An Essay on Man*-fordításának hatása is (*Embernek próbája*). Bessenyei és Bolyai mellé így Kazinczy is felsorakozik a XVIII–XIX. századi Magyarországon az angol költő, Alexander Pope filozófiai költészetét fordító és népszerűsítő szerzők közé.

14. Heinzelmann, 329. o.

15. Császár Elemér, *A német költészet hatása a magyarra a XVIII. században* (Budapest: MTA, 1913), 135. o.

16. Császár, 134–135. o.

„Jól hajóztam, mégis zátonyra futottam”

A fordítás csapdáiról (néhány magyar Keats-fordítás alapján)¹

Keats költészetét mindenekelőtt halálköltészetnek tartom. A „halál” (*death*) mint főnév hetvenhét-szer fordul elő a verseiben; a „meghalni” ige különféle változatai pedig több mint százszor. Költészetének azonban a halál nemcsak a tárgy, hanem az alanya is; sok esetben maga a halál szól belőle. Nem csoda, hogy orvosai állítólag eltították a versírásától. A költészet néhány rövid év alatt minden erejét fölemésztette. A szó szoros értelmében feláldozta magát a tökéletesség oltárán.

A tökéletességet, a szépséget a halállal egységben tudta csak elgondolni. Ez volt az ő párját ritkító zsenialitása: a *szép* dalnak nála a halál elkerülhetetlenségéből fakadó *rettenet* volt az előfeltétele. „Két gyönyörűségem van, melyeken séta közben elmerengjek – írta 1819 nyarán szerelmének, Fanny Brawne-nek –, édes lényed, és halálom órája. Ó bárcsak mindkettőt egyazon percben ölelhetném magamhoz.”² Egyik szemével állandóan a Szépségre figyelt; a másikkal azonban mindvégig a halált leste. Keats költészete nem annak ellenére gyönyörű, hogy mögötte ott leselkedik a szörnyű vég, hanem éppen emiatt az. Ettől nevezhető minden idők letragikusabb költészetének az övé.

Szavai a kimondhatatlanban gyökereznek, és ezt is árasztják magukból. „Édes a hallott dal, de mit a fül / meg sem hall, még szebb”, olvasható az *Óda egy görög vázához* című költeményében (Tóth Árpád fordítása). Miféle dal lehet az, amely nem hallható és nem is dalolható el, és mégis szebb mindennél? Olyan titokzatos és szorongató lehet, amely nem engedi, hogy az ember otthon érezze magát e világban. Minél erősebb ez az ismeretlen, annál letaglózóbb, bénítóbb. Keats-et azonban rejtélyes módon éppen ez az ismeretlen tette erőssé. Sok költeménye olyan benyomást kelt, mintha nem is halandó ember írta volna őket, hanem olyasvalaki, aki a halálban, a nem hallható dalok birodalmában érzi otthon magát, és aki azért jött a világra, hogy – a *Hyperion* kifejezését idézve – „életre haljon” („die into life”) (Vas István fordítása). Ezzel magyarázható az, amit „Negatív Képességnek” nevezett, és amit a valódi költészet előfeltételének tartott. A szavait idézve: ez az, „aminek következtében az ember képes megmaradni a bizonytalanságok közepette, titkok, kétségek közt, anélkül hogy irritáló módon kapkodna a tények s a ráció után.”³

Keats soha nem esett az értelemadás kényszerének áldozatául. Csalhatatlanul tudott egyensúlyozni a bizonytalanságok és kételyek közepette. A költészet számára nemcsak

1. Részlet a hasonló című tanulmányomból, ami *Az ész álma* c. kötetemben jelent meg (Kalligram kiadó: Pozsony, 2008). Amit ott nem írtam meg, azt itt pótolom: Péter Ágnes Keatsról szóló könyvei és tanulmányai nagy szerepet játszottak abban, hogy a költészete iránti kezdeti vonzalmam valódi szeretetté nőjön.

2. *Keats levelei*, szerk. és ford. Péter Ágnes, 2. kiadás (Budapest: L’Harmattan, 2010), 145–146. o.

3. Péter Ágnes fordítása. *Keats levelei*, 47. o.

művészet volt, hanem létfeltétel is: nélküle a semmibe zuhant volna. Híres ódáinak vagy szonettjeinek zárt, klasszikus szerkezete egy börtönrácsra – a létezés börtönrácsára – emlékeztet. E rácsok azonban meg is védték őt. A létezés misztériumának láttán egyedül a szavakba, a rímekbe, a verslábakba, a strófákba tudott kapaszkodni.

A mindenséggel szembeni védtelenség árad a legnagyobb verseiből. Minél tökéletesebbek, annál illúziótlanabbak. Hiszen a tökéletesség számára intenzitást jelentett – ez volt egyik kedvenc kifejezése –; a legfőbb intenzitás viszont olyasvalami, ami nem zárható korlátok közé. Ez pedig nem más, mint a halál. Keats költészete azt sugallja, hogy egyedül a halálszenvedély mértéktelen tapasztalata keltheti fel a létezés misztériumának felemelő, és mégis letaglózó élményét. A *Miért kacagtam éjjel?* (*Why did I laugh tonight?*) című szonettje különösen árulkodó ebben az összefüggésben. A cím önmagában is rendkívüli: az éjszaka magányában egyedül nevető költő képe egyszerre groteszk, hátborzongató, szorongató. Az értelmetlenséget sugallja a kép – pontosabban az Értelem hiányát és az értelemkeresés hiábavalóságát. És valóban, a költő hiába fogja vallatóra az Istent, a Démont, a Mennyet, a Poklot, sőt a saját szívét is: nem talál választ a kérdésre. Az ott-hontalanság érzése hatja át a szonettet. Németül ezt az érzést így neveznék: *unheimlich*. Keats nem volt egyedül ennek az érzésnek a kifejezésében. A vers keletkezésével egy időben (1819-ben) írta meg Mary Shelley a *Frankenstein* című regényét, amely ugyancsak a Démon és az Isten (a teremtő) soha nem tisztázható viszonyáról szól; Németországban pedig 1814-ben írta E. T. A. Hoffmann *A homokember* című elbeszélését, amelynek elemzése kapcsán egy évszázaddal később, 1919-ben Sigmund Freud részletesen kibontotta az *Unheimlich* fogalmának értelmezését.

Keats szonettjének magyar fordítása (Fodor András munkája) tanulságos ebben az összefüggésben. Amíg ugyanis Keats (két említett kortársához hasonlóan) egy kifejezetten modern életérzés próbál megfogalmazni és szavak segítségével plasztikussá tenni, addig a magyar fordítás olyan benyomást kelt, mintha a költemény címében megidézett életérzést inkább leplezni és ártalmatlanná tenni kellene. Fodor András lefordította ugyan a verset, de közben a fordítás révén – akarata ellenére – az alapjául szolgáló életérzést át is értelmezte. Keats szonettje az értelemadás hiábavalóságát sugallja, Fodor András fordítása ezzel szemben, már a szóhasználat szintjén is vissza akarja csempészni az értelmet a vers kontextusába. A *laugh* magyar megfelelője nála nem egyszerűen „nevetni”, hanem „kacagni”, vagyis egy olyan ige, amelynek a „nevetni” igével ellentétben alig van helye a hétköznapi szóhasználatban. A vers „terét” ezzel eleve eltávolította az olvasótól; amíg Keats egy határozottan hétköznapi helyzetbe állította a költői ént, addig a magyar fordító mesés távolságba száműzte. Keatsnél a költő *tonight* nevet; Fodor Andrásnál viszont „éjjel”, azaz nem ma, hanem valamikor, általában. Nem egyszer, kivételesen, hanem rendszerint. A hatodik sorban a *mortal pain* kifejezésben a *mortal* jelzőt nem halálosnak, hanem „vad”-nak fordította, és ezzel Keats egyszerű jelzőjét „romantikussá”, azaz a jelen összefüggésben megint meséssé színezte át. A következő sorban újra megismételi eljárását: a *Darkness* főnévhez egy új jelzőt illeszt. „Zord éj!”, írja, s ezzel a költeményt a fiatal Vörösmartyhoz kezdi közelíteni, Keatstól viszont egyre jobban távolítja. És eljárása a szonett utolsó két sorában teljesedik be. Angolul így hangzik a két sor:

Verse, Fame, and Beauty are intense indeed,
But Death intenser – Death is Life’s high meed.

Fodor András fordításában

Vers, Hír, Szépség nagy dolgok, ám a Lét
legfőbb jutalma még nagyobb: a Vég.

Az *intense* lefokozódik „nagy”-gyá, s ezzel tompul az eredeti jelző élessége. Keats számára az *intense* jelző meghatározó jelentőséggel bír: a határok átlépésével állt összefüggésben, s leveleiben, verseiben egyaránt a halállal hozta kapcsolatba. „Oftentimes I pray’d / Intense, that death would take me from the vale”, olvasható a *Hyperion bukása* című költeményben („Gyakran / hívtam a halált, mentsen meg a völgytől”, írja Tandori Dezső, s az *intense* határozószó az ő fordításából is kimarad!). A „Life” Fodor Andrásnál „Lét”-té változik, s ezzel indokolatlanul tág horizontot nyer: Keatsnél nem általában a létről van szó, hanem a konkrét életről, még pontosabban a saját életünkről. A „Lét” megfoghatatlan. És ráadásul a Lét ellentéte nem a halál, hanem a nem-lét. Fodor András talán emiatt iktatja ki a halál szót az utolsó sorból – ám ettől a vers nem nyeri vissza eredeti dimenzióit. A *Death* a magyarban „Vég” lesz. Keatsnél a halál és az élet kerül ellentétbe; Fodor Andrásnál viszont a Lét és a Vég, aminek nincsen sok értelme. Csak találgatni lehet, hogy miért folyamodott ilyen megoldáshoz. A legkézenfekvőbb magyarázat: hogy jó legyen a rím, és megfelelő legyen a szótagszám. Ez azonban önmagában kevés. Arról van inkább szó, hogy a „Vég” szó mintegy beteljesíti azt, amit a „kacag” elkezdett: a vers „tere” végleg mesés távlatokba helyeződött át. Keatsnél az ember (a költő) ma éjjel nevet, sötétség veszi körül, és fölrémlik előtte a halál. Fodor Andrásnál általában kacag, nem sötétség veszi körül, hanem „zord éj”, ami értelemszerűen reggelre elmúlik, és nem a halál tűnik föl, hanem a vég, amely ebben az összefüggésben semmitmondónak hangzik. A halál konkrét, a Vég viszont a Léthez hasonlóan elvont, semmire nem kötelez.

Ami Keatsnél „halálköltészet”, az a magyar fordításban „romantikus” – értsd: az üres stilizálást előnyben részesítő – költészeté minősül át. Nyilvánvaló, hogy nem Fodor András egyéni problémájáról van itt szó, hanem egy olyasfajta kulturális kényszerről, amelynek ő sem tudott ellenállni. A magyar fordítás a kiválasztott szavak szintjén is azt jelzi, hogy Keats szonettje egy olyan közegbe lett átültetve, ahol a halállal nem úgy néznek szembe, mint Angliában, és ahol az *unheimlich* Nyugat-Európában közel két évszázada egyre erősebb érzését is állandóan megszelídíteni óhajtják. Hogy mennyire erről lehet szó, azt jól bizonyítja egy másik Keats-szonett fordítása, melyet Radnóti Miklós készített: *A Parthenon szobraira (On Seeing the Elgin Marbles)*. Az 1817 tavaszán keletkezett vers azt követően született, hogy Keats megtekintette az Akropoliszról Angliába szállított és a British Museumban kiállított görög szobrokat.

Az első sor eleve több problémát vet fel. „My spirit is too weak”, hangzik a vers indítása angolul. „A lelkem fél”, írja Radnóti. A *spirit* azonban nem lelket, hanem szellemet jelent: az 1818-ban keletkezett *Song* című költeményében például Keats kifejezetten

megkülönbözteti a *spirit*-et és a *soul*-t, s a „szellemet” jóval tágabb összefüggésbe helyezi: a lélekkel ellentétben a szellem a mindenséget tudja befogadni, s éppúgy elvont, mint érzéki természetű. A szellem nemcsak az érzések tárháza, hanem a költészeté is: élete egyik legutolsó versében (*To Fanny*) például a természetet, mint orvost (*Physician Nature*) arra kéri, hogy csapolja meg a szellemét, hogy abból, vér gyanánt, kifolyhasson a bent rekedt költészet, s ő maga végre megpihenhessen.

Physician Nature! let my spirit blood!
O ease my heart of verse and let me rest.

Fodor András – ezúttal nem megszépítő, hanem kifejezetten hibás – fordításában:

Gyógyíts Természet! Önts szívembe vért!
Ments meg a verstől, őrizd nyugtomat.

Visszatérve a szonethez: Keatsnél nem a lélek fél, hanem a szellem, vagyis az, ami a költészetért is felelős. Ám ha ez így van, akkor a szellem nem „fél”, ahogyan Radnóti írja, hanem „gyenge”. Attól gyenge, hogy olyasmivel szembesül, aminek érzékeltetésére a költészet – legalábbis az, amit Keats korában költészetként tartanak számon – nincsen felkészülve. „A lelkem fél”: szentimentális panaszkodás. „A szellemem gyenge”: Keatsnél arra vonatkozik, hogy a költő olyasmivel találkozott, ami kivonja magát a költészet fennhatósága alól.

Mi lehet az, amire a költészet (vagy általában a művészet) nincsen felkészülve? Keats még ugyanebben a sorban megadja a választ: „mortality / Weighs heavily on me”. A szellem gyenge, mert túl nagy súly nehezedik rá: a halandóság súlya. Radnótinál: az „elmúlásé”. Éppolyan megszépítő ez a kifejezés, mint a „Vég” Fodor Andrásnál. A szellem Keatsnél attól gyenge, hogy a halállal szembesül. Az „elmúlás” főnév a halál erejét lefokozza, a meghalást a messzi jövőbe helyezi át, s ettől a halál elveszti a súlyát, egzisztenciális erejét. A halál Keatsnél fizikai kényszer (súlya van); Radnótinál inkább csak távoli lehetőség, majdhogynem gondolati játék, amely „hivatlan álmoként” jelentkezik – eltérően az eredeti verstől, ahol még az álom is kényszer (*unwilling sleep*). Radnóti a verset ezzel egy olyan síkra helyezte át, amely Keatstól idegen volt. S mivel ugyanakkor jó költő is volt, a fordítását végig megtartotta ezen az új síkon.

A negyedik sor a legárukodóbb ebben az összefüggésben. Keatsből itt szinte kiszakad a felkiáltás: „I must die”. Radnótinál: „légy halálra kész”. Jellemző vonások tűnnek el, illetve alakulnak át. Mindenek előtt a három rövid, egy szótagos angol szó kopogóssága dallamos kifejezéssé módosul, amely elringatja az olvasót. Másfelől elvész a kifejezés parancsoló jellege. Keats költészetében háromszor fordul elő a „must die” kifejezés. Először az *Endymion*ban:

But no, like a spark
That needs must die, although its little beam
Reflects upon a diamond.

Somlyó György fordításában a „meghalásnak” a kétszeresen nyomatékosított szükségessége így módosul:

De ahogy a pici
szikra kihúny akkor is, csöpp tüzét
ha gyémánt veri vissza.

Másodjára a most tárgyalt szonettben szerepel. Harmadjára pedig az *Ode on Melancholy* című versben: „She dwells with Beauty – Beauty that must die”. Tóth Árpád fordítása ugyancsak jellemző példája a most tárgyalt ártéltelmezéseknek: „A szépség is csak Bú, mert halni vész”, írja, s miközben a halált megfosztja a kényszerből (a „muszájtól”), az eredeti angol változat kifejezetten hétköznapi hangzó szavait („that must die”) ástilizálja („halni vész”) egy olyan kifejezéssé, amely a hétköznapi szóhasználat szintjén aligha fordulhat elő. Radnóti hasonlóképpen jár el. A kényszer nála is semmivé foszlik (noha Keats már ez első sorban fölidézte a kényszer fizikai tapasztalatát – a súlyt és a gyengeséget), s ezzel a halál már-már a szabad döntés tárgyává stilizálódik át: a készenlétünkől függ, hogy meghalunk-e vagy sem. S hogy a halál mennyire nem kényszer, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az egyes szám első személy helyett általános alanyt használ. Lehet, hogy mindenkit utolér a halál, sugallja – de ez nem kell, hogy nyomaszson, hiszen a halál csak „általában” sújt le az emberekre, nem személy szerint, és főleg nem énám.

A halál ilyesfajta megszeliidítése és ártalmatlanná tétele alapvetően idegen Keats költészetéről. Éppen a rejtőzködés hiánya miatt olyan riasztó és rendkívüli a verse. Követői (Angliában például a preraffaeliták vagy Swinburne) és későbbi értelmezői a halál esztétizálásáért csodálták, pedig tőle éppen ez állt a legtávolabb. Nem a halált tartotta szépségnek (nem volt dekadens), hanem a szépségben fedezte fel azt az erőt, amely az embert a halálba kényszeríti. Ezért nevezhette a halált ebben a szonettben is csúcshatárnak, az élet maximumának, amelyben minden túlcsoordul: ha én meghalok, sugallja, akkor velem együtt minden meghal. A halál nála bármely pillanatban robbanni képes intenzitás, amelynek ormaira – mint az *Endymion*ban írja – az önpusztítás fokain jut el az ember. Radnótinál a fordításban másról van szó: a halál itt inkább megnyugtató dallamosság, hivatlan álom, végső soron semmire nem kötelező szentimentális érzés.

Ám ezzel Radnóti kimondatlanul állást is foglal. Méghozzá nemcsak a halál kérdésében (amit egyébként vele egy időben Heidegger vagy Ortega y Gasset kimerítően elemzett, ráadásul úgy, hogy az Keats szellemétől sem volt idegen), hanem a görögség kérdésében is. Keats szonettje ugyanis nem általában veti föl a halálnak és a szellem képességének a problémáját, hanem konkrét görög műalkotások kapcsán, s e műalkotásokkal szembesülve ő maga is állást foglal. Mégpedig úgy, hogy a korban uralkodó, Winckelmann által meghatározott szemlélettől eltérően Nietzsche görögségfelfogását előlegezi. Keats mintegy hátat fordított Winckelmann-nak. Radnóti fordításában ezzel szemben egy olyan vers olvasható, amely Nietzsche helyett Winckelmann és Lessing felé fordul vissza. A Winckelmann által mércéként fölállított „nemes egyszerűség” és „nyugodt nagyság” idéződik meg Radnóti dallamos nyelvezete és a távolban tartott halál

képzete nyomán. „Hogyan ábrázolták a régiek a halált?“, tette föl a kérdést hasonló című írásában 1769-ben Lessing, s Winckelmannhoz hűen ő is egy békés, megnyugtató halál-képzet mellett tette le a voksát. Radnóti fordítása akaratlanul is a halálnak e lessingi felfogásához igazodik. Keats ezzel szemben egy más, szubverzív görögségfelfogást képvisel. A görög nagyság („grandeur”, írja, amit Radnóti, félrevezetően, „fenségnek” fordít), a „vén idő” („old Time”), a tajtékos tengerár és a Nap – ezek együttese képezi a nagyság erejét és hatalmasságát (a *magnitude* Keats korában csillagászati kifejezés is volt, aminek Radnóti affektáltan archaizáló „órjás” jelzőjében nyoma vész). Mindez pedig Winckelmann apollói eszménye helyett sokkal inkább Nietzsche Dionüosz-principiumának felel meg. Keats nem volt egyedül ezen a téren. Winckelmann angolul 1765-ben jelent meg, a svájci származású festő, Henry Fuseli (Heinrich Füssli) fordításában (*Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*), s röviddel később máris viták alakultak ki a nézetei kapcsán. Az Angliában egyre nagyobb teret hódító gótikus szemlélet híveként például William Blake Winckelmann-nal ellentétben a görögségnek kifejezetten a sötét, pusztító oldalát hangsúlyozta, s amikor Londonban bemutatták az Akropoliszról elhozott úgynevezett *Elgin Marbles*-t, akkor neki is feltűnt, hogy az eredeti görög műalkotások nehezen igazíthatóak a winckelmanni eszményhez, amelyet Winckelmann mindezek előtt római másolatok alapján dolgozott ki. De nemcsak Keats és Blake látta e kiállítást, hanem Fuseli és a szobrász Canova is, s valamennyien a görögség dionüoszosi aspektusára figyeltek fel.⁴

A Parthenon szobraira című szonett nemcsak a halálköltészet egyik különleges darabja, hanem hallgatólagos állásfoglalás is a görög művészetet illetően. És miközben Keats a dionüoszosi elv létjogosultságát fölveti, egyszerismind a költészet lehetőségeit is fontolóra veszi. A szonett nyitásában nem az a fő problémája, hogy „A lelkem fél”, hanem hogy „A szellemem túlságosan gyenge”. Radnóti fordítása egy érzelmi állapotra helyezi a fő hangsúlyt, Keats ezzel szemben egy szellemi kihívást nyomatékosít, s ezzel a költészet esélyei-re irányítja a figyelmet. Másfél évvel a szonett keletkezését követően, 1818 őszén a *Hyperion*-ban Keats a titánok világát jeleníti meg, s alakjukat észrevehetően nem a görög klasszicista, hanem az archaikus szobrok alapján mintázza meg. (Ez is határozott állásfoglalásnak számított a korabeli Angliában, ahol – éppen Winckelmann nyomán – a belvederei Apolló számított az ideális szépség megtestesítőjének.) S az archaikus-dionüoszosi világ képviselői kapcsán szintén a költészet lehetőségeit veszi fontolóra: alakjukat és szenvedésüket nehéz leírni, mondja.

Több ilyen kín s hatalmas fájdalom,
halandók nyelvén s tollán túlnövő. (Vas István fordítása)

More sorrow like to this, and such like woe,
Too huge for mortal tongue or pen of scribe.

4. Vö. Morton Paley, „»Wonderful Originals«: Blake and Ancient Sculpture,” in *Blake in His Time*, szerk. Robert N. Essick és Donald Pearce (Indiana University Press: Bloomington & London, 1978), 187. o.

A költemény harmadik részében pedig eleve kilátástalannak ítéli meg, hogy a Múza ábrázolni tudja őket, s mint *A Parthenon szobraira* című szonettben, itt is a szellem *gyengeségét* emeli ki:

El tőlük, Múza! El a bánatuktól:
ilyen borzalmas dalhoz nincs erőd;
ajkadhoz a külön bú jobban illik,
szomorúság magányát zengeni.

O leave them, Muse! O leave them to their woes;
For thou art weak to sing such tumults dire:
A solitary sorrow best befits
Thy lips, and antheiming a lonely grief.

Fodor András vagy Radnóti Miklós szonettfordításai ebben az összefüggésben jellemzőeknek nevezhetők. Miközben Keats verseit magyarra ültették át, nemcsak a fordítás munkáját végezték el. Természetesen ezzel is megbirkóztak, s megkeresték az angol nyelvű szonettek formai, alaktani magyar megfelelőjét.

Másfelől azonban, miközben az optimálisnak vélt megfelelések között válogattak, eleve olyan horizonton belül mozogtak, amely már nem, vagy csak elenyésző mértékben függött az ő hatáskörüktől. Az ugyanis, hogy a magyar nyelv milyen lehetőségeket bocsátott rendelkezésükre, a magyar költészet hagyományán múltott, s kimondatlanul is kénytelenek voltak ehhez a hagyományhoz igazodni. Ez a hagyomány pedig gyökeresen különbözik az angoltól – úgy, ahogyan az angoltól gyökeresen különbözik az is, amit Karácsony Sándor „magyar észjárásnak” nevezett, mindazzal együtt, ami ezzel vele jár: érzékenység, látásmód, ritmusérzék, gondolkodásmód, a mellérendelés iránti fogékony-ság stb. stb.

A két szonett-fordítás ráadásul egy gyanút is igazolni látszik. Nevezetesen azt, hogy korántsem mondható véletlennek, hogy mindkét esetben a halálnak, a rettenetnek olyasfajta megszelídítésének lehetünk szemtanúi, ami Keatstól kifejezetten távol állt. Fodor vagy Radnóti fordításai, miközben a nietzschei Dionüosz-elvet legjobb szándékuk ellenére zárójelbe teszik, az eredetivel összevetve szégyellősöknek nevezhetők: mintha szégyellnék magukat a halál brutalitásával szembesülve. S ebben a teljes magyar költészeti hagyomány is segítségükre volt: a nagy európai nyelvek költészeteivel egybevetve a magyar költészet sokkal tartózkodóbb, szemérmesebb. Ha úgy tetszik, prűdebb. Jobban fél a nyers szókimondástól, s annak érdekében, hogy megőrizzen egy mesterségesen fenntartott illedelmesnek kikiáltott látszatot, inkább a jelzők halmozásához, az indokolatlan stilizáláshoz, a szinonimák bonyolult rendszeréhez folyamodik. Visszaveszi a keatsi nyerseséget, s a létrejövő ürességet a jó stílussal leplezi.

Nem mintha Keats nem lett volna jó stilszta; ellenkezőleg. De nem volt „csak stilszta” – márpedig a példaként kiszemelt két magyar fordítás ezzé torzította. E fordítások ott teremtenek gazdagságot, ahol erre nincsen feltétlenül szükség – ám ez a gazdagság voltaképpen arra hivatott, hogy eltakarja a mögöttes szegénységet, az őszinte szembené-

zés hiányát. Mintha poétikai szabály lenne az, hogy leplezni kelljen azt, amit Keats „film of death”-nek nevezett („a halál füstje”, Eörsi István fordításában – vö. *Levél György öcsémhez* c. versét) és ami szerinte a költészet kötőszövege. Keats költészetében mindent a halálnak e „füstje” borít be. A magyar fordítók, hogy leplezzék a halál hálóját, inkább a szavak hálóját borítják a halálra, s ártalmatlan, semmire nem kötelező témává szelídítik azt.

„Van-e balzsam Gileádban?”

Egy Poe-fordítás százéves vitájához*

Egy versbeli utalás sorsát figyelve a kulturális emlékezet működésének legkisebb irodalmi egységét tanulmányozhatjuk. Edgar Allan Poe *The Raven* című költeményében a beszélő prófétának nevezi a hollót, s könyörögve kérdezi tőle: „Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!” Az 1845-ben megjelent mű első magyar fordítója, Szász Károly 1858-ban ezt így adta vissza: „Van-e balzsam Gileádban – s én valaha föl-lelem?” A teológiát végzett, ekkor már (1854-től) lelkészként tevékenykedő Szász, aki évtizedekkel később (1889-től) a Károli-Biblia átdolgozásának munkálatait fogja vezetni, elmélyült Biblia-ismerete jóvoltából nyilván fölismerte, hogy Poe itt Jeremiás 8,22-re utal. Jeremiás kérdése a *King James Bible* fordításában így szólt: „Is there no balm in Gilead; is there no physician there? why then is not the health of the daughter of my people recovered?”, a Károli-Biblia (1590) egyik akkori, Szász Károly neveltetése idején korhűnek tekinthető, 1803-as pozsonyi és pesti kiadása szerint pedig így: „Nintséné balsamom-olaj Gileádban? nintséné ott orvos? Miért nem gyógyított meg az én népem leánya?”¹ Megfigyelhetjük, hogy a vonatkozó bibliai mondatot Poe verse és első magyar fordítása szövegszerűen alig módosította (Poe az „is there” megismétlésén kívül mindössze kihagyta a „no” szócskát, Szász a „Van-e” alakot tette a „Nincs-e” helyére), ezáltal mégis sokatmondóan átértelmezte jelentését. Jeremiásnál ugyanis a kérdés még ironikus és szónoki, s egy hajdani szállóigét visszhangoz, mely hallgatólagosan oda értett válaszában még kétségtelennek tekintette a híres, Gileádból kereskedők tevékaravánjai útján Egyiptomba szállított (vö. 1Móz 37,25), évszázadokon át becses ajándéknak tekintett (1Móz 43,11; Ezék 27,17) balzsam kifogyhatatlan bőségét, ezáltal a gyógyulás biztos lehetőségét, s ehhez képest nem érti, hogy a gyógyulás mégis elmaradhatott. (Hát nincs balzsam Gileádban? [Értsd: dehogy nincs!] Hát akkor miért nem gyógyított meg a népem leánya?) Poe verse mindezt úgy alakítja át, hogy beszélő alanya számára kétségessé, ezáltal nyitott (már nem ironikus vagy szónoki), sőt szorongató kérdéssé válik, hogy van-e, lehet-e balzsam Gileádban az ő bajára. Szorongását a sürgetően kérlelő „tell me – tell me, I implore” előtt már a megismételt „Is there – is there” kérdés árasztja, mert bár ez Jer 8,22-ben is kétszer szerepelt, de ott a két egymást követő kérdés élén állt, itt viszont mindkettő ugyanarra vonatkozik, a másodikban ráadásul dőlt betűs ígével, ami nagyobb nyomatékot ad, és az aggodalom fokozódását jelzi. (Történetesen a *King James Bible*-ban az „Is there” egésze dőlt betűs, de Poe költeményében az ilyen tipográfiai ki-

* Ez a tanulmány az *Angol irodalom a magyar kulturális emlékezetben* című, 71770-es számú OTKA-pályázathoz készült; vezetőjének, Péter Ágnesnek ezúton mondok köszönetet.

1. *Szent Biblia, az-az: Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás*, fordította Károli Gáspár (Po'sony és Pest: Patzkó Ferentz Josef, 1803).

emelés másra szolgál, mint a Bibliafordításokban, ahol hagyományosan azokat a szövegrészeket különbözteti meg, amelyeknek az eredeti héber vagy görög szövegben nem volt szavankénti megfelelőjük.) Már a vers első olvasásakor nyilvánvaló, hogy a kérdésben sugallt baljóslatú gyanú nem alaptalan, hiszen a 15. versszakban vagyunk, így a 8. versszaktól fogva állandó refrént ismerve a holló válaszát már az „I implore” rímhívóhoz érve várhatjuk: „Nevermore!”, azaz a szeretett Lenore (a fordításokban Lenóra) elvesztésére még Gileádban sincs balszam, soha nem is lesz.

„Balzsam Gileádban” vagy „gyógyító moha”:

Egy elfeledett vitakérdés nyomában

A vers későbbi fordításainak egyike, Kosztolányié, a *Nyugat* 1913. évi 18. számában a hollóhoz intézett kérdést így oldotta meg: „nincs sebemre moha sem? / Nincs-e, nincs-e ír szivemre? nincs gyógyító moha sem?” Elek Artúr a folyóirat 20. számában bírálatot közölt e fordításról, hangulatilag és zeneileg hűnek, de értelmileg példátlanul önkényesnek ítélve, s a gileádi balzsam eltűnését is annak eseteként említve, hogy „az átköltés során az eredetinek finom és mély értelmű árnyéklatai el-elsikkadnak”. Szerinte a gileádi balzsam Poe versében „itt – a bibliai vonatkozás nyilvánvalóvá teszi – a vallásban való vigaszt jelenti, s a kérdező arra akar választ vele, hogy kételkedő lelke vajon megnyílik-e a hitnek”, ezzel szemben a fordítás idevágó sorait idézve Elek zárójelbe tett felkiáltó jelekkel kifogásolta a „moha” és a „gyógyító moha” szavakat, ezáltal is helytelenítvén, hogy Kosztolányi „Gileád balzsamán nyilván közönséges sebhegesztő ovosságot ért”.² Kosztolányi szenvedélyes válasza már a következő (21.) számban megjelent. Kiindulásként örömmel nyugtázta, hogy eszerint hangulatilag sikerült az eredeti érzetét keltenie, ami *egyedüli* célja volt, majd (ennek némileg ellentmondva) vázolta a maga egyszerre több eszménynek elkötelezett fordítási elveit (legfőbb becsvágya, hogy fordítása szép magyar vers legyen, mely egyúttal a lehetséges mértékig megközelíti eredetijét; az eredetit veszi célba, vagyis a szépség mellett hűségre törekszik, de egy ennyire zenei versnél ezt nem az értelmi, s végképp nem a szó szerinti hűség tudja megközelíteni), végül sorra védelmébe vette a kifogásolt részleteket, köztük a gileádi balzsam kihagyását. Mint írja, megmutathatná több fogalmazványát, egyet még diákkorából, amelyben még a „Gileádban nincsen balzsam” kérdés szerepelt, csak azután felülbíráta: „később a sor latolása, zenei értékének felbecsülése után, elvettem, minthogy magyarul rossznak éreztem, és egy általánosabb képpel helyettesítettem, amely – elismerem – nem olyan precíz, de a zeneiségével sokért kárpótol”. Mi több, egy további, utólagos megfontolásból is helyesli fordítói döntését: „Én a *Hollót* a magyar olvasóközönségnek szántam, az olvasóink zöme pedig katolikusokból és zsidókból telik ki, akik a bibliát nem első kézből ismerik, mint az amerikai és angol protestánsok, Poe közvetlen közönsége. Az angolul író Poe tehát hivatkozhatott erre, de nekem nem szabad, mert vele az olvasót megállítanám, és míg a

2. Elek Artúr, „Poe *Hollójának* legújabb fordítása,” *Nyugat* 20 (1913. október 16.), és kötetben: *A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó ([Pont fordítva 7, sorozatszerk. Jeney Éva, Józán Ildikó] Budapest: Balassi, 2008), 254. o.

másik szak olvasásához kezdene, a lexikonhoz kellene futnia. Itt a hűség ismét hűtlenség lenne.”³ A vita egészére, ha nem is az itt kinagyított részletére, a következő években, sőt évtizedekben többen reagáltak, az irodalomtörténet és a műfordítási szakirodalom mindmáig számon tartja, mondhatni klasszikus hely. Mindazonáltal a rá való emlékezés tematikája jobbra belül maradt a kezdeti vitakérdésen, azaz hogy kinek volt igaza az adott fordítás hűsége vagy hűtlensége dolgában, s miközben sokáig hallgatólagosan elfogadta vagy néha már megkérdőjelezte e kérdés öröklődő előfeltevéseit, a híres költemény több más magyar fordítására, főként Babitséra és Tóth Árpádéra is kiterjesztette az összehasonlító elemzést, részleteikben vagy átfogóan értékelve őket,⁴ de szinte egyáltalán nem foglalkozott a gileádi balsam sorsával, nem firtatta, hogy az utalás megtartása vagy elhagyása milyen összefüggéseket érint, hogyan alakítja a mű jelentését, s mi minden forog itt kockán, azaz mi e fordítói döntés tétje.

Gileád balsamának száz éves vitakérdését úgy is érthetjük, mint a kulturális emlékezet működésének, sőt működtetésének dilemmáját: ha a közönség zömének előképzettsége várhatóan nem elégséges bizonyos szövegrészletek megértéséhez, vajon a fordítónak jobb ezeket eleve kihagynia, s ezzel feladnia a reményt, hogy az idő helyreállíthatja megértésük feltételeit, vagy helyesebb ragaszkodnia hozzájuk, s átmenetileg az értő kisebbséggel beérve, a többiek meg nem értését vállalva esélyt adni a jövőnek? Nem mindig elkülöníthetően, de ilyenkor a dilemma hátterében ellentétes kultúrafelfogások is összecsaphatnak: az egyik hozzáférhetővé akarja tenni értékeit a többség számára, s ezért hajlandó alkalmazkodni hozzá, akár lejjebb engedve a mércét, a másik nem hajlandó engedményekre, az elvont tökéletességnek áldoz bármi áron, s legföljebb az örök kisebbség magas kultúrájának Vesta-tüzét hajlandó őrizni. Az utalás emlékezetben tartásának, illetve feledésre ítéelésének dilemmája persze nem egyetlen fordító dolga és felelőssége; a *The Raven* fordításakor Kosztolányi tudhatta, hogy már vagy féltucat elődjének munkája jelent meg nyomtatásban, mások is követni fogják, s az eredeti szöveg is hozzáférhető marad, tehát nem az ő döntésén múlik egy-egy utalás túlélési esélye. (Kivételszerű az olyan eset, mint Shelley *Ode to the West Wind*-jének Tóth Árpád készítette fordításáé: Babits „igen szép” fordításnak tartotta, sőt egyszer tréfásan a legszebb magyar versnek nevezte, de úgy vélte, hogy csak „Némi ízt adhat” az eredeti múról;⁵ mára úgyszólván

3. Kosztolányi Dezső, „A Holló: Válasz Elek Artúrnak,” *Nyugat* 21 (1913. november 1.), és kötetben: Józán, szerk., *A műfordítás elveiről*, 259–260. o. Erre Ritoók Zsigmond hívta fel a figyelmet, köszönöm neki.

4. Rába György, *A szép hűtlenség (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)* (Budapest: Akadémiai, 1969), 196–198, 232, 442–445. o.; André Karátson, Edgar Allan Poe et le groupe des écrivains du «Nyugat» en Hongrie (Paris: Presses Universitaires de France, 1971), 67–97; Karátson Endre, Neményi Ninon, „Milyen mű a fordítás? Edgar Allan Poe A holló című költeményének magyar változatairól,” *Helikon* 1 (1985), 56–75; Józán Ildikó, *Mű, fordítás, történet: Elmékedések* ([Pont fordítva 9] Budapest: Balassi, 2009), 228, 240–242. o.

5. Babits Mihály, *Az európai irodalom története, szöveggond. és jegyz.* Belia György (Budapest: Szépirodalmi, 1979), 318. o.; Szabó Lőrinc, „Tóth Árpád, a versfordító,” in *Tóth Árpád összes vers-*

egyedüli jogot vívott ki magának az angol mű képviselőjére, iskolai tananyagként szolgál, s a Shelley-művek eredeti szövegét vizsgáló legújabb tudományos elemzés is rendre belőle hozza e költemény épp szóban forgó, angolul már idézett részleteinek magyar változatát.⁶⁾ Mindenesetre ami Kosztolányinál még egyéni, személyes döntés, s még tőle függ, azt sok máséval együtt már összefoglalóan mint a közösség kulturális emlékezetének megnyilvánulását emlegetnénk, és fordítva: amit nagyvonalúan a kulturális emlékezet közösségi működésének tulajdonítunk, abban sok egyéni, tudatos vagy öntudatlan választás eredménye olvadhatott össze, végül már szétválaszthatatlanul.

Kosztolányi vallomásából ráadásul kiderül, hogy (ha hihetünk visszaemlékezésének) nagyrészt öntudatlanul döntött, megérzését követve, s pusztán a sorok zeneisége alapján, vagyis egyelőre nem gondolva az olvasók előképzettségére, s nem ahhoz próbálva alkalmazkodni. „Most pedig, hogy Elek Artúr szememre veti a kifejezés elhagyását, nemcsak ézem, de tudom is, miért cselekedtem így. Az érzésemet, amely munkám vezetője volt, pontosan analizáltam, és kiderült, hogy ez az érzés, amely a költő helyett gondolkodik is és virraszt fölötte, amíg ír, ezúttal se csalt meg.”⁷⁾ Eszerint a közösség kulturális emlékezetének további működésére ható döntését, hogy gyógyító mohával helyettesíti a gileádi balzsamot, csak utólag indokolta az angol és magyar olvasók Biblia-ismeretének eltéréseivel, illetve ennek a versolvasásban jelentkező hatásával. Az utólagos indok azonban így is lényeges szemponttal gazdagítja a vita gondolatvilágát, noha a felkínált vallásszociológiai okfejtés csak nagy vonalakban helytálló, s részleteiben mégsem ennyire tisztán felekezeti alapon vált el a Biblia ismerete vagy annak hiánya. Alig hihető, hogy ekkoriban a katolikusok között egyáltalán ne lettek volna Biblia-olvasók, hiszen Babits ékes példa az ellenkezőjére, mégpedig aligha új jelenségként, hiszen az előző nemzedékből Reviczky Gyula költészetének bibliai utalásai alapos jártasságra vallanak. S mivel Gileád balzsama az ószövetségi Jeremiás könyvéből való, lehetnek a *Nyugat*nak olyan zsidó olvasói is, mint éppen Elek Artúr, akik felismerték egy vers ószövetségi vonatkozását, vagy olyanok, mint az Arany, Tompa és Madách bibliai utalásait összegyűjtő Pollák Miksa, akik a héber nyelvű Bibliát és az Újszövetséget egyaránt forgatták; emellett Jeremiás 8,22 része a liturgiai szerepű Jer 8,13–9,23 szakasznak, amely a *tisa be-av* ünnepen (a templom lerombolásának böjti napján) felolvasott prófétai textus, így a zsinagógában évről évre hallhatták.⁸⁾

De ha a *Nyugat* olvasóinak zöme nem volt is Biblia-olvasó, még mindig kérdés, hogy egy vagy több bibliai utalás kihagyása az egész közönség számára hozzáférhetővé teheti-e a költeményt, s hogy sikerülhet-e annyira visszametszeni a vers megértéséhez szükséges ismeretek szövevényét, hogy már biztosan mindenki értse. Mivel bármilyen utalás meg-

fordításai, s. a. r. és bev. Szabó Lőrinc (Révai: Budapest, 1942), 7–15; Kardos László, *Tóth Árpád* (Budapest: Akadémiai, 1955), 339, 439. o.

6. Péter Ágnes, *Késbet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról* (Budapest: Akadémiai, 2007), 190–197. o.

7. Kosztolányi, in Józán, *A műfordítás elveiről*, 260. o.

8. Ezért és több más adatért, valamint tanulmányom lektorálásáért ezúton mondok köszönetet Bányai Viktóriának, az MTA ENKI Judaisztikai Kutatócsoportja munkatársának.

értéséhez, sőt már felismeréséhez szükség van költő és olvasó közös tudására, azt hihetnénk, az utalás eleve kapcsolatot létesít köztük, pedig voltaképp sokszor épp ellenkezőleg: lappangó különbségeiket hozza felszínre. Egy újabb idevágó elemzés fontos (bár kézenfekvő) tanulása szerint az utalások egyik hatása, hogy megosztják a közönséget: azokra, akik kulturális rokonságban állnak a szerzővel, illetve akik nem.⁹ Érthető, sőt jogos szempont, hogy Kosztolányi féltette az olvasás folyamatosságát és egységét (melléleg egy olyan versnél, amelyet már szerzője is egyetlen ülésben történő olvasásra szánt, sőt ennek terjedelmi és egyéb követelményeit általános szabályként más költői művekre is érvényesnek tartotta¹⁰), de kérdés, hogy a megszakítatlan olvasás biztosítása mekkora áldozatot ér meg, s megér-e annyit, hogy elveszítsük miatta egy olyan költemény nyilvánvalóan szándékos utalását, amelynek szerzője állítólag (saját vallomása szerint) egyébként sem tett művébe semmit véletlenszerűen vagy megfontolatlanul.¹¹ Kérdés továbbá, hogy akik a Gileád-utalást érthetetlennek találnák, azoknak csakugyan okvetlenül a lexikonért „kellene”-e futniuk, s ezzel az olvasási folyamatot szétvetniük, mint Kosztolányi feltételezte, illetve hogy ha ezt nem tennék, akkor ezáltal tönkretennék-e olvasatukat. Számos más mű fogadtatástörténeti és kritikátörténeti adatai tanúsítják, hogy az olvasásban zajló értelmezési folyamatot általában nem szokta megzavarni, még kevésbé szokta meghíúsítani egy-egy érthetetlen mozzanat, főként egy amúgy is titokzatos műben. Akik a szóban forgó Poe-sorban nem ismernék fel a bibliai utalást, s így meg lennének fosztva annak szövegszerű értelmező segítségétől, azok legföljebb a Gileád név titokzatoságán akadhatnak fenn, de az angol „balm”, illetve a magyar „balsam” szó itteni kontextuális jelentése eléggé gazdag és nyilvánvaló ahhoz, hogy a versrészletnek a Gileád pontos megfejtése nélkül is valamilyen (többé-kevésbé) teljességérzetű jelentést kölcsönözzön.

„A lexikonhoz kellene futnia”:

Az utalás túlélési esélyei Jeremiás 8,22 ismerete nélkül

Igaz ugyan, hogy az „is there balm in Gilead” kérdése (a versbeli kontextusból nem következő „Gilead” szó miatt) a tudós hivatkozásnak (*learned reference*) nevezett utalásfajtához tartozik, amelyet akkor is észreveszünk, ha utalás-voltát nem ismerjük fel, tehát valamit mindenképp kezdenünk kell vele, de ugyanez a versbeli kérdés egyúttal (bibliai forrásszövege miatt) a kifejezéskénti bedolgozások (*phraseological adaptation*) példája is, ennél fogva érvényes rá, hogy ha nem próbáljuk más forrásból pótolni hiányzó ismereteinket, akkor is tudunk neki valamiféle alapszintű (*basic*) értelmet adni.¹² Az angol „balm” és a magyar „balsam” egyaránt kettős jelentésű: mint enyhítő és gyógyító szer az élet megújítását, mint konzerváló szer a halott testének épen tartását szolgáló eszköz

9. Gregory Machacek, „Allusion,” *PMLA* 122.2 (March 2007) 526. o.

10. Edgar Allan Poe, „The Philosophy of Composition,” Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews* (New York: Viking Press, 1984), 15–16. o.

11. Poe, 14–15. o.

12. Vö. Machacek, 526–527. o.

neve; s bár e kettősségre a metaforikus használat mindig akár egyszerre is építhet,¹³ s a bebalzsamozás képzete valamiképp ebben a versben is társulhatna a halott kedves emlékéhez (ami egyúttal jelzi, hogy Kosztolányi fordításában az „ír” és a „gyógyító moha” csak félig pótolhatja a „balm” kétféle jelentését¹⁴), itt az elveszített leány fájó hiánya elég nyilvánvaló ahhoz, hogy elsőként a szó ’gyógyír’ jelentését mozgósítsa, s ez akár minden további nélkül is elég volna az amúgy is titokzatos vers *alapszintű* értelmezéséhez, amit a Gileád névnek sem kihagyása, sem megtartása nem veszélyeztetne. (Kínálkozó analógia, hogy e versről szólva Babits helyeselte, hogy Tóth Árpád „megtartotta az angol szöveg rejtelmes görög szavát: *Nepenthe*, mely a költemény hangulatához oly jól illeszkedik”,¹⁵ és maga is így tett fordításában; hozzátehetjük, hogy Poe angol szövegében mondattani okokból jóval rejtelmesebb a *Nepenthe* jelentése, mint bármely magyar fordításában, s a vers értelmezéseit mégsem zavarta.)

Másrészt ha a bibliai utalást már fel nem ismerő olvasók, Kosztolányi balsejtelmének megfelelően, 1913-ban csakugyan a lexikonhoz, mondjuk *A Pallas Nagy Lexikonához* futottak volna, az ott található szócikkkel nemigen jutnak közelebb a sor versbeli jelentéséhez. Gileádról ezt találhatták: „Gilead, az ókorban 1. hegység a Jarmuk és a Jabbok közt, gazdag legelőkkel, ma Dschebel Adschlun. – 2. G. jelenti a Jordán keleti tartományait (a görög Galaaditis), ameddig zsidók laktak. – 3. G. egyike a két menedék-városnak, hova a zsidók halálos ítélet elől menekülhettek.” Közvetlenül ez alatt a *Gilead-balzsam* címszó a *Balsamum* szócikkhez utalta az olvasót, amelyet fellapozva a sokféle balzsam közt ezt olvashatták a gileádiról: „*Balsamum* . . . B. gileadense (mekkabalzsam), a balsamodendron Gileadense Kuhnt (amiris Gileadensis L.) boldogarábiai fa ágainak kifőzése által nyert terpentinszerű balzsam, mely régen gyomor bajok és magtalanság ellen, továbbá mint izzasztó orvosság használtatott; ma már nem igen használatos, mert nagyban hamisítják.”¹⁶ Máig öröklődő hibák forrása, hogy e szócikkek nem mindenütt pontosak, azaz valójában nem két ilyen város volt, hanem hat (vö. 4Móz 35,9–15), azaz a Jordán mindkét partján három-három, s közülük Ramot-Gileád egyike volt a Jordánon túli háromnak (vö. 5Móz 4,43), és nem a halálos ítélet elől lehetett ezekbe menekülni, hanem a vérbosszú elől, ha véletlen volt a gyilkosság. Fontosabb azonban, hogy hiába javítanánk ki őket, a versbeli diák égetően személyes gondjától akkor is nehéz volna eltalálni az ókori hegységig, a Jordán keleti tartományáig, vagy a zsidók hajdani menedék-városáig, s nem könnyű belátni, hogy Lenóra elvesztésének fájdalmára miként használhat a gyomor baj és magtalanság elleni orvosság vagy izzasztó szer.

Érdemes megfigyelni, hogy Poe versének magyar fordításai ezen a ponton (is) sokkal kevésbé szorulanának magyarázatra, mint az egykori angol szöveg, s nem pusztán azért,

13. Vö. Milbacher Róbert, *Arany János és az emlékezet balzsama: Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben* (Budapest: Ráció, 2009), 14. o.

14. Erre Mezei Márta hívta fel a figyelmet; ezúton köszönöm.

15. R. L. [Ráskay László], „Beszélgetés Babits Mihállyal az új *Holló*-fordításról,” in Babits Mihály, *„Itt a halk és komoly beszéd ideje”: Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, szerk., vál., szöveg-gond., jegyz. Téglás János (Celldömölk: Pauz–Westermann, 1997), 164. o.

16. *A Pallas Nagy Lexikona: Az összes ismeretek enciklopédiája*, I–XVI, (Budapest, 1893–1897).

mert a Poe-korabeli amerikai és angol olvasók zöme Biblia-olvasó protestáns volt (ez egyébként mára, az angol világnyelvvé válásával és a Biblia-olvasás elterjedtségének megváltozásával kevésbé volna igaz). Poe sorában („Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!”) a beszélő semmiféle magyarázatot nem fűzött a kérdéshez, s bár fontosságának érzékeltetéséül hozzátette, hogy könyörög a válaszáért, a sor *értelmezését* annyira az utalás felismerésére bízta, hogy a bibliai vonatkoztatás nélkül az ő sorát jóval nehezebb volna (bár szintén nem lehetetlen) értelmezni, mint a magyar fordításokét. Ugyanis a kérdés magyar változatát („Van-e balzsam Gileádban”) már Szász megtoldotta egy további, a jövőre vonatkozó értelmező kérdéssel: „s én valaha föllelem?”, ami azonnal sejteti, hogy olyan balzsamról van szó, amire a beszélőnek mindenképp szüksége lenne ahhoz, hogy megkönnyebbülhessen. Későbbi fordítóink vagy ugyanezt teszik (Tóth Árpád: „Van... van balzsam Gileádban?... Mondd meg – lelkem esdve vár...”), vagy pontosan megadják, hogy a beszélő (lelki) *sebének* van szüksége balzsamra, nyilván a gyógyuláshoz. Így jár el még Kosztolányi is, aki kihagyja ugyan a „Gileád” nevet, nehogy veszélyeztesse a megértést és megszakítsa az olvasási folyamatot, amellet „ír”-ral helyettesíti a balzsamot, „moha”-val kiegészítve, de még ehhez képest is többszörösen biztosítja a könnyű megértést, megadván, hogy a beszélő szívének van rá szüksége, és pedig kifejezetten a gyógyuláshoz: „Nincs-e, nincs-e ír szívemre? nincs gyógyító moha sem?” (Bár Kosztolányiban a tulajdonnevek gyakran jelentésteli és érzelmdús képzettársításokat keltenek, mégpedig nem csupán az ún. „beszélő” nevek, hanem például az Édes Anna név második tagja is, mely a mannát és „egy kacér és nagyon nőies föltételes módot” juttatta eszébe,¹⁷ s noha joggal állapították meg róla, hogy szinte kétségbe vonta a tulajdonnevek és köznevek elválaszthatóságát,¹⁸ abban már láthatólag nem bízott, hogy a „Gileád” ily módon hozzájárulhatott volna a költemény jelentésvilágához.) A megértés elősegítése dolgában hasonló biztonságra törekszik Babits is: „Van-e balzsam Gileádban? megenyhül-e zord sebem?”, mert első kérdésként meghagyja ugyan Szász (és a Károli-Biblia) fordítását, mely önmagában nehezen volna értelmezhető az utalás ismerete nélkül, de másodikként olyat tesz hozzá, amely által az egész sor (valamiféle) értelmezését már nem hiúsítaná meg, ha az olvasó elvétené a bibliai utalást, s egyáltalán nem tudná, minek a neve Gileád. Ennyiben még a vers legutóbbi, 2007-ben megjelent fordítása, Szigeti Balázs egészében új értelmezésre törekvő munkája¹⁹ is a (mondjuk így) túlbiztosító módszerhez folyamodik, amikor a „balzsam”-ot az eleve magyarázó „vigasz”-ra cseréli:

17. Kosztolányi Dezső, „Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre,” in *Nyelv és lélek*, vál. és s. a. r. Réz Pál, 2., bővített kiadás (Budapest: Szépirodalmi, Forum, 1990), 520. o.; Kosztolányi Dezső, *Édes Anna*, szerk. és jegyz. Veres András, s. a. r. Parádi Andrea, Józán Ildikó, Veres András, Sárközi Éva, Lipa Tímea, ([*Kosztolányi Dezső Összes Művei*, sorozatszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András] Pozsony: Kalligram, 2010), 386–387, 658–659. o.

18. Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi Dezső* (Pozsony: Kalligram, 2010), 507–508 o.; Szegedy-Maszák Mihály, „A fordíthatóság határai: tulajdonnév, cím, közmondás,” in *Szó és betű szerint a világ*, szerk. Jeney Éva ([Pont fordítva 10] Budapest: Balassi, 2010.), 81. o.

19. Szigeti Balázs, „A kárhozat károgaása,” *Liget* 20.2 (2007), 28–33. o.; vö. Kállay G. Katalin, „Komolyra fordítva,” *Liget* 20.2 (2007) 34–40. o.

„Van-e vigasz Gileádban? Mondd meg, szívem erre vár!” Itt fennakadhatnánk azon, hogy egy szállóigyszerű kifejezést talán nem szerencsés megbontani, illetve hogy ha a „balszam” helyébe annak egyik legelvontabb jelentése, az anyagtalan „vigasz” kerül, akkor végképp nem világos, hogy azt földrajzilag miért éppen Gileádból kellene várunk; de az eleve magyarázatos fordítási hagyomány miatt a sor értelmezhetősége úgyszem a „Gileád” megértésén áll vagy bukik, hiszen a vigaszra váró szív képzeete hiánytalanul kínál tünő értelmet, ezért ha a fordító megőrzi is a „Gileád” tulajdonnevet, ez már csak afféle ráadás, az elváltoztatott utalást fel nem ismerő olvasó alapszinten nélküle is boldogul, s valószínűleg alig vagy egyáltalán nem észlel problémát.

Ellenpróbára ad lehetőséget, hogy a nyugatos fordításoknál pár évtizeddel korábban Reviczky nem félt versébe szőni ugyanezt a bibliai utalást: a *Salamon király álma* (1884) egy megfejthetetlen álomról mondja: „Szívemben érzem benntörött nyilát; / És balszámot nem ad rá Gileád.”²⁰ E vers sorsa kísértetiesen visszaidézi Kosztolányi aggodalmát, hogy a Gileádra utalás kellő Biblia-ismeret híján egy immár érthetetlen névvé változik, amely lexikonért kiált, de annak birtokában is szinte megoldhatatlan problémát okoz. A legújabb Reviczky-kiadások szerkesztői mintha a hiányzó lexikoncikket akarnák pótolni, művelődéstörténeti ismereteket nyújtanak, de a feledésbe merült utalás nyomán keletkezett zavaron nem segíthetnek. Az 1996-ban megjelent *Reviczky Gyula összes költeményei* szerkesztőjeként S. Varga Pálnak elsőként kellett szembenéznie e vers jegyzetelésének problémáival. Először a „nárdus-illatot” magyarázza meg („illatos kenőcs, olaj”), majd a gileádi balszamhoz fűz tárgyi magyarázatot, részben az egykori Pallas-lexikon adatközléséhez hasonlóan, ám a földrajzi helyeket (és jogtörténeti tévedéseket) elkerülve, s a botanikai és orvostörténeti vonatkozásokra összpontosítva: „*Gileád-balszam* (balsamicum Gileadense Kuhnt): boldogarábiai fa ágainak kifőzése által nyert terpentinszerű balszam, főleg gyomorbántalmak, magtalanság ellen s izzasztószerként alkalmazták.” Hasznos adatok, de nem derül ki belőlük, hogy itt szövegszerű bibliai utalással van dolgunk. Egy másik jegyzetéből viszont a néhány versszakkal korábbi „rózsakeblű Jemimát” illetően megtudhatjuk, hogy a Jemima „zsidó női név” és „Jób lányának neve (Jób könyve 42,14)”,²¹ noha a *Jób könyvének* itt megadott helyén csak maga a név azonos Reviczky sorával, rózsakebel vagy bármi egyéb szövegkörnyezeti megfelelés nélkül. Ebből is láthatjuk, hogy számos konkrét esetben egy-egy szerkesztői döntés tüzi ki vagy hagyja jóvá a kulturális emlékezet működésének haladási irányát: Jemima esetében a Bibliát nem különösebben ismerő olvasót hozzásegíti ahhoz, hogy a versbeli nevet a megértéséhez szükséges művelődéstörténeti alapismereteken túl a bibliai hagyományhoz is hozzá tudja kapcsolni, a gileádi balszam esetében nem nyújt ilyen támogatást, így ha az utalt bibliai szövegrész az olvasók zömének kulturális emlékezetéből már kihullott, a jegyzet akarva-akaratlanul megerősíti az utalás feledésre ítéletét.

20. *Reviczky Gyula Összes Verse: Kritikai kiadás I–II*, s. a. r., jegyz., előszó és mutatók Császtvay Tünde (Budapest: Argumentum – Országos Széchenyi Könyvtár, 2007), I. 226. o.

21. Reviczky Gyula, *Összes költeményei*, szerk. és utószó S. Varga Pál ([*A Magyar Költészet Kincstára*, sorozatszerk. Lator László, 40.] Budapest: Unikornis, 1996, 302. o.

Annál is inkább, mert az egymásra következő szövegkiadások gyakran követik elődjük jegyzetelési döntéseit és részben átveszik a jegyzet anyagát. Reviczky költői életművének 2007-ben megjelent nagyszabású kritikai kiadása bővebb teret ad jegyzetében a nárdusznak („nárdusz – Macskagyökér. Már az antik korokban is drága orvosságnak számított. A nárduszolajat, a nárduszkenőcsöt használták szagosítónak is”), s átveszi a Jemimára vonatkozó bibliai útbaigazítást, ezután a gileádi sort illetően földrajzi és történelmi leírást ad a helységről, sajnos átvéve a Pallas immár évszázados tévedéseit is a menedékvárosokról („*Gileád*, Gilead – az ókorban gazdag legelőjű hegység a Jarmuk és a Jabbok között. Ugyancsak így hívják a Jordánnak azon keleti tartományait, amelyeket zsidók laktak, de egy ilyen nevű várost is ismerünk, amely egyike annak a két menedékvárosnak, ahová a zsidók menekülhettek a halálos ítélet elől”), majd új mozzanatként beiktatva föltételezi, hogy a földrajzi név az ottani vidék hangulatáért került a versbe („Itt valószínűleg az idilli tájú hegységre gondolhatott Reviczky”), végül az előző kiadás szerkesztőjének álláspontját ismerteti, miszerint ez egy konkrét balzsamkészítmény neve.²² Az utóbbit tehát hallgatólagosan elhatárolja a saját metaforikus értelmezésétől (miszerint Gileád idillikus tája úgy hat, mint a balzsam), de nem említi, hogy a kérdéses verssor bibliai utalás, azaz visszájára fordított idézet Jeremiás 8,22-ből, tehát (a jegyzet oknyomozó logikáját megtartva) az amúgy is bibliai témájú költemény szerzője itt valószínűleg inkább erre gondolhatott. Manapság a műértelmezések többnyire már nem a szerzői szándékot igyekeznek visszakeresni, mert e módszert számos kritikai irányzat régóta ellenzi, de a kritikai kiadások magyarázó jegyzetei mindmáig erre törekednek, és e jegyzet próbálkozása jól mutatja, hogy az utalást föl nem ismerve milyen ingatag konstrukciókra kényszerülhetünk, amikor egy lexikoncikk nyers adatait a feltételezett szerzői észjárás mentén akarjuk összhangba hozni a mű szövegvilágával. Ha Kosztolányi fordítói döntését nem is, olvasástörténeti gyanúját igazolja, hogy az olvasók többsége számára 1913-ban érthetetlennek gondolt s ezért kihagyandónak ítélt bibliai utalást száz év múltán egy magyar versben már a kritikai kiadás gondos filológusként ismert szerkesztője, Császtvay Tünde, és nagy tudásáról híres lektora, Kerényi Ferenc sem ismeri fel, s a problémát megoldani hivatott lexikoncikk-szerű jegyzet bizony nem tud kárpótolni érte. A példa azért is ide kívánczok, mert Reviczky e sorral közvetve „A holló” gileádi balzsam-utalásához is kapcsolódhatott; jól ismerte Poe költeményeit, akár német fordításban, akár angol eredetijükben olvasta őket: négy évvel e verse írása előtt fordította le Poe *To Helen* című versét, amellel említette Poe-t a 19. századi irodalom vázlatában,²³ sőt a *The Raven*-t már 1874-ben, *A humor pszichológiája* című értekezésében kiemelte, a humor egy típusának mintapéldájaként.²⁴

22. Reviczky 2007, II, 802. o.

23. Vö. Reviczky 2007, I. 594–595. o., II. 803. o., II. 1028. o.

24. Reviczky Gyula, „A humor pszichológiája,” in *Reviczky Gyula összegyűjtött művei* (Budapest: Athenaeum, 1944), 470. o.

„Seraphim”: Ésaías 6,1–7, Poe és a beszéd megtisztítása

Poe művében nyilvánvaló a (kontextuálisan rendre átértelmeződő) bibliai és egyéb, főként görög mitológiai utalások rendszere, s Kosztolányi a gileádi balzsam kihagyásán kívül több más ponton is megritkítja és leegyszerűsíti, azaz átalakítja hálózatukat. A görög utalások közül megtartja a Pallasz-mellszobrot, így a holló nála is a bölcsesség görög istennőjének fejére telepszik. De a „the Night’s Plutonian shore” (17. versszak, „az éjszaka plutói partja”, Plutóra, az alvilág istenére utalva) nála már egyszerűen „pokol” (amivel a görög mitológia alvilág-képzetét keresztényire cseréli), az előtte lévő (16.) versszak kérdésében („Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, / It shall clasp a sainted maiden”) pedig a „distant Aidenn” kifejezést, amelyet Szász Károly egykor „ama boldog éden”-nek fordított, ő már egyszerűen „menny”-nek fordítja („Lát-e engem még a Kedves, aki most a mennybe repdes,”) talán kárpoltlásul azért, mert az előző sorban szerepelt „Heaven” („By that Heaven that bends above us – by that God we both adore”) nála eltűnt („Kérlek a Mindenhatóra, mondd meg végre kegyesen”), ahogy ugyanitt eltűnt a beszélő igyekezete is a hollóval közös transzcendencia ismételt („above us”, „we both”) kétségbeesetten ragaszkodó hangsúlyozására. A bibliai utalások ritkításának vagy összevonásának példái közé tartozik, hogy a 14. versszakban Kosztolányinál „angyalok csapatja füstöl”, egyikeként a versbeli angyalok előfordulásainak, míg Poe-nál a füstölőt lóbáló lények neve más: „Thus, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer, / Swung by seraphim”.

Ez a „seraphim” az angolban is felismerhetően megőrzött héber alakjával és sokatmondó bibliai utalásával aligha véletlenül és bizonyosan nem értelmezési következmények nélkül válik ki a versben többször felbukkanó „angels” (‘angyalok’) közül. Mint jövevényszó az egyes számú „seraph” magával hozta a többes szám héber „im” jelét, s bár Poe idejében e szó használatakor egyaránt választhatóan rendelkezésre állt a többes szám angol „s” jele is, sőt a romantikusok közül már Wordsworth így élt vele a *The Prelude* (1799–1805) X. könyvében: „a diadem / Or crown of burning seraphs” (521–522. sor), ha az eredeti formát választották, számíthattak többes számú jelentésére és különösebb, sőt alighanem biblikusabb hangzására. Az angol hagyomány el-elmosta a különbséget „seraph” és „angel” jelentése közt, s a „seraph” itt gyakran nem több, mint az „angel” körülírása, szinte csak szinonímája, például olykor Miltonnál (*Paradise Lost* 1:794, 7:198), akinél még Satan, Raphael és Michael is inkább az „archangel” nevezetet kapják, illetve Raphael mindössze egyszer „seraph”.²⁵ Mindazonáltal ugyanez a hagyomány fenntartotta, s bibliai utalással kiemelte a szeráfok különlegességét, ahogy ugyancsak Miltonnál láthatjuk, a *The Reason of Church Government* (1642) második könyvének önéletrajzi vallomása előszavában. Milton itt a nagy műre való felkészüléséről beszélve Ésaías 6,6–7-re utal, s így von párhuzamot a maga költői hivatása és az ószövetségi próféták megbízatása között: „by devout prayer to that eternal Spirit who . . . sends out his Seraphim

25. Vö. John Spencer Hill, „Seraph,” in *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, szerk., David Lyle Jeffrey (Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1992), 692–693. o.

with the hallow'd fire of his Altar to touch and purify the lips of whom he pleases”²⁶ („buzgó imával az örökkévaló Szellemhez, aki . . . elküldi szeráfjait, hogy oltára megszentelt tüzével megérintse és megtisztítsa azok ajkát, akikét neki tetszik”). Ha nem is a költőre vonatkoztatva, de az ésaiai helyről származnak a fel-felbukkanó szeráfok jellemzői Alexander Pope költészetében is, akár az *An Essay on Man* első episztolája végén („the rapt Seraph that adores and burns”, 1.278), akár az *Eloisa to Abelard* szövegében („wings of Seraphs shed divine perfumes”, 218), s innen eredeztethetjük a tűz jelképe köré rendeződő attribútumaikat Blake, Wordsworth és Byron műveiben.

Poe egyik versében (*The Haunted Palace*, Babits fordításában *A kísértetes palota*) az „angel” és a „seraph” egymásra vonatkoztatva, mondhatni szinonimaként is előfordul, s hasonló történik a *The Raven* 14. versszakában, amikor a hollóhoz szólva már Poe angol szövege sem „seraphim”-ként, hanem „angels”-ként utal vissza rájuk, akik által a hollót Isten, mégpedig a holló Istene küldte („thy God hath lent thee – by these angels he hath sent thee”), de ebben a költeményben a „seraphim” egyszeri, alliterációval is kiemelt előfordulása („censer, / Swung by seraphim”) a bibliai utaláshálózat fontos csomópontjaként mégis különleges jelentést kap. Ezt az is megsejtheti, akinek Poe angol szövegét és legújabb magyar fordítását együtt olvasva itt nem a szeráfok konkrét bibliai szöveggörnyezete jut eszébe, mégis fordulópontnak érzi megjelenésüket. „Hogyan és mikor is fordul a dolog komolyra? A tizennegyedik versszakban megváltozik a szoba levegőjének összetétele . . . a szeráfok csengő lépte pedig arra enged következtetni, hogy . . . megmagyarázhatatlan, természetfeletti eseményeknek lehetünk tanúi. Ebben a tömjénillatú bódulatban hiszi az elbeszélő, hogy a holló a felejtés hírnöke, hogy hűsítő italt hozott, mégiscsak enyhülést, oldást és feloldozást kínál, mint a bibliában Illésnek.”²⁷ Bizony, eszünkbe juthatna akár Illés próféta is, aki, tegyük hozzá, épp a Gileádban lakozók közül származott (1Kir 17,1).²⁸ Rejtőzködése idején Isten csakugyan hollókkal vitetett neki kenyeret és húst (1Kir 17,6), de hűsítő italát a helybéli Kérit patak vize adta, s arrafelé nem jártak szeráfok, nem volt tömjénfüst, sem feloldozás. A „seraphim” (שרפים) szó egyedül Ésaías 6,1–7-ben fordul elő, s ott azokat a hatszárnyú angyalokat jelöli, akik Isten trónja fölött állva küszöbrengetően hirdetik a seregek Urának szentségét és dicsőségét („Szent, szent, szent a seregeknek Ura, teljes mind a széles föld az ő dicsőségével!”), majd a füstlepte szentélyben egyikük az oltárról vett izzó szénnel megérinti a próféta ajkát, így megtisztítva, azaz képessé és méltóvá téve az Úr éppesen esedékes üzenetének közvetítésére, vagy tágabb értelmezése szerint (mivel a prófétát Isten szájának tekintették) a prófétai szerep egészére. Itt csakugyan megtörtént a feloldozás, hiszen a szeráf

26. John Milton, „The Reason of Church Government Urged Against Prelaty, The Second Book,” in *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, szerk. William Kerrigan, John Rumrich, Stephen M. Fallon (New York: The Modern Library [Random House], 2007, 843. o.

27. Kállay, 34–40. o.

28. Vö. Scott D. Hill, „The Local Hero in Palestine in Comparative Perspective,” in *Elija and Elisha in Socioliterary Perspective*, szerk. Robert B. Coote (Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1992), 65–66. o.; Jerome T. Walsh, *Ahab: The Construction of a King* (Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, 2006), 25. o.

végezetül így szól: „Ímé ez illeté ajkaidat, és hamisságod eltávozott, és bűnöd elfedeztetett.” (Ésa 6,7)

Poe verse sok szállal kötődik e jelenethez, s bár a „seraphim” mint utalás első pillantásra talán kevésbé szembeötlő, mint az „*is there balm in Gilead*” kérdése, azért a hozzá tartozó egyetlen bibliai szövegrészből mint a 14. versszak mögött rejló textusból ide átütve rendkívül erős hívószóként mozgósítja az egész költemény vele rokonítható elemeit. Feltűnhet már a térbeli elhelyezkedés hasonlósága is: a versbeli holló úgy ül az ajtó fölötti Pallasz-mellszobron, ahogy Ésaianál a szeráfok állnak vagy lebegnek az Úr fölött (Ésa 6,2), s a versbeli szoba levegője azért válik sűrűbbé („*the air grew denser*”), mert a szeráfok füstölőjéből itt úgy árad a tömjénfüst, ahogy Ésaianál a szentély megtelt füsttel a szeráfok hangos szózatától (Ésa 6,4). A szeráfok olyan szárnyas lények, akik emberi nyelven beszélnek, s ennek könnyed ellenpontja, amikor Poe versének alanya először furcsálkodik a megszólított szárnyas azonnali válasza hallatán („*Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly*”). Fontosabb azonban, hogy a szeráfok dicsőítő éneke Ésa 6,3-ban, mely bekerült a keresztény hagyományba, s háromszor elhangzó „שרפים” (‘szent’, a *King James Bible*-ban „*holy*”) szavával közös őse lett a *trisagion*, a *Sanctus* és a *kedusa* néven ismert liturgikus formáknak,²⁹ több vonatkozásban érintkezik Poe szeráfokat említő költeményével. Egyrészt a szentség a költeményben is hangsúlyt kap: maga a holló régi *szent* idők méltóságos követeként jelenik meg („*In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore*”), később a beszélő azt kérdezi, találkozik-e még lelke a szentté vált leánnyal, hogy magához ölelje („*if . . . It shall clasp a sainted maiden*”). Másrészt a titokzatos hollóról nem tudjuk, hogy próféta, madár vagy ördög, s hogy a Kisértő küldte-e („*Prophet!*« said I, »*thing of evil! – prophet still, if bird or devil! – / Whether Tempter sent*«”), ami viszont felidézheti, hogy a שרפים („seraphim”) előfordulhatott olyan mérgeskígyók jelzőjeként is, amelyeknek a harapása éget (4Móz 21,6–8; 5Móz 8,15), s hogy a zsidó hagyományban a Sátán is a szeráfok közé tartozott bukásáig. Ezeknél is fontosabb azonban a tűz általi megtisztítás jelene, melyből mindenekelőtt a tűz motívuma közös: a „seraphim” többes számú főnév Ésaianál könyvében előforduló héber eredetije (שרפים) összefüggésben állt a שרף ’égni’ igével, ami az Ésaianál leírt megtisztítási rítus izzó szénével együtt feltűnően illik a Poe versében ismételtlen kiemelt „*burn*” (‘ég’) igéhez („*all my soul within me burning*”, 6. versszak; „*the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core*”, 13. versszak), sőt már a vers elején (2. versszak) megjelenő „*each separate dying ember*” (‘egyenként kihúnyó parázs’, ’zsarátnok’) képéhez is, mely szellemárnyak („ghosts”) sorát vetítette a padlóra. Nem ennyire szó szerint megfeleltethetően, de a beszéd megtisztításának szertartása lényegesen hozzájárul Poe versének mint a tiszta költészet egyik emblematikus, Mallarmé által is csodált alpművének jelentésvilágához. (A *Nyugat* fordítói e versről szólva kiemelték tiszta, salaktalan költőiségét, s Babits számon tartotta, hogy Mallarmé ilyen irányú tö-

29. Vö. Joseph Blenkinsopp, *Isaiah 1–39: A New Translation with Introduction and Commentary* ([The Anchor Bible, 19] New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Doubleday, 2000), 225. o.

rekvései milyen sokat köszönhetnek Poe-nak.³⁰) Nem kevésbé fontos, hogy a prófétai felhatalmazottság itt megpendített motívumához kapcsolódik Poe-nál a következő két (15. és 16.) versszak nyitószavaként kiemelt „Prophet!” megszólítás.

„S nem virrad meg – sohasem”:

Az utalások visszametszéséből kirajzolódó műértelmezés

Kosztolányi változatának beszélő alanya próféta helyett *jós*nak szólítja a madarat, ami elvisz a Bibliától és egy másik képzetvilágba vezet, hiszen a próféta közvetítette isteni üzenet foganatosítása még az érintettek további viselkedésétől függ,³¹ ellenben amikor a jós (a vers Pallasz-szobrával felidézett görög mitológiában) föltárja a jövődőt, egy mindenképp beteljesedő előrejelzést közöl. (Az eltűnt prófétát még kevésbé helyettesítheti, hogy e fordítás jóval előbb, a 9. versszakban, egy minden szövegszerű alap nélkül betoldott metaforával egyszer már prédikátornak nevezte a hollót, ám aligha véve komolyan, hiszen üres és zagyva szószátyárságára hivatkozva: „Bámultam, hogy jár a nyelve és folyékonyan, perelve, / Annyi szent, hogy locskaszáju – nem beszél értelmesen; / Mégis furcsa, hogy e bátor csúnyatorku prédikátor / Beröpül az éjszakából, bár nincs semmi oka sem”). Kosztolányi fordításában ez nem kivételszerű távolodás a Bibliától, amint-hogy nála nem is csupán a gileádi balzsamra utaló kérdés tűnik el, amit száz évvel ezelőtt Elek Artúr szóvá tett, hanem ugyanígy lebomlik a klasszikus, illetve bibliai utalások kettős hálózatának több jellegzetes csomópontja, sőt szinte teljes egésze. Átiratát egészében olvasva már mindegy, hogy milyen megfontolásból hagyta ki a görög utalások közül a *nepenthét* és az éjszaka *plutói* partjait, a bibliai utalások közül az Ésaiai könyvére utaló *szerafjokat* és a Jeremiás könyvére utaló *gileádi balzsamot*, valamint miért helyettesítette egy jóssal az Ószövetségre utaló *prófétát*, azaz a két nagy vonatkoztatási rendszerből miért hagyott meg alig többet, mint Pallasz Athéné hallgatag szobrát az ajtó fölött, illetve szemközt egy nem kevésbé rejtelmes Istent, akiről a költemény végén már tudjuk, hogy semmit sem szavatol. Mivel Kosztolányi átültetését az eredetihez való viszonyában és önálló műként is érdemes komolyan vennünk, ahogy akkoriban (1913 őszén) maga is egyszerre próbálta megfeleltetni fordításait e kétféle létmód szerint egymással ellentétes normáinak,³² Poe verséhez képest az ő szövege elsősorban világibb, egyúttal jelképiségében kevésbé hagyományos, összhatásában talán még nyugtalanabb és nyugtalanítóbb költemény. Fordításként és költeményként egyaránt beszélhetnénk részletbeli gyöngéiről, ahogy azt már régóta és sokan tették, kifogásolhatnánk egyes modorosságait vagy kedvünk támadhatna itt-ott védeni, de az elkülönített szavak, sorok, versszakok minősítgetéseinél fontosabb a változtatások összefüggően értelmezhető jelentése és jelentősége. Kosztolányi elvágja a köldökszinórt, ami Poe versét a Bibliához kötötte, s ennek

30. Vö. Babits, *Európai*, 382, 451–452. o.; Babits, *Halk és komoly beszéd*, 163. o.

31. Martin Buber, *A próféták bite*, ford. Bendl Júlia (Budapest: Atlantisz, 1991), 10–11. o.

32. Az Elek Artúrnak szóló, 1913. november 1-jén megjelent válaszcikke mellett l. a *Modern költők* első kiadásának 1913 novemberében kelt előszavát, in Kosztolányi Dezső, *Idegen költők, I–II*, összegyűjt., szöveggond., jegyz. Réz Pál (Budapest: Szépirodalmi, 1988), II. 531. o.

következményeit nehéz volna túlbecsülni, főként ha felidézzük William Blake lényeglátó észrevételét, miszerint az Ó- és Újszövetség a művészet nagy mintagyűjteménye, „the Great Code of Art”,³³ tehát a Biblia tartalmazza a későbbi irodalom legalapvetőbb történeteinek, helyzeteinek, alakjainak és kifejezésformáinak előképeit,³⁴ ezért a nyugati irodalom műveinek jelentése szempontjából nem lehet közömbös a bibliai vonatkozásaik számbavétele, s a fordítók számára fontos kérdés, hogy e művek bibliai és egyéb utalásait tovább akarják-e örökíteni, vagy inkább egy ezeket nélkülöző változatot akarnak kipróbálni. Amikor Poe verse Kosztolányi fordításában egy utalásai nagy részétől megfosztott, világibb költeménnyé válik, azt nem kell okvetlenül elítélnünk, hiszen a műfordítás, illetve (találóból új szakkifejezéssel) a fordításmű,³⁵ eleve nem lehet más, mint átirat, az eredeti egy változata, tehát eltérései nem feltétlenül hibáztathatók, s esetünkben Poe költeményének világiasított magyar változata jellegzetes, önmagával mindvégig azonos, sokatmondó jelentésvilágú mű.

Miután az utóbbi években szinte irodalomtörténeti divattá vált Kosztolányit és Babitsot mindenben szembeállítani, s az előbbit feltétlenül az utóbbi rovására dicsérni,³⁶ talán már szokatlanul hangzik, hogy Kosztolányi a bibliai utalások visszametszésével fordítóként éppen azt bontja ki és juttatja szóhoz a versből, ami Babits későbbi értelmezése szerint az eredeti költemény lényege: „a *Holló* talán legtökéletesebb kifejezése a túlvilág nélkül maradt ember lelkének. Igen, de nem az értelmével. . . . Hanem sokkal inkább a külső és belső muzsikájával. . . . Ez a muzsika maga látszik a lélek számára alkotni és jelenteni egy új túlvilágot. . . . A fantázia minden túlvilága hitelét veszítette már. Ez a túlvilág nem fantáziából, hanem közvetlen érzetekből épül, rímekből, csengésekből és érzeteknek emlékeiből, szavaknak asszociációiból, az egész zenei hangulatából.”³⁷ Nem lényegtelen ugyan e Poe-vers két táborra szakadt fordítóinak mindmáig zajló kötélhúzása, hogy refrénként „sohasem” vagy inkább „soha már” legyen magyarul a holló válasza,³⁸ de az értelmezés szempontjából fontosabb, hogy arra a kérdésre, miszerint lesz-e még túlvilág, ahol majd Lenórával találkozni lehet, Kosztolányi fordítása a bibliai utalások erős visszametszése nyomán egészségében súlyosabb nemleges választ sugall. Az Elek Artúr kifogásolta utolsó sorok, amelyek Poe itteni, már az emlékezést megjelenítő képét („And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted – nevermore!”) egy másikkal helyettesítik („Nő az éjjel, nő az árnyék, terjed egyre csöndesen / S nem virrad meg – sohasem!”), zárszóként a halál sötétjét véglegesítik. Kosztolányi utólag ezt a változtatást is azzal indokolja, hogy a műfordítás „hűtlen hűsége követelte”

33. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman (New York: Anchor Books, 1988), 274. o.

34. Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature* (London, Melbourne, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982), xvi. o.

35. Józán, *Mű, fordítás, történet*, 218, 229–231. o.

36. Ennek bírálatát l. Gintli Tibor, „A Babits-líra viszonya a modernséghez,” *Dunatáj*, 15.4 (2010) 18–25.

37. Babits, *Európai*, 382. o.

38. Vö. Szigeti, 28. o.

tőle, illetve a magyar nyelv szelleme és az abban kifejeződő észjárás. „Az eredetiben az áll, hogy a padlón ingó árnyéktól sohasem menekszik meg a költő. Angolul ez döbbenetesen hat. A magyar ember azonban az örök éjszakát úgy látja, hogy sohasem virrad meg. Ez a zárószó, a nyelvünk szelleméből fakad, magyar trouvaille, és hittel vallom, hogy a magyar *Holló* csakis így végződhet. Népdalaink lelkét akartam megszólaltatni e helyütt és másutt is, amínt hogy Poe is egyszerű, mint a népdal.”³⁹ De bármilyen (tudatos és öntudatlan) indítékból került a fordításba, az örök, többé meg nem virradó éjszaka sötétje óhatatlanul elnyeli a majdani feltámadás reménysugarát. A vers zárósorainál igazolódni látjuk, hogy a gileádi balzsam gyógyító mohára cserélésének csakugyan köze volt a hit kérdéséhez, ahogy száz éve Elek Artúr megsejtette, de főként a többi hasonló változtatással együtt. Gileádi balzsam, szeráfok és próféta nélkül ugyanis kevesebb ellensúlya marad végül a tagadó válasznak, mint Poe angol versében vagy számos magyar fordításában. S mintha végeredményben ugyanaz a belső vívódás rajzolódna ki a fordító átalakításai nyomán, amihez idővel a *Hajnali részegség* fog eljutni: hogy egyrészt „Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinnem”, másrészt „mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam”, de az utóbbi itt sem tudja megmásítani az előbbit. Kosztolányi nem önkényesen, hanem öntörvényűen, saját költészete szellemében választotta az utolsó képet.

39. Kosztolányi, in Józán, *A műfordítás elveiről*, 260. o.

Elinor Shaffer

The Undead

Bram Stoker's *Dracula* and Antal Szerb's *Pendragon Legend*

Bram Stoker (1871–1912) in his novel *Dracula* of 1897 notoriously chose Transylvania as the scene of the castle of Count Dracula and the vampires. It was a wild and outlandish place, to which first the young Englishman Jonathan Harker travelled, on business from England, via Munich and then Budapest; the further he proceeded towards Transylvania, the further from civilisation he found himself. The people were like the countryside, wild and superstitious; and bands of wolves roved, and seemed to be under the control of a strange power. During his visit to the remote castle of Count Dracula, who was buying property in England through Jonathan's employer, Dracula, first appearing as an elderly gentleman in black, gradually revealed himself as a dark vampire, in human shape only by night, and harbouring other, female vampires in his strange, isolated castle. The final view of the castle high in the Carpathians at the end of the novel conveys a powerful image:

We saw it in all its grandeur, perched a thousand feet on the summit of a sheer precipice. And with seemingly a great gap between it and the steep of the adjacent mountain on any side. There was something wild and uncanny about the place. We could hear the distant howling of wolves. (345)¹

Antal Szerb (1906–1945), so well versed in English literature, was doubtless familiar with this egregious piece of fictional derogation of a beautiful former region of Hungary, and with characteristic wit and humour turned the tables on it in his own novel of the “undead,” *The Pendragon Legend* (1934). Here a lone young Hungarian scholar, János Bátky, setting forth from his much cherished corner of the British Museum (which at that time, Szerb himself visited in 1928–9, still housed the British Library), ventures forth to a vast dark castle in remote Wales, the castle of Pendragon, or The Dragon's Head, where the secret of eternal life is likewise to be found in the keeping of the Earl of Gwynedd, the eighteenth lord of Pendragon. Here is Bátky's first glimpse of the Castle: “The valley widened out, and we could now see the ruins of the castle, high on the mountain peak, perched on the barren edge of a cliff, looking for all the world as if it had grown out of the rock itself. Huge, black birds circled round the derelict Norman tower” (45).²

1. Parenthetical references in the text are given according to the following edition: Bram Stoker, *Dracula*, ed. Roger Luckhurst (Oxford: Oxford World's Classics, 2011).

2. Parenthetical references in the text are given according to the following edition: Antal Szerb, *The Pendragon Legend*, translated from the Hungarian *A Pendragon legenda* (1934) by Len Rix (London: Pushkin Press, 2006).

In *Dracula*, Harker travels to the Castle, but when he escapes Dracula follows him to England, and preys upon those closest to him. Much of the action takes place in or near Whitby, where Lucy lives, but also in other places, including London. The shape of the action, nevertheless, is based on Jonathan's journey to Transylvania, Dracula's (unseen) journey to England, and the final return of Dracula to his native land, pursued by the group of friends. In *Pendragon*, the action begins in London, proceeds to the Castle in Wales, returns to London, and then comes to its denouement in Wales.

Bram Stoker was of course no Englishman, but an Irishman, and he had knowledge of Irish folk tales from childhood; and for the writing of *Dracula*, entitled, in the manuscript, "The Un-dead," he studied eastern European vampire tales, which had begun to circulate in the eighteenth century. In particular he drew on Emily Gerard's "Transylvanian Superstitions" (1885). Gerard was married to an Austrian officer for a time stationed in Transylvania.

Antal Szerb was of course familiar with the legends of the vampires, and as we know from his brilliant early stories (translated into English by Len Rix under the title of a later story, "In the Library") he had a gift for conveying strange folk tales involving shape-and time-shifts, as well as parables of the supernatural. One might point in particular to the eerie folk tale "Ajándok's Betrothal," which bears a resemblance to Keats's "The Eve of St Agnes," in that a lover comes to a young girl as she hopes and prays he will on the magic eve; but it is not as in Keats's poem the lover she would have wished. By the time of *The Pendragon Legend* Szerb has moved into his more ironic and sophisticated phase; yet the power of the supernatural still grips. His original capacity to reanimate strange tales remains at the foundation of his writerly power.

Stoker spent most of his life serving the famous actor Henry Irving in London, managing one of his theatres, the Lyceum. But he found time to write journalism, short stories, and twelve novels, of which *Dracula* was the fifth and best-known, as well as tales for children, and finally a biography of Irving. The inspiration for Dracula's Castle was most probably not drawn from any Transylvanian or other eastern European model, but from a visit he paid to the remote and ancient Scottish Slain's Castle in Aberdeenshire. Szerb may have known this, for his own Welsh castle shares with Slain's the characteristic of comprising both an ancient medieval castle and a more modern castle in which the present earl actually lives. In *Pendragon*, it is in the ancient castle that the undead dwell.

Both writers were also familiar with the English forerunners in Romanticism, including Coleridge's poem "Christabel," where, in a medieval setting, the evil vampiric Geraldine threatens to take over the innocent Christabel, Polidori's tale of "The Vampyre," which endowed the vampire with his appearance of elegant gentleman, and Mary Shelley's *Frankenstein*, in which modern science plays a role in the creation of a monster.

While Stoker embeds his ancient lore of the vampire in mid-Victorian forms, drawn from recent vampire literature such as Sheridan Le Fanu's "Carmilla" (1878), and *Varney the Vampire* (serialized 1845–7) by James Malcolm Rymer, which extended the brief-

er tales into a lengthy novel, he also draws on a thoroughly contemporary 1890's farrago of science, pseudo-science, and up-to-the-minute technology.

Szerb relies on the insight of the scholar to discover and if necessary practice the arts which he is able to recover through the riches of the manuscript past in which he dwells. A specialist in seventeenth-century mysticism, Bátky is introduced to a very charming if idiosyncratic Earl, the eighteenth Earl of Gwynedd, and they find they have a mutual interest in Robert Fludd. The secret of extending life was shared by the Rosicrucians, and by Robert Fludd, in the early seventeenth century, and it would seem was communicated by Fludd to his friend, Asaph the sixth Earl of Pendragon. The Pendragon family have cherished the connection ever since.

János Bátky is a zealous and humble scholar, but his powers of delving into secrets and following wherever they lead lend him the air of an early detective, rather from Poe's hand than that of Arthur Conan Doyle. Sherlock Holmes is mentioned in *The Pendragon Legend*, however, so Bátky's tendency to reanimate his own scholarly interests, and to dream the real (or the unreal), may be seen as akin to the effects of music and drugs on Holmes in leading him to the truth. Finally, it is the great library from which the truth emerges, and is borne out by the venture into the strange land of the Pendragons.

In both novels the solitary seeker gradually builds up a team of comrades and helpers. In *Dracula*, this occurs only when Harker returns to England to his fiancée Mina, who is already concerned about her sleep-walking friend, the lovely Lucy. The group that forms in defence around Lucy, who it emerges is preyed upon by Dracula in his vampire form of a bat, that visits her by night, draining her of blood, includes Dr Seward, who conducts experiments on mentally ill prisoners; Lucy's fiancé, Arthur, later (on his father's death) Lord Godalming, an upright young man; the learned and benevolent Dr Van Helsing, former teacher of Dr Seward in Rotterdam, who is less a modern medical man than a medieval magus, a kind of Dr Faustus, who is master of all the lore of how to cope with vampires, warding them off with garlic, or the cross, and finally beheading and a stake through the heart; and stout young Britons, friends of Godalming, well familiar with the contemporary lore of the most technologically up-to-date weapon, the repeating Winchester rifle. After Lucy's death the group unites to try to capture the Count, tracking him across Europe by boat, by horseback, and overland all the way back to his Castle. One, Quincey Morris, dies in the final battle with the gypsies as Count Dracula in his box nears his castle just at sunset and is at last destroyed by Jonathan's Gurkha knife, scattering the ancient dust of the undead.

Szerb's Hungarian scholar also acquires a group of companions, a rather more diverse group than the stalwarts of Stoker, and by no means clearly on his side (whatever that may prove to be). Having established their mutual interest in Fludd, the idiosyncratic Earl of Gwynedd invites him to examine his own private library at his castle. In the British Library, Bátky meets a young man, George Maloney, who is not an habitué of libraries, but a "Connemaran," from Connemara, proud of his Irish heritage and a taleteller of such extravagant talent that he is compared with Baron Munchausen. He

seems to have had adventures all over the Empire, which he launches into on the slightest provocation. George leads Bátky to his young friend, none other than Osborne Pen-dragon, nephew of the Earl, and presently up at Oxford. It seems they have all been invited to the Castle. That is the first circle.

Gradually others are added: the cool and beautiful Edith St Claire, whom he had already met at Fontainebleau, where she broke the heart of a friend of his, who now claims to have warm feelings for Hungarians, who so resemble her own countrymen, the Irish. As she puts it: “Both nations spent hundreds of years under the oppressive ‘protection’ of a more powerful neighbour. Both showed real greatness when they had to fight against tyranny, and both somehow fell into confusion and lost their way the moment they won their independence” (42).

She gives him a ring to deliver to the Count, then disappears, after driving them part of the way to the castle. At the castle he meets Cynthia, the younger sister of Osborne. She is an enthusiast for Welsh folklore, and has already published two articles; she is charmed by Bátky’s breadth of knowledge, and he by her interest and her milieu. As Bátky describes his state: “Love is like an old-fashioned landscape painting: in the foreground a diminutive figure, the woman who is loved; behind her mountains and rivers, a rich grand scenery charged with meaning” (78). Just as Bátky is impressed by the Earl’s ancient lineage, he is smitten by his daughter’s position in the grand landscape: she is the Lady of the Castle.

Many further characters appear, the denizens of Wales: the Castle servants, dressed in ancient costumes, the local parson the Rev. Dafyd Jones (who is horrified by the rumours of the Earl’s zoological experiments on strange imported sea creatures known as axolotls, whose lives he attempts by bizarre means to extend) and the Reverend’s sister Miss Jane Jones, the interpreter of dreams (whose prophecy of a murder comes true); all true dreams are in Welsh, she tells them. The local poet-prophet Pierce Gwyn Mawr intones at great length the Book of Revelation and prophesies the end of days.

And finally we have the appearance by night and moonlight of the still living Asaph sixth Earl of Gwynedd, who had learnt the secret of life from his friend Fludd and the Rosicrucians. His similarity to Stoker’s “undead” Dracula is evident:

He was a powerfully-built man, very old, of almost preternatural size and dressed in black, with a great white ruff, a close-fitting Spanish outfit of long ago And the face . . . was that of a statue, ancient, timeless, quite beautiful in its august dignity, without a trace of humanity: the bleak, unfeeling face of a Northern god The unwavering stare of those wolf-like eyes produced an unbearable tension in all of us. (88–89)

The “wolf-like eyes” seem a direct reference to *Dracula*, for there is no link with wolves or other reference to them in the Welsh setting. In a visit to the ancient castle of Pen-dragon, now abandoned (the present Earl’s castle where they are staying at Llanvyan is more recent), the group (Bátky, Osborne, and George Maloney) manage to find a secret room, which Bátky recognizes by its lay-out and its decorations as a Rosicrucian tomb

for one who has been granted extended life: it is empty. Asaph is indeed walking abroad.

Maloney is killed at night, with a curious twist to his neck. The Earl sends Bátky back to the British Museum to procure for him an MS which Bátky tells him contains the story of Asaph's Life as prolonged by the Rosicrucians; the Earl doesn't want the family story generally known, and is prepared to swap a more valuable Persian codex for it.

Important parts of the story unfold in London: it becomes clear that Edith St Claire – after Bátky enjoys a night of superb love-making in her hotel – is actually part of the plot against the Earl. Edith's husband, William Roscoe, a very rich man, had feared for his life and left a will stipulating that if he was murdered his entire estate should pass to the Earl of Gwynedd. The murder had not been detected at the time of the poisoning (carried out by the doctor), and the estate had passed to Edith; but the murderers are plotting to erase the Earl. The Earl's past passion for Edith makes their task easier.

Moreover, the MS Bátky has procured from the British Library, Lenglet du Fresnoy's *Memoirs* (quoted at some length, pp 157–169), is stolen from his hotel. Szerb likes to deploy well-known places in London as settings: just as Edith entertains him at the Grosvenor, he meets Dr. Morvin, the doctor who poisoned her husband, at the Café Royal, which Bátky calls “the only true café in London.” This, like many of the best set-pieces in the novel, is both frightening and comic.

The doctor threatens Bátky and at the same time offers him a range of extravagant bribes. He says Bátky has ruined his reputation with the Earl by failing to secure the manuscript. Bátky is in despair at the end of the poisonous conversation – only to find that the two Indians sitting at an adjacent table who clearly couldn't have understood their conversation in German, were none other than Osborne and Bátky's German girl friend, Lene Kretsch, a large, free-loving advocate of the *Neue Sachlichkeit*, who is currently studying at Oxford, so Osborne knows her too. They have notified the secret service, who arrest the doctor at the door of the Café Royal and retrieve the stolen MS. On the matter of the model for detective work: Lene and Osborne have followed *Emil and the Detectives*, a German bestseller (1929) by Erich Kästner, in which a boy with the help of twenty-four other children foils a criminal, from which they have drawn the maxim: “Never let the suspect out of your sight” (155). This of course doesn't work well for the undead, who have a way of disappearing. A more extraordinary mode of perception is required on the return to the Earl's castle. Nevertheless, there is, as in *Dracula*, a group of the young who finally set forth to save the Earl, who has been lured away from his castle by Edith: Bátky, Osborne, Cynthia, and Lene.

In Stoker's novel, there is a strong sexual aura and titillation about the vampires and their victims, first with the female vampires at the Castle, to whom Dracula promises the pleasure of taking care of Jonathan, and then later with Lucy's repeated sleepwalking and the night visits of the vampire, who in bat form drinks through two small holes in Lucy's neck, leaving the victim utterly drained and pallid. Later, after Lucy's death, and her exorcism by Dr Van Helsing when she reappears as a vampire seeking out chil-

dren by night, the visits are made to Mina, during which she is forced to drink the vampire's blood in turn, through which connection she is enabled to know his whereabouts. But there is no human sexual congress in the book, whether with husbands, fiancés or lovers. The sinister, long-drawn-out nightly vigils are like an extended titillation and the link between the repeated vampiric congress and the transformation of the victim into another "undead" is a protracted tease leading to another fearful deflation. Nights turn into times of futile vigil. The human mores are decidedly Victorian.

By contrast, the Hungarian scholar is rather a ladies' man, whenever he gets the chance, and he is always puzzled by the English disinclination to engage with women. In his small way, he rises to the occasion, with elaborate European compliments (we recall that Szerb also spent time in France, referred to in the novel as the scene, at Fontainebleau, of his first meeting with Edith and the doctor) or extended displays of arcane knowledge. At one point he even imagines himself able to better the record of the great Casanova, who "endured six weeks of celibacy in London" (37). But often as in this case his hopes are dashed, if only because his mind is alert to the possibility of a trap or is working out the details of the plot. His affectionate relationship with Cynthia is serious enough, although inseparable from the Castle setting; but the book ends with her letter to him announcing her engagement to a suitable friend of her brother. His companionship with modern Lene is mainly driven by her vigorous appetites, and she does yeoman service by initiating young Osborne. All these activities are seen as perfectly normal, though often the source of wry humour.

Despite this apparently modern attitude, however, the *dénouement* reveals a very different picture. Bátky, Osborne, Cynthia, and Lene set out to find the Earl, who has left word he is staying with a farmer, and each takes a different route. Bátky opts to walk over the hill to the next village, and of course he is soon hopelessly lost. It gets dark, and he finds a strange house, apparently without any means of entrance, and is taken inside. He there finds Edith again, and he is made to participate in great detail in a black Rosicrucian ceremony: for Asaph, now in despair of extending life through appeal to God, instead appeals to the devil. He is again caught up in the gloriously sensual embraces of Edith, after which Asaph makes a sacrifice of Edith with a ritual sword. Bátky realizes that his passionate sensual pleasure was a ritual act to make her ready for the embrace of Satan. He recalls her horrified description of Asaph's face, that looked so like the Earl's: "His face. It was the same face. And yet so different. As if it had been turned inside out" (221).

What was this extraordinary experience? Sometimes Bátky refers to it as a dream, sometimes he speculates that he knew the ritual from the manuscripts of Eliphas Levy, which could have been remembered within a dream. But he also offers the explanation that he was in a state of hypnotic suggestion. In trance, "my own subconscious mind became detached from my ego and took on a life of its own. Such a divided ego has often been described by psychologists as part of the conditions experienced by spirit mediums" (217–18). Here he is referring to contemporary experiments, to Charcot and Freud, not to superstitious or magical use of hypnosis. Indeed, earlier Bátky has iden-

tified himself as a supporter of modern dream interpretation. In Stoker's case, it is clear that he is deliberately putting contemporary beliefs thought to be scientific cheek by jowl with ancient superstitions – new and old forms of hypnosis – in order to make vampires seem more plausible; but how different are modern scientific beliefs from ancient superstitions? At other times, however, Bátky presents what he experienced as “visionary events,” returning to the language of his seventeenth-century mystics, or at least to the Romantic recreation of them in the imagination.

At the castle the Earl explains that he had saved the little boy from the village whom Asaph had kidnapped for the purpose of the sacrifice (as we know from *Dracula*, vampires eat children), but he had had to leave Edith behind. When they all revisit the Rosicrucian chapel in the old castle, they find Asaph has returned to his coffin: he has stabbed himself to death. The Earl too has given up his experiments, perhaps like his ancestor perceiving that extended life is not necessarily desirable. But he forwards them to Julian Huxley, in case they have some scientific merit! So again it can be argued that the Paracelsans and the Rosicrucians may be forerunners of modern science. Earlier, however, the Earl has made an impassioned argument to the effect that the Enlightenment has shut down the true conception of reason that was rooted in every great civilisation, a pre-established and permanent reason, that now had been thrown away for the mere ability to reason about machines, of which man was one. Today man would like any machine be scrapped.

Both Stoker and Szerb tell the story in the first person, but Szerb employs the same voice, the same observer throughout. Stoker's is a kind of epistolary novel, in that he uses the device of letters and diaries by different observers and even the very up-to-the-minute device of a recorder (in Dr Seward's office) to render the story from a variety of points of view, which all cohere and provide evidence for the tale of the vampire attacks. Stoker uses the further device of writing in dialects or accents (Van Helsing's Dutch accent is particularly heavy-handed and long-winded) with the intention of lending further “realistic” differentiation to the various witnesses to the same (incredible) events. Another instance of this in contemporary writing bordering on science fiction is H. G. Wells' *The Invisible Man*, published in the same year as *Dracula*, where local South coast dialect is used to anchor the impossibility of the invisible man in reality. This is more a journalistic than a Jamesian use of “point of view.” Some modern editions, especially for use abroad, omit the dialectal rooting as counter-productive: it merely seems to add to the strangeness. The “brightest” voice is Mina's, and she comes steadily to the fore after the initial account from Jonathan, first as a witness to Lucy's decline, then as the next intended victim and finally as an active participant in the fight against Dracula, accompanying Van Helsing to Transylvania. Although only as a passive, hypnotized subject can she convey information about the location of Dracula, she is a brave and steady companion on the final stages of the dangerous journey back to the Castle. Stoker's Englishmen are very slow to understand the nature of the vampiric attack, so that the reader constantly foresees the next onslaught, almost against his or her own will becoming a believer in vampires and urgently wishing to warn the characters of the

danger. Once they too become full believers the English party deftly manage men, money and modern weapons to trap Count Dracula before he reaches his lair. But still they are reliant on the hypnosis of Mina to trace his route.

Szerb also employs other languages or references to them. He renders the full flavour of the Welsh background, though he doesn't attempt dialect. There are a few instances of his use of Hungarian, mainly when Bátky is at an emotional extreme or attempting to baffle his interlocutors and evade the plot laid against the Count. At times he quotes from a Hungarian author, for example Madách: "We never know when our souls will meet their fate' (my thoughts: the words are Madách's)" (123). At other times he cites or refers to Dante or Goethe. One whole scene is said to be in German, during his private conversation with the doctor at the Café Royal. The language he is most master of is the language of scholarship about the Rosicrucian movement, and he moves with some ease in this mysterious world.

The most arresting parallel between the books of Stoker and Szerb is that they do not call into doubt the legends of the secret of life, whether of the "undead" vampires or of the Rosicrucian Order which has enabled Asaph the sixth Earl of Pendragon to prolong his life from the seventeenth century into the present. Rather they re-create and enter those worlds and enact their characters' experiences within them. In an age of scepticism and secularism this was no small achievement. If both novels work on the principle enunciated by Szerb's Bátky near the beginning of his tale: "Fear is a passion" (48), Szerb's novel finally works on the greater passion of decipherment and discovery. In the words of Fludd:

Farewell my freends let playne simplicity
Be stil your guide to lead you in your race
So shal ye neare approach to Vnity
And euermore obtayne from him his grace
For double dealers, false and treacherous men
Wil quickly be entrapt in Errours den.

Szerb's *The Pendragon Legend* has of course the further literary dimension of being a genial satire on Stoker's book, so that while it can be read on its own with perfect pleasure, it can also be read with and against Stoker. *Pendragon* executes a national triumph, reversing the direction of "foreign" and "home": not faraway primitive Transylvania but wild Wales is the land of antique spells and "undead" noblemen. His foreign visitor to London finds himself caught up in a complex web of deceptions which he cannot at first decipher, but as a linguist and a scholar begins to read the situation, though always subject to mistaking the mores of men, aristocrats, Welsh seers, or the undead. There is an element of the comedy of manners wholly absent from Stoker. The upper classes, old, young, alive, dead or undead, finally, after considerable confusion, behave as after all one would expect them to behave (especially if one is a rather Anglophile and highly literate foreigner). And to travel is always to have a "visionary experience."

Géza Maráczki

Shelter for the Translator in Dickens's City

Victorian Fiction in the Hungary of the 1950s¹

In the years following 1948, and into the early 1950s, at a time marked by no insignificant turmoil in the wake of the establishment of the communist regime in Hungary, in its first phase in an implacable form of dictatorship, the poet Lőrinc Szabó was at work on the first Hungarian translation of *Tess of the D'Urbervilles*, while, of the younger generation, the novelist Géza Ottlik and his friend the poet István Vas were preparing the latest and now definitive renderings through which *Bleak House*, *Martin Chuzzlewit*, *Vanity Fair* and *Henry Esmond* are known, if not read, by the Hungarian public of this day.

From the vantage point of the present canon of Victorian fiction in Hungary, my paper engages with the 1950s' critical and political context in which the translation and publishing of some of the major works by Dickens, Thackeray and Hardy can be evaluated; with a view to connecting it to the later reception and publishing history. I hope to illuminate the role allocated to their novels in the politics of forging a new profile to the country's literary culture. I shall be looking at criteria of selection and evaluation, agendas of appropriation, and, to a lesser extent, at instances of control over receptive processes.

I divide my attention between the totalitarian period (the interval before an easing of the ideological tension dominating the cultural scene set in, first with the end of the first phase of full-fledged dictatorship in 1953, and then, following – paradoxically – the fall of the Revolution of 1956) and the second half of the decade, which brought the inset of the type of socialism that would hold out until 1989. The three decades of the latter, when the control exercised on translation gradually weakened, are here taken into account only with respect to the fortunes of the key Victorian novelists in publishing, for the moment set apart from criticism.

At the point of inception of a project, led by Zsófia Gombár, to research into testimonies of the more or less implicit censorship of the post-war decades, readers' reports commissioned by Hungary's state-controlled publishers constitute an indispensable resource for any investigation into the regulated distribution and reception of a facet of

1. This paper was prepared on the invitation of Professor Ágnes Péter and presented at the conference *Cultural Institutions and Literary Reception in Europe* at The Institute of Germanic and Romance Studies, University of London, in June 2010, organised by the research project *The Reception of British and Irish Authors in Europe*. I was supported by the *British Literature in the Hungarian Cultural Memory* research group at the Department of English Studies at ELTE. {A tanulmány az *Angol irodalom a magyar kulturális emlékezetben* című, 71770-es számú OTKA-pályázathoz készült.}

world literature that was able to escape censorship, while it also involved several aspects of hidden agendas.

The war was followed by three years of unsuccessful attempts “to force the Soviet system on the country” that were, in Mihály Szegedy-Maszák’s words, “largely ignorant of the conditions in Hungary,”² and countered by a cultural ferment seeking to continue pre-war traditions. But the final shift of power in 1948 gave way to the centralisation of the cultural scene that involved the purportedly complete redrawing of the grounds and boundaries of literary studies and of the writing of literary history. As publishing firms were nationalised and placed under the auspices of a bureau at the Ministry of People’s Education, Victorian and other nineteenth-century authors largely survived book withdrawals that were characteristic of the fields of pre-war Hungarian, as well as modern European and American literature.

Starting from the mid-1950s, and particularly through the 1960s and 1970s, in the words of Aladár Sarbu, “while the works of contemporary authors were subjected to politically motivated screening, most of the classics of English and American literature were made available to a wide range of readers in carefully checked, high-quality translations, and in affordable editions.”³ A chief segment of the ideology of the state, the preservation and educatory “redistribution” of an artistic heritage that manifests itself in world literature was to remain a privileged domain of cultural politics.

Work on these translations was more often than not the only option to reach their readers left for authors castigated as upholding metropolitan intellectual, “bourgeois” literary traditions not desirable any more, who were prevented from publishing their own work for most of the 1950s, or who chose internal exile. This fate befell, if not particularly Szabó, but the younger Ottlik (until the aftermath of the 1956 Revolution) and Vas (in the first phase of dictatorship), who belonged to a generation whose art stemmed from the legacy and allure of the pre-war literary journal *Nyugat* (Occident). All the three of them were forced to turn to translating the classics, by exceptional standards, in the early years of the decade, treading on ideologically safe ground. Three decades later, Ottlik recalled in an essay the fusion of plight and ecstasy involved in working on Dickens’s texts, which approximated the actor’s day-to-day task of impersonation. He noted the transporting power of Dickens’s fiction from the “irrealities” of the 1950s, as Dickens “lent the translator his soul in return” and “gave [him] asylum in his city.”⁴

As the editor, translator, and book historian István Bart points out, cultural politics – programmatic intellectual profiling and control – played a crucial role within the government because the central aim of the state was a utopian transformation of society.

2. Mihály Szegedy-Maszák, “The Rise and Fall of Bourgeois Literature in Hungary (1945–1948),” in *Literary Canons* (Budapest: Akadémiai, 2001), 231–48, p. 232.

3. Aladár Sarbu, *The Study of Literature: An Introduction for Hungarian Students of English* (Budapest: Akadémiai, 2009), p. 343.

4. Géza Ottlik, *Próza* (Budapest: Magvető, 1980), pp. 175–76.

Drawing on Kundera's reflections on the poet's position "on the proscenium for the last time," Bart explains that literature, considered basically an ideological structure, found itself in the focus of expectations and attention, for direct moral influence was attributed to it, as well as transformative power to its social representations.⁵

This helps to understand the emphasis the politics of translation placed on fiction with a perceived social concern, which was classified into the subgenre of "critical realism" constructed for the purpose. It is in terms of this classification that readers' reports, commissioned with the aim of mapping up the possibilities the field of Victorian fiction offered for appropriation, discuss the works of Dickens, Thackeray and Hardy.

Surprisingly little of Dickens's vast *oeuvre* seems to have been mapped throughout the decade leading to the discontinuation of the series of his selected works, which appeared in five volumes between 1959 and 1961. Ottlik's definitive renderings of *Bleak House* and *Martin Chuzzlewit* were published in 1950 and 1952, respectively.

The first anonymous reviewers' reports (commissioned by *Szépirodalmi* – Belles-lettres – publishing house but deposited in the publisher *Európa*'s archives) on *Martin Chuzzlewit*, hailing the novel as "the most accomplished aesthetically and the most topical politically" among Dickens's works, in 1950, set the tone for the criticism of the period. It found fault with Dickens primarily for registering only "the symptoms of class conflict" and "not realising its mechanism," since he levels his criticism of materialist greed and exploitation on the individual instead of the oppressive class. Concerning America, however, a place where capitalism "manifests itself severely, free of any delusive tradition," Dickens's attitude becomes commendable; and this was a major factor in the novel's perceived topicality. Although it is only able to offer a negative solution, a retreat, its satire warranted the novel's being chosen for publication when the politics of translation was at the height of its power. Another trigger was the positive portrayal of Mark Tapley and his influence on the young Martin, which goes as far as "implying the superiority of the working class." But Montague Tigg is also seen as a representative of the capitalist entrepreneur, instead of the swindler.⁶

At the same time, *American Notes* was also considered for publication, and the report on it provides us with the only case of a reader suggesting specific cuts to distort instances of Dickens's positive or generally balanced assessments (concerning the humanity of social institutions and workers' housing, for instance). Besides, the proportion of the attack on corruption in politics, the press, and on slavery, was too thin when compared to that of sympathy and praise. Maiming of the text was avoided, however, and the work was not translated, presumably for involving too many risks in 1950.

Following a comparative easing of dictatorial pressure for the first time, in the year of its establishment for the purpose of publishing world literature, 1955, *Új Magyar Könyvkiadó* (New Hungarian publishing house) started its first series of *A világirodalom*

5. István Bart, *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban* (Budapest: Osiris, 2002), p. 7.

6. "Dickens: *Chuzzlewit Márton*," Folder D, Archive of Európa publishing house, Petöfi Literary Museum, Budapest. Typescript.

klasszikusai (The classics of world literature) including Ottlik's revision of the 1906 translation of *Pickwick Papers* (the work of the legendary theatre director Sándor Hevesi). This firm was the predecessor of *Európa* (Europe publishing house), still the most prestigious publisher of foreign literature in Hungary. The series is emblematic of the artificial imbalance that was to characterise the whole range of publishing in the four decades of Socialism: as Bart highlights, of foreign literature published, the classics made up an average of forty-five per cent in proportion to living authors' works; while foreign literature generally nearly outweighed Hungarian texts.⁷

All in all, Dickens's art was problematic from the point of view of concepts such as literature of social concern and "critical realism." The comments in the 1956 volume of a new anthology of world literature meant to be used in education, which printed extracts from *Pickwick Papers* and *Oliver Twist*, are echoed in the assessment of a prominent critic Pál Pándi, written as much as twenty years later.⁸ Even though Dickens used a wide range of means to disparage the cruel institutions of capitalist society and thus he was "serving social progress" (to quote the anthology's commentary), he "was prone to a belief in the power of bourgeois liberalism" and "to place human relations in a sentimental moralising light."⁹ He is acknowledged to have been a meticulous, accurate observer of social conditions that contributed to the rise of Chartism and socialism, but he "misrepresented" their outcomes and complexities by naive illusions that resulted in benevolent solutions in the plot.¹⁰

Thackeray's works remained more readily accessible, and, *Vanity Fair* in particular, more popular throughout the decades of socialism. The latter seemed the perfect specimen for demonstrating the capacities of English realism for social critique. We have as yet no access to readers' reports concerning István Vas's translations of that novel and *Henry Esmond*, for *Európa* had not been established at the time of their first printing. In his foreword, only printed in the first, 1950 edition of Vas's rendering of *Vanity Fair*, the literary historian István Sőtér applied the jargon of "critical realist representation" when praising the narrative's power to shed light on a general condition affecting not only English bourgeoisie but a wide spectrum of "parasite classes": that of their "vain illusions, irrational pride, self-delusive pleasures and glamorous meanness" which compensates in their lives for the lack of "real pleasure and suffering."¹¹

This may serve to illustrate the tone of such paratexts engaging in ideological commentary, of which Sőtér's foreword is roughly the earliest instance with respect to nineteenth-century English fiction, a tone that is predominantly evaluative, but that bases its judgements primarily on political, rather than aesthetic features of works. The ostensi-

7. Bart, p. 66.

8. Pál Pándi, „Kísértetjárás” Magyarországon: Az utópista szocialista és kommunista eszmék jelentkezése a reformkorban, vol. 1 (Budapest: Akadémiai, 1972).

9. László Kardos, ed., *Világirodalmi antológia*, vol. 4 (Budapest: Akadémiai, 1956), pp. 529–30.

10. Pándi, pp. 365–69.

11. István Sőtér, "Előszó," in W. M. Thackeray, *Hiúság vására*, trans. István Vas, vol. 1 (Budapest: Szépirodalmi, 1950), i–xxiii, p. i.

ble aim of these paratexts (which, particularly the afterwords, were termed “red tails” in informal language) was to establish not only the historical and economic context but also the contemporary relevance of the novel they sought to commend to the public of the 1950s. This aim then extended to promoting a politicized reading, and a univocal, particular one at that.

In the case of *Vanity Fair*, appearing in its fourth translation, this was a re-reading, which for Sőtér highlighted the representation of the way of life that the quest for the establishment of socialism targeted: that of the bourgeoisie complicit with the aristocracy in the exploitation of the oppressed classes.

In a manner that seems stunning in hindsight, in his foreword to his translation of *Henry Esmond*, István Vas, translator of the metaphysical poets as well, provides a rare, and perhaps the best, example of sensitive aesthetically oriented reading of Victorian fiction in the decade in question. In the historical contextualisation, he proceeds from the rhetoric of inner fights within society, and he does not miss suggesting connections with Engels’s writings, but even through evading a formal analysis he manages to implicitly restore the position of fictional representation as the origin of the literary work.

It was Vas’s translation of *The History of Samuel Titmarsh and the Great Hoggarty Diamond* that was, from 1954 on, published and reprinted twice in an inexpensive series intended for adolescent readers. The reader’s report represented the work as an unequivocal attack on capitalist business morals, particularly via the analysis of the character of Brough. Although the narrative was perceived as shot through with satire on hypocrisy and shallowness and seen as confirming the tenet of “perfectly mirroring the essence of a given social and historical phenomenon,” its outcome was deemed representative of Thackeray’s shortcomings. Samuel Titmarsh’s success in establishing a rapport with aristocracy discloses not only Thackeray’s sympathy for human frailty, but his ignorance of paths to happiness alternative to material gains. Thackeray seemed unable to utilise his character to suggest more, to transcend the “narrative’s intent and the social possibilities of the age.” But the work was deemed capable of demonstrating to the young public the weaknesses of a society where commerce is subordinated to the interests of the individual as opposed to the advancement of the community.¹²

After publishing *Barry Lyndon* in 1956, *Európa* even considered a half-century old edition of the volume of sketches *Men’s Wives* (in 1959), but in spite of its moral deploring snobbery, this plan fell through because of the book’s lack of full characterisation and epic unity as well as for Thackeray’s alleged prejudice against the Irish, Jews, and women. The publication of *Pendennis* was deemed a more urgent task, which, however, was not fulfilled until 1972.

Of these three authors, Thomas Hardy was the least established in Hungarian cultural memory, for only some of his poems (but those translated by two of the most distin-

12. “Thackeray W. M.: *Titmarsh Sámuel története vagy a nagy Hoggarty-gyémánt*. Regény,” Folder “THA–THER,” Archive of Európa publishing house, Petőfi Literary Museum, Budapest. Typescript.

guished poets, Dezső Kosztolányi and Lőrinc Szabó) had been published and included (along with an excerpt from *Tess of the D'Urbervilles*) in essayist Gábor Halász's major 1942 anthology of English literature, and only one inaccessible translation of *The Return of the Native* existed, dating from the turn of the century. Thus Lőrinc Szabó's 1952 rendering of *Tess of the D'Urbervilles* provided a fruitful ground for appropriation, and was the most successful in terms of public interest, so it went through the highest number of reprints from among the works of the three authors.

For reviewers writing in 1955, among them a Marxist university lecturer in English, Hardy's appeal lay in the fact that he applied "precise psychological analysis but not yet for its own sake," as Modernists would do, but in a manner "subordinated to the conflicts he is representing." Hardy concentrated on the defenceless and lonely, minor individual subjected to the society they are embedded in, and he wrote from a "heated loving humanist ethic." The translation of *Tess* and *Jude the Obscure* (brought out in 1955) was deemed favourable and useful at a time when Hungarian culture purportedly had overcome the prejudice against provincialism which the reviewer discerned in bourgeois criticism and the writing of literary history: potentially instrumental in "substituting more realistic conceptions of Britain for the colourful images in the mind of many," with respect to conditions in matrimonial issues and class-determined selection processes that had been surviving from Hardy's times.¹³

A significant aspect of what I have been considering consists in attempts at canon formation. Yet closer observation of the history of reading as well as that of publishing suggests that the novels promoted by the commentators of the 1950s could not generally hold on to their positions once, from the early 1980s on (as state-funded publishing gradually lost its financial backing), publishing agendas came to be shaped by the demands of the reading public rather than by cultural politics. The editor of the elegant but incomplete set of Dickens's selected works, Tibor Bartos, testifies to the fact that as early as at the turn of the 1950s and 1960s, a major cause of the discontinuation of the series was simply the lack of readerly interest.¹⁴ The last unfinished series of *A világirodalom klasszikusai* was launched in 1982, planned at 200 volumes, and it is characterised by István Bart as the final and monumental attempt at reinforcing the canon that had been formed in the post-war decades, and as the last one able to ignore market conditions. It represented our authors only with *David Copperfield*, *Vanity Fair* and *Tess*. (Nevertheless, Bart detects a somewhat dated focus on the 19th century.)¹⁵

It would be fruitful to consider, on another occasion, the extent to which earlier, aesthetically governed assessments, in the most influential syntheses of the canon of world literature produced in the inter-war period, may be seen to have prevailed over the ideo-

13. "Thomas Hardy: *Jude the Obscure*," Folder "HAR-HARP," Archive of Európa publishing house, Petőfi Literary Museum, Budapest. Typescript.

14. Tibor Bartos, "Szép remények," in *Huszonöt fontos angol regény*, ed. Júlia Kada (Budapest: Lord, 1996), 16–23.

15. Bart, pp. 94–96.

logically motivated ones I have dwelt on here. I am alluding to the literary histories written by the poet Mihály Babits, editor of *Nyugat*, and the essayist, scholar and novelist Antal Szerb. As Victorian fiction has been crowded out from primary and secondary education by now and only *Great Expectations* and *Tess* remain studied in higher education, and as library borrowing records I have had access to also testify, the current readership of the authors in question seems indebted to the choice of especially Szerb, who valued the latter two novels the most among their peers.

Concluding my brief overview of a convoluted history in which key Victorian authors may even emerge as perhaps over-represented against the grain of the public's susceptibilities, I can do no better than offer the words of Márton Mesterházi, a scholar of reception history, written some twenty years ago:

There was no totalitarian state in this century which would not wish to demonstrate the flowering of culture under its auspices. This is invariably demonstrated with Shakespeare and Dickens. . . . But the health of the cultural government is to be judged by its tolerance towards the contemporaries, in all times and places. Not towards Shakespeare but towards Stoppard, not towards Dickens but towards McEwan.¹⁶

16. Márton Mesterházi, *Sean O'Casey Magyarországon* (Budapest: Akadémiai, 1993), p. 15.

Lionized in Berlin

Translating “A Guide to Berlin” by Vladimir Nabokov, with some remarks on the writer’s publication history in Hungary¹

Nabokov was inclined to using superlatives to describe his works. When he declared one or other of his novels or short stories the most sentimentally loved (*Mary*),² the most romantic with the most touching young man among his heroes (*Glory*),³ worthy of the “greatest esteem” (*Invitation to a Beheading*),⁴ the “best, and most nostalgic of my Russian novels” (*The Gift*),⁵ “a special favorite of mine,” “most difficult,” “purest,” “most abstract” in his oeuvre (*Lolita*),⁶ he certainly did it partly to direct the attention of scholars to them. The label “one of the trickiest” was connected to the short story “A Guide to Berlin,”⁷ translated into English in 1976 for the collection *Details of a Sunset and other Stories*, but originally written in Russian and published first in the Russian émigré newspaper *Rul’* in Berlin on the Christmas Eve of 1925 under the pen-name Vladimir Sirin. It was later included in the volume *Vozvrashchenie Chorba* (The Return of Chorba, 1929) and considered by the author the “best in the volume” in a letter written to Gleb Struve in 1930.⁸

The present publication has a hybrid and multilingual character, properly to its source, object, subject and cause, Vladimir Nabokov’s oeuvre. I present here a “technical” Hungarian translation, with attention to the Russian original text, *Putevoditel’ po Berlinu*, which differs to some extent from the short story’s English translation, completed by the author in collaboration with his son, Dmitry 51 years later.⁹ This parallel reading in the mirror of the Hungarian text seems to correspond to Nabokov’s theory of translation, so the Hungarian version was prepared with meticulous care for literal-

1. My research was funded by OTKA, 2010–2011.

2. Vladimir Nabokov, *Mary* (Harmondsworth, England: Penguin books, 1973), p. 10.

3. Vladimir Nabokov, *Glory* (Harmondsworth, England: Penguin books, 1974), p. 8.

4. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York: Vintage International, 1990), p. 92.

5. Nabokov, *Strong Opinions*, p. 13.

6. Nabokov, *Strong Opinions*, pp. 15, 47, see also p. 26.

7. “Despite its simple appearance, this Guide is one of my trickiest pieces. Its translation has caused to my son and me a tremendous amount of healthy trouble. Two or three scattered phrases have been added for the sake of factual clarity” (Vladimir Nabokov, *Details of a Sunset and Other Stories* [New York: McGraw-Hill, 1976], p. 90).

8. Donald Barton Johnson, “A Guide to Nabokov’s ‘A Guide to Berlin,’” *The Slavic and East European Journal* 23.3 (Autumn, 1979), p. 354.

9. It has to be noted that Nabokov stopped writing short stories in 1951, and that 58 out of the 68 in *The Stories of Vladimir Nabokov* were written in Russian.

ism (*bukvalizm*),¹⁰ a principle of which I was an unconscious follower long before first hearing Nabokov's name. This happened unfortunately only in 1982, in spite of being an enthusiastic Russian major in the 1970s. Our belated meeting reflects the delayed reception of Nabokov's oeuvre in Hungary, which will be discussed in the introductory part of my essay.¹¹ In a motto at the beginning of his four-volume *Eugene Onegin* translation, Nabokov quotes Pushkin's similar "literalist" approach: "Nowadays – an unheard-of case! – the first of French writers is translating Milton word for word and proclaiming that interlinear translation would be the summit of his art, had such been possible."¹² This reference, connecting Milton (who stands in the focus of Ágnes Péter's most recent research) through Chateaubriand and Pushkin to Vladimir Nabokov, represents an intertextual string of time that like a ribbon should tie this anniversary gift of mine to Ágnes Péter.

The fact of auto-translation and multilingualism, as well as the differences and changes between Russian and English versions of Nabokov's texts have been thoroughly investigated by several scholars, but besides this coexistence of languages, the theoretical interest lies also in the development of Nabokov's practice as a translator: while his early *Ania v strane chudes* (1923) is a maximally Russianified transfiguration¹³ of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*, replacing everything possible – names, habits, verses – by details that conform to Russian mentality, his late *Eugen Onegin* is an over-annotated gigantic 4-volume scholarly critical edition. Who knows, maybe the direction of the translation also counts: the transfer of a gem of native culture by an expatriate (and aging) writer awakes the urge of going into details.

Nabokov's road to publication in Hungary

Nabokov arrived in Hungary surprisingly late. The Soviet censorship that was followed strictly and with subservience by Hungarian law was only one reason, and it influenced

10. "Literal: rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original. Only this is true translation" (*Eugen Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin, translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov in Four Volumes*. Bollingen Series LXXII [New York: Pantheon Books, 1964], vol. 1. p. viii).

11. In my contribution to the project directed by Ágnes Péter I wrote about the white spots in the Hungarian reception of Russian literature, and among the important works of Russian literature not translated into Hungarian or arriving with a great delay, Nabokov was mentioned. Bálint Gárdos, Ágnes Péter, Veronika Ruttkay, Andrea Timár, and Máté Vince, eds., *Idegen költők – örök barátaink. Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben* (Foreign Poets, Our Eternal Friends. World Literature in the Hungarian Cultural Memory [Budapest: L'Harmattan, 2010]).

12. Nabokov's note: "Pushkin, from an article (late 1836 or early 1837 on Chateaubriand's translation *Le paradis perdu*, Paris, 1836" (Pushkin, vol. 1. p. V).

13. Presumably also because children's literature would not tolerate footnotes and detailed explanations. Nabokov's first translation, Romain Rolland's *Colas Breugnon*, was also Russianified, and published under a Russian name and title, *Nikolka Persik* (1922).

only the post-war period. However, in Hungary translators and editors were always searching for ways to by-pass censorship: the simplest of these was to hide texts by problematic authors in anthologies. That is how the first Nabokov short story was published in Hungarian, among other American (!) short stories.¹⁴ The second reason why Nabokov was not noticed among Russian émigré writers could be that Hungarian intellectuals usually oriented themselves in contemporary Russian literature after the publications in Berlin and Vienna, in German translations. The custom of translating through intermediary languages (French or German) goes back to the 19th century in Hungary.¹⁵ *Mary*, Nabokov's first novel was translated into German, but its somewhat inapt title *Sie kommt – kommt sie?* (1928) was misleading.¹⁶ A third possible reason could be that the intellectuals of the interwar period were more interested in what they considered “new” Russian, that is mostly Soviet literature, than in that of Russian emigration, and the lyrical and philosophical voice of Nabokov was not noticed even among those who listened to that choir.¹⁷ And, finally, Paris, the most significant center of Russian emigration was given more attention to in Hungary than that in Berlin, because writers like Dmitry Merezhkovsky or Ivan Bunin, the Nobel-prize winner of 1933, became emblematic figures and occupied a safe place in Russian literature and were translated into Hungarian significantly earlier.

Nabokov's name first appeared in a Hungarian periodical in 1961 in a short review of *Lolita*.¹⁸ Its author, a young writer at the time, Mihály Sükösd preferred to justify his review with a reference to Graham Greene, who was the first to approve of *Lolita*'s values at the end of 1955, hence saving it from oblivion. Graham Greene was an “accepted” writer because his Cuba-related novels were published in the Soviet Union, moreover, *The Quiet American*, published in English for Russian readers by a Moscow publishing house, was printed in Hungary,¹⁹ and thus the Hungarian book-business was well-informed of him being an acceptable author in the eyes of censorship. When meditating on the gap between 1955 (*Lolita*'s year of publication) and 1961 (the year of this review), one can see the anachronism in the parallel events: on the one hand, the scandal of the Olympia-edition in Paris (it was banned) until the first American publication (1958) and,

14. “Beccületbeli ügy” (An Affair of Honour), translated by Ádám Réz, in Géza Otrlik, ed., *Autóbusz és iguána* (Budapest: Európa, 1968). The story may have been noticed by the editors on its first publication in *The New Yorker*, September 1966, translated by D. Nabokov from Russian.

15. See Zsuzsa Zöldhelyi, *A külföldi közvetítés szerepe az orosz irodalom magyar fogadtatásában* (XIX. század), ed. Zsuzsa Hetényi. *Dolce Filologia IV* (Budapest: Műfordítói Műhely, 2008).

16. Wladimir Nabokoff-Sirin, *Sie kommt-kommt sie?*, translated by J. M. Schubert and G. Jarcho (Berlin: Ullstein, 1929). It was followed by a second German translation: *König, Dame, Bube: Ein Spiel mit dem Schicksal*, trans. Siegfried v. Vegesack (Berlin: Ullstein, 1930).

17. The only Russian émigré writer from Berlin widely published in Hungary between the two wars was Mark Aldanov, who wrote historical novels.

18. Sükösd Mihály, “Lolita,” *Nagyvilág* 7 (1961) 1085–1086.

19. Graham Greene, *The Quiet American*. Predislov. T. V. Lanina, komm. Ju. G. Klark, V. N. Goriaev (Moscow: Foreign Languages Publ. House; Budapest, 1959).

on the other hand, the historical events around the 1956 Hungarian revolution. The trials and sanctions after it meant anything but a “Lolitable” period in Hungarian history.

When this first Hungarian article about *Lolita* was written, the fact of the late reaction was hidden simply by not indicating the date of the book’s publication. Here *Lolita* is defined as a boring, superficial, light but playful and ironic picaresque essay-novel with impatient, hurried descriptions and characters without profile, a piece of phlegmatic decadent elegance. Before the 1989 political changes resulted in the freedom of the press,²⁰ besides three short introductory essays written by the translators of *Lolita*²¹ and *The Enchanter*,²² published in the monthly *Nagyvilág* (“World Literature”), and an excerpt from *Drugiie berega*,²³ there was only one profound scholarly article dealing with Nabokov’s work, published in the most popular literary weekly. This was “Aesthetic evil” by Ferenc Takács, who was the first to propose and even insist on publishing *Lolita* in a series of unpublished reviews called “reports” for the publishing house Európa.²⁴ The only essay translated into Hungarian in this period about Nabokov was a not very analytic but charming piece by the half-Hungarian Yugoslav writer, Danilo Kiš, who expressed in it his feelings about exile and emigration.²⁵

Debates and controversies preparing Nabokov’s way to publication are best reflected in the reviews written by experts of American literature at Európa publishing house. In principle, two positive opinions were needed for a publication to go ahead, and if one was positive, one negative, a third opinion was requested. In 1966 the first negative opinions were submitted, one about *Invitation to a Beheading* (written by a non-professional), and another about *Despair* (by a writer). The latter is overtly horrified by the novel in which he cannot find the irony, the grotesque playfulness of *Lolita*. (It is striking how widely the practically forbidden *Lolita* was read in Hungary at the time. It was one of the books that were surely on the list of books to be confiscated at the borders and out of parcels posted from abroad.) He thinks that the plot is not understandable, the language “a pompous babble, stuck-up, proud”; the whole book is “either nonsense or of no interest,” as “his distasteful, ranting, worn-out style quickly becomes tiresome.”²⁶

20. On March 31, 1989 the Central Committee of the Socialist Party loosens the restrictions on media ownership. The new guidelines effectively end the state’s media monopoly.

21. Pál Békés, “Ismeretlen szerző a huszadik századból” (An Unknown Writer from the 20th Century), *Nagyvilág* 1 (1987), 82–83.

22. János Széky, “Nabokov kisregénye elé,” *Nagyvilág* 3 (1988), 386.

23. Zoltán Vargyas, “Az orosz Nabokov” (The Russian Nabokov), *Nagyvilág* 8 (1989), 1234–36.

24. Ferenc Takács, “Az esztétikai gonosz (Nabokov: *Lolita*),” *Élet és Irodalom* 32.13 (March 25, 1988) 11.

25. Kiš Danilo, “Nabokov avagy a nosztalgia” (Nabokov, or Nostalgia), trans. Vujicsics Marietta, *Nagyvilág* (1989), 1118–1121.

26. “Hányaveti, nagyképű fecsegés, pökhendi; részben marhaság, részben érdektelen; el-lenszenvesen handabandázó avított stílusa hamar unalmassá válik.” Author’s name is hidden for lack of permission (Európa Könyvkiadó Archive, Petőfi Literary Museum, Budapest).

The next confidential reviews were commissioned about the scandalous *Lolita* in 1969, in the after-1968 thaw in Hungary. The year 1968 bears a double face for Hungary: on the one hand, the enthusiasm influenced by the Paris-centered European student movements, and the shame of the Czechoslovakian invasion on the other, for which the Soviet Union rewarded Hungary with a modicum of freedom and, unlike in Prague, with letting the economic reforms go ahead. Within the walls of Európa publishing house that was the year when Bulgakov's *The Master and Margarita* came out, complete with some pages that were censored from the Soviet journal edition (there was no book edition in the Soviet Union until 1973).²⁷ The positive 1969 opinion finds *Lolita* too much of "art as a juggler's act" (*bűvészkedés a művészetben*), while the negative one describes the novel as a boring and flat book about "a literary person who has nothing better to think of than a girl's figure."²⁸ The next reviewer, excellent poet Ottó Orbán,²⁹ is apparently upset by the differences between his life in Hungary before Christmas 1972 and the descriptions of luxury in Swiss hotels and mountains in *Transparent things*, and in spite of the fact that he admires Nabokov's style, his irony leads him to a negative conclusion. In 1975 *Look at the Harlequins!* was judged negatively by a translator and film and theatre scenarist. She finds Nabokov's style fine, even if bizarre and self-ironic, but the text "lacks what should have been communicated by the style. Nabokov believes in nothing but himself. He proves that there is no such thing as an international writer, someone without a homeland; good literature cannot be born from rootlessness or the denial of attachment. . . . *Lolita* will not stand the test of time. It would be a mistake to introduce Nabokov [to the Hungarian readers] by an autobiography of an aged writer."³⁰ This argumentation is faulty, and in several ways. The novel is far from being an autobiography, Nabokov is not rootless, he believes in a number of things, *Lolita* only gained in recognition with the passing of time, etc. However, this opinion (where Nabokov's anti-Soviet position was also listed, but that was "normal" and also true) casts an interesting light on the state of mind of the Hungarian intellectuals of that time.

In 1980 *Speak, Memory!* was refused on the grounds that the "author failed to answer the real question of his readers; because of his social situation and age he has no memory of or message about the revolution He hates Bolsheviks inexorably and extremely . . . and cannot see any difference between Lenin and Stalin . . . he is a pas-

27. Mikhail Bulgakov, *Master i Margarita*. (Moscow: Khudozhestvennaia Literatura, 1973), ed. by Anna Saakiantz.

28. "Egy irodalommal foglalkozó férfi nem tud mátra gondolni, mint egy kislány idomaira."

29. His name is given with the permission of his widow, Júlia Orbán.

30. "[H]iányzik az, amit a stílusnak közvetíteni kellene. Nabokov nem hisz semmiben, legfeljebb önmagában. Valamiképpen bizonyítja azt a tételt, hogy hazátlan, nemzetközi író nincs . . . a gyökértelenségből, vagy a hovatarozás megtagadásából nem születhet igazi irodalom. *Lolita* . . . az idők próbáját soha nem állhatja ki. . . . Kár volna egy írói portrét egy idős író önéletrajzával megkezdeni."

sionate and blindfolded anticommunist.”³¹ These words did their job, because not only was this book not even given to another reviewer but it was sent back to the foreign editor; the fact is noted on the review with an exclamation mark.

In the same year, *Pale Fire*, which received two positive opinions (1980, 1981), failed to be published. One of the reports, written by Ottó Orbán again, where the problem of the future translation is remarked upon for the first time (“the translator should also be a poet”), tries to explain the text and save the situation: “There are in the novel some sharp remarks about the Soviet Union, the reds, the red agents. All this is said by an unbearably lofty, latently poof and obviously fruitcake king-professor, which, in my opinion, takes away the edge. It should be published, if there are no other obstacles”³². Apparently, there were, and it wasn’t. Surprisingly, even the *Lectures on Literature*, based on Nabokov’s university courses about Dickens, Austen, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce and Flaubert, were decided against in 1983, defined as anti-intellectual, too direct, lacking the terminology of literary theory and too self-reflexive. But the breakthrough had already happened when in 1981 Ferenc Takács submitted a profound seven-page study warmly supporting the publication of *Lolita*;³³ which was backed up and confirmed by another one in the same year. Both specialists of American literature underline that Nabokov is an outstanding modernist writer, a dominant figure in American literature. Why should these scholars wish to highlight in such a repetitive way that Nabokov is only an American writer and his earlier Russian works are no more than juvenile efforts? They were both certainly well aware of the unique phenomenon of bilingualism in Nabokov’s oeuvre, but, it seems to me, they insisted on his Americanness (and that he was far from politics, emigrated at a very early age, and did not maintain any relationship with the community of Russian emigrants) in order to ward off Soviet censorship and make his publication in Hungary possible. “We have to set aside his Russianness, as he did” – writes one of them, though of course Nabokov didn’t. “He does not belong to Russian literature” – adds the reader, for reasons that were clearly tactical. All accusations of the novel’s being pornographic are declined by proving that moral values have changed since 1955. However, the problem of translating this “scrupulously elegant prose” was raised once again. That could be one of the reasons why after the positive reviews of 1982 *Lolita* was published only in 1987. The demanding task was finally accomplished by the second translator, Pál Békés (1956–2010). Another

31. “De az olvasó igazi érdeklődésére, fontosabb kíváncsiságára a könyv nem válaszol. Éppen társadalmi helyzete és életkora együttthatása miatt Nabokovnak nincs emléke és mondanivalója a forradalom előkészületeiről. . . . Bolsevikgyűlölete végletes és engesztelhetetlen: semmi különbséget nem lát Lenin és Sztálin uralma között . . . egy szenvedélyes és elvakult kommunis-taellenes” (Péter Nagy; name given with the permission of his daughter, Piroska Nagy).

32. “A regényben néhány éles megjegyzés hangzik el a Szovjetunióról, a vörösökről, a vörös ügynökökről. Mindez viszont egy kibírhatatlanul emelkedett lelkű, rejtetten buzeráns és nyilvánvalóan marha, bukott professzor-király szájából, ami – szerintem – elveszi a a dolog élet” (Orbán Ottó, name given with permission).

33. Name given with permission.

helpful circumstance could be that in 1986 the first publication of a novel by Nabokov, *Zashchita Luzhina* (The Defense) finally happened in the Soviet Union.³⁴ 1989 marked a boom and from this date on there were only positive opinions on Nabokov (in 1989 one editor still hesitates about *Speak, memory!*), but mainly with Nabokov's Russian novels in focus: *Camera obscura* (the Russian and considerably different version of *Laughter in the Dark*) and *Podvig* (Glory), *Masen'ka* (Mary) and *Priglasenie na kazn'* (Invitation to a Beheading). Not one of them was published before 1989.³⁵

The lions of a place

The first image in the short story "A Guide to Berlin" is a lion with a winking eye and a mug with the sky-blue sign of *Löwenbräu* beer. This beginning could also be taken as the avant-garde device of the "realization of a metaphor," so often used by the early Mayakovsky whom Nabokov valued very highly. The English metaphoric expression "the lions of a place" comes to mind within the frames of the semantic field ruled by the title and the genre-indication included in it. It also corresponds to the words at the end of the introductory paragraph "I start telling my friend about . . . important matters"³⁶ – what else could be important in a guide than the lions of a place worth seeing? The metaphor becomes even more playfully complex when completed with a third association from the text. The very meagre plot starts with the situation that the first person narrator comes to the pub with this lion sign after a visit to the Zoo, so real-life lions and visual/pictorial lions are juxtaposed.³⁷

But the motif of lions continued in the Russian text is broken in the English version, which has not been noticed by scholars so far. Meditating on the Zoo as artificial Eden in part 4, the third sentence says: "if there were no enclosures the very first dingo would savage me."³⁸ The Russian text here continues the use of the lion

34. Monthly *Moskva*, 1986. 12. This novel was published in Hungarian in 1990, translated from Russian. Later it was slightly corrected according to the English version, answering to the writer's son's demand.

35. They were published as follows: *Camera obscura* (from the Russian and considerably different version): 1994; *Laughter in the Dark* (from English): 2007; *Glory* (from English): 2007; *Mary* (from English): 2007; and *Priglasenie na kazn'* (from Russian): 1991; *Invitation to a Beheading* (from English): 2007.

36. Joseph Brodsky uses this metaphoric expression when describing lions in Venice in his poetic essay *Watermark*. "No wonder that the place was literally lionized, and the lion itself got lionized, which is to say lionized" (Joseph Brodsky, *Watermark* [New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993], p. 95).

37. Wolf Schmid, "Shklovsky, Nabokov i Olesha. 'Ostranenie,' palindromy i 'nevidimaia strana voobrazheniia,'" *Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature To Honor Alexander Dolinin* (Stanford Slavic Studies) Part 1, vol. 33 (Stanford: Berkeley Slavic Specialties, 2007), p. 350.

38. "A Guide to Berlin," in *The Stories of Vladimir Nabokov* (New York: Vintage International, 1997), 155–160, p. 158. Parenthesized references to this edition are given in the text.

motif and is much shorter: “*ne bud’ ograd, lev pozhral by lan*” (‘if there were no enclosures, the lion would devour the deer’). The difference is noteworthy also because in part 4, “Eden,” a general “we” subject is dominant, while the “I” (Self) appears only once as subject, and here, unlike in the Russian text, the narrator expresses some fear of being threatened, that supports the parallel of the Zoo with the city that makes the émigré Self defenceless and unprotected.³⁹ The lion image deserves special attention also because the German brand name *Löwenbräu* that appears in the English translation is, in the original Russian text, literally understood as: “*l’vinaia braga*” (= lion’s brew), which supports the real lion’s image, especially because it is humanized, winking and drinking beer.

The title contains an etymological problem. The Russian word *putevoditel’* includes the word ‘put’/way, path,’ so the guiding can more easily evoke associations with life in general, with finding the way in life, so important for émigré mentality. A further hidden connection is that in Hungarian *kalauz* can mean both ‘guide’ and ‘conductor.’ So when the conductor appears later in the text as a person in the streetcar one must be careful to translate the two independent English words by not the same but two different Hungarian words, the meanings of which are not identical, though they overlap.

Proper names have not only semantic but also visual importance in a text, because capitalized. After Berlin (a capital capitalized!) follows the Zoo as the seventh word of the text and both deserve some attention. Berlin appears five times in both the English and the Russian text (the fourth is “Berlin Zoo”), and it is juxtaposed to Petersburg, emerging at the one third of the text, revealing only there that the narrator is an emigrant in Berlin, so his observant eyes are those of a foreigner in Berlin. This is important because it makes the reader discover that the guide is not for sightseers, but is a personal view, and that Berlin is not a touristic place but a cage for an exile – in the same way as for the animals in the Zoo.

39. My analysis will focus mainly on points that are mine and new, and also related to the translation. However, a number of interesting studies have been written about this short but challenging text. Marina Naumann Turkevich, *Blue Evenings in Berlin: Nabokov’s Short Stories of the 1920s* (New York: New York University Press, 1978); D. Barton Johnson, “A Guide to Nabokov’s ‘A Guide to Berlin,’” *The Slavic and East European Journal* 23.3 (Autumn, 1979), 353–361; Robert Grossmith, “The Future Perfect of the Mind: ‘Time and Ebb’ and ‘A Guide to Berlin,’” in *A Small Alpine Form: Studies in Nabokov’s Short Fiction*, eds., Charles Nicol and Gennady Barabtarlo (New York: Garland, 1993), 149–153; Mikhail Bezrodny, „Imia chorta,” *Novoje literaturnoe obozrenie* 31 (1998), 276–278; Omri Ronen, “Puti Shklovskogo v Putevoditele po Berlinu,” *Zvezda* 4 (1999) <<http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/ronen.html>>; Jacob Emery, “Guides to Berlin,” *Comparative Literature* 54.4 (Autumn 2002), 291–306.; Miriam Nogradi, “Becoming a Native of Berlin,” *Slavic Bazaar*, Interdisciplinary Undergraduate Conference Devoted to Slavic Literature, Culture, History and Politics, *The University of Pennsylvania, Department of Slavic Languages and Literatures*, 2005; Schmid.

The word Zoo is important for its visual, graphic symmetry of the double “OO”-s, rhyming with the following name in the text, OTTO. The double “OO” is more visible in the English than in the Russian text (“Zoologicheskii sad”) that obliges the translator to use not the common Hungarian word *Állatkert* (garden of animals), but the foreign word “Zoo,” generally understood but used only for designating Zoos in foreign countries. “Today someone wrote ‘OTTO’ with his finger on the strip of virgin snow and I thought how beautifully that name, with its two soft o’s flanking the pair of gentle consonants, suited the silent layer of snow upon that pipe with its two orifices and its tacit tunnel” (155).

The “O-O,” “O+T” structures are given special attention and are analysed in detail by D. B. Johnson, but it seems that their importance is overestimated as is shown in the table below.

Given the fact that the English versions come later and hence reflect the mature master’s message better (a circumstance that cannot be passed over while translating, because the Nabokov Estate contracts oblige translators to work from the *ultima manus*, i.e. the English versions), I compared the earlier Russian and the later English versions as to the relative frequency of the O, OT letters and their combination. As Nabokov hinted “[t]wo or three scattered phrases have been added for the sake of factual clarity.”⁴⁰ These phrases allude directly to Viktor Shklovsky and the formalist method in general.⁴¹ Two of these three phrases are not built on the OT or O letters: (1) “cautiously probing the treacherous glaze of the sidewalk with my thick rubber-heeled stick,” (2) “and my empty right sleeve and scarred face” (155, 160). But the third contains the OTTO combination and other OO and TO groups (even ‘Otto’ is there in “not to”): “crammed tram, in which a compassionate woman can always be relied upon to cede me her window seat – while trying *not to look too* closely at me” (157).

The comparison of the Russian and English texts shows that the combination occurs less frequently in the latter, despite the importance attributed to it by D. B. Johnson. Here I included in my tables a new observation: the double OO and the O_O so aptly reproducing the form of the “tacit tunnels,” the two pipes, are easily detectable in English, and, in fact, OO was the only unit found more frequently in the English text (see the table’s “oo” column). This is apparently a general phenomenon in English where “to” is a common preposition and the double vowel “OO” is very frequent. Statistics should be supported by control data, and that is why I compared my data with those of two other short stories.

“Nursery Tale” is not only the next piece in the 1929 volume after “A Guide to Berlin,” but it is also famous for a character, a strange female devil, Madame Ott, whose name was changed to Madame Monde in English. Here the darkness of Berlin

40. Vladimir Nabokov, *Details of a Sunset and Other Stories* (New York: McGraw-Hill, 1976), p. 90.

41. See Ronen and Schmid.

pipes (cf. “hole,” “tunnel”) and that of the “O+T” letter combination was lost and turned into something general and divine (Monde - Mon Dieu). This bears a mixed notion of the diabolic and the divine that is not unusual in Nabokov’s oeuvre. Here too the number of combinations is lower. The same is true for a third short story, “Razor,” neutral from the point of view of “O+T” words, taken for the sake of comparison.

“A Guide to Berlin”	OT	TO	OTO	OTTO	OO	O_O
RUSSIAN 9818 ⁴²	59	96	15	1	3	7
ENGLISH 11430	36	69	3	3	23	3
“Nursery Tale”	OT	TO	OTO	OTTO	OO	O_O
RUSSIAN 19337	146	233	22	3	0	17
ENGLISH 27324	68	141	–	–	62	4
“Razor”	OT	TO	OTO	OTTO	OO	O_O
RUSSIAN 7208	16	46	–	–	0	7
ENGLISH 8109	59	89	15	–	19	0

I applied the above analysis in order to decide if I should introduce in my translation this play of letters with “O+T,” and finally I decided to do so, because of a strange linguistic coincidence. Nabokov doubtlessly knew some Hungarian words. In *Bend sinister* Krug’s friend, translator and director, with whom Krug discusses the staging of *Hamlet*, is called Ember. Besides being an English word, *ember* means “Man” in Hungarian, which bears significance not only because Adam was the first “Ember” (=Man), which elevates these characters to the same abstract level, but also because of the appearance of a rare, rather strange Hungarian toponym later in the text, “Budafok.” “Blanche Hedron, his friend’s sister, has been smuggled abroad and was now safe at Budafok, a place situated apparently somewhere in Central Europe.”⁴³

In Hungarian *ott* means “there,” a word that is connected to the concept of the otherworld in Nabokov’s universe.⁴⁴ In *Invitation to a Beheading* the Russian “*tut – tam*,” and the later the English “here – there” serve as basic binary opposites in the phonetic

42. Characters counting spaces.

43. Vladimir Nabokov, *Bend sinister* (Harmondsworth: Penguin books, 1974), p. 148. Budafok was renamed from Promontor in 1886, during the millennial celebrations in Hungary. Budafok became a city in 1926, and part of Budapest in 1950. Nabokov may have known this word from bottle labels because famous brands of wine, champagne and cognac were produced there. In 1947 when *Bend Sinister* was written it was still independent from Budapest, but already under Soviet control, so the sentence quoted can be read as bitterly ironic.

44. The concept of the otherworld, according to Véra Nabokov, is the central idea of Nabokov. Cf. Vladimir A. Alexandrov, *Nabokov’s Otherworld* (Princeton: Princeton University Press, 1991).

games that substantiate the ambivalence of prison and freedom, past and present as well as materialistic reality and poetic reality in the text.⁴⁵ It would be hard to prove that Nabokov was aware of this meaning and knew the Hungarian word “*ott*,” but it fits so perfectly his concept of the “otherworld” that introducing here and there “*ott*”-s (and also “*legott*”=immediately) in my Hungarian text gave me a thrill of satisfaction. How wonderful coincidences can be!

Another minor change in the English version that escaped the attention of scholars is the introduction of an adjective to “on the strip of *virgin* snow” (instead of “*na snegovoi polose*” [snow strip]). This one word reinforces a motif developed in the undercurrent of the plot and supported also by bibliographical data: the short story was published in the Christmas number of the *Rul*,⁴⁶ December 25, 1925. This very motive places the “guide” amongst those plots where Christmas (or, in the wider context of the whole oeuvre, Christmas and Easter) appear as metaphors of the connection with the otherworld. This motif is linked to Christian or religious notions only very latently, and curiously more to death than to birth.⁴⁶ The semantic aura of Christmas is created by such “harmony-words” in the short story as: *virgin, angel, Christmas trees, iron carillon, jingle, churches, Gospel, Old Testament, sky-blue, skyward, cupola, dome, Eden*.

These are, however, counterbalanced by the diabolic motif with “disharmony-words” present already from the description of the pipes, and not yet discovered by scholars: *black, deep, holes, under, tunnel, torn up pavement, carcasses, mouth/jaws of sack, bottom, sunk*. These words should be translated with equivalents maintaining the binaries of association. “Cupola” and “dome” are given as synonyms that widen the Christmas-related semantic field, while in Russian the same word “*kupol*” was repeated three times. The synonym is also justified by Nabokov’s constant aspiration to alliterations: the cupola is “corneous,” and the “D” in “dome” phonetically fits the solemn weight of “B”-s and “D”-s in the sentence (*rubbed, bronze, splendid burden*). Fortunately, certain Hungarian words can carry the same sound-effects (*boltozat, idötilen, bronz, idö*), and alliterations are kept or compensated for elsewhere.

Some phonetic effects are, however, given up in the English text. The ironic remark about the similarity of the crimson starfish to the Soviet five-pointed star links socialism with “topical Utopias” that was in Russian a longer, characteristically onomatopoeic and also semantically sharp expression: “*opyty glupovatykh utopii*” (‘experiments of idiotic utopias’). Nevertheless, the English verb “cripple” compensates for this to some extent phonetically, and a very subtle association can even connect the adjective “crimson” to *Kremlin* by the common consonants.

45. D. Barton Johnson, “The Alpha and Omega of Nabokov’s Prison-House of Language: Alphabetic Iconicism in *Invitation to a Beheading*,” *Russian Literature* (Amsterdam) 6 (1978) 347–364. See also his book: *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov* (Ann Arbor: Ardis, 1985), 28–43.

46. Nabokov’s father was killed in Berlin in March 1922, the Passion week’s Tuesday. Christmas and Easter motives characterize Nabokov’s poetry even more than his prose.

A special form of duality is Nabokov's bilingualism. When scrutinizing the visual and semantic correlation of words, the frequency of hyphenated compound words becomes noticeable. This is a way to condense meaning in everyday language (*horse-drawn, old-fashioned, four-horse, long-skirted, white-capped*), but also to create subtle metaphorical effects e.g. in colours (*sky-blue, bright-orange, soft-nailed, pot-bellied, shiny-bottoned, emerald-glittering, cobalt-coloured, blue-gray*). The second group might also be in connection with typical Nabokovian synaesthesia, and it is impossible to translate into Hungarian, a paratactic agglutinating (not Indo-European) language, where *sky-blue* will appear in one word as "ég+kék" = "égekék."

Another characteristic of Hungarian is that personal pronouns are expressed by inflectional affixes and do not appear as separate words, so the acting person is implied but visually does not appear and semantically stays in the background (cf. I go=*megyek*). The "I" of the 1st-person narrator in "A Guide to Berlin" stands out in the text,⁴⁷ where he is also doubled by his "pot companion," his rational double with whom he maintains the dialogue from the very beginning up to the end. A problem of the Self, his vision of the world and problems concerning his identity are crucial in the text, but next to impossible to translate.⁴⁸

Initially I did two translations of this short story, one from the Russian text and one from the English. Besides the statistical data – the Hungarian text translated from Russian and the Russian original consist of a roughly equal number of words, while the English–Hungarian proportion is very different: the Hungarian is 22% shorter⁴⁹ –there is something more difficult to detect or analyze, because a translation is also influenced by the spirit of the moment and the translator's personal relationship to the given language. I feel that long sentences are easier and more logical in English, where irony is also more sarcastic, but some colours and metaphors are warmer in Russian, where the vocabulary is very sophisticated, even archaic in some cases. The final beauty in the deepest essence of a literary text is a secret that invites approach but which cannot be reached rationally. Every translation is schizophrenic, but translating from two originals in two languages for a third one is a really a funny, fuzzy and dizzy puzzle.

47. It appears 19 times in the English, and 13 times in the Russian text. For a Hungarian reader "I," standing alone in English, can be associated visually with an acclamation mark. In Hungarian there are two "I"-s (*én*) and some "me"-s (*nekem*, etc.), but some first-person phrases at the beginnings of sentences or in short sentences can express the same emphasis on the acting I as in English ("I think," cf. "*azt gondolom*"; or "Yet there is one thing I know," cf. "*Van mégis egy dolog, amit biztosan tudok*," 157, 159).

48. "Indeed, only an objectified self is capable of interacting with its context, for every such exchange requires external verification, which only the subject's own objectification of a displaced self can provide. A legitimizing frame of self-deception is thus inherent to the act of organizing all physicality, including that of the subject itself" (Emery, p. 298).

49. The number of words in the Russian text is 1488 compared to 1476 in the Hungarian translation from Russian. The English text consists of 2032 words, the Hungarian translation from the English of 1598.

Vladimir Nabokov: *Berlini útmutató*⁵⁰

Angolból fordította Hetényi Zsuzsa

Reggel ellátogattam a Zoo-ba, most pedig barátommal és állandó ivócimborámmal bemegyek egy kocsmába. Kék cégtábláján fehér felirat, „Löwenbräu”, mellette egy kacsintó oroszlán egy korsó sörrel. Leülünk, és a csövezetésekről, villamosokról és más fontos dolgokról kezdek mesélni a barátomnak.

I. A csövek

A ház előtt, ahol lakom, a járda szélén óriási fekete cső fekszik. Pár lépésnyire tőle, vele egy vonalban ott a másik, majd a harmadik, a negyedik – az utca vasbelei még tétlenek, mert nem bocsátották le a föld mélyébe, az aszfalt alá. A csöveget dübörögve dobálták le egy teherautóról, és a következő napokban kisfiúk rohangásztak rajtuk, négykézláb mászkáltak át a kerek alagutakon, de egy hét múlva már senki nem játszott, csak a hó hullott, és most, **amikor vastag botom fekete gumis végével óvatosan próbálgatva a járda jégtükrét** a kora reggeli tompa félhomályban kilépek a házból, minden fekete cső tetején egyenes csík fehérlik, és amelyik mellett fordul a villamossín, annak egészen a torkánál, a belső ívén narancssárga tűzzel villan át a még kivilágított villamos visszfénye. A **szűz** hócsíkba ma valaki ujjával beleírta: Otto, és én arra gondolok, hogy egy ilyen név, ahol a két lány »o« odva két oldalról közrefogja a szelíd mássalhangzópárt, csodálatosan jól illik ehhez a hangtalan hóhoz, a cső két nyílásához és hallgatag alagútjához.

II. A villamos

Úgy húsz év múlva a villamos eltűnik, ahogy eltűnt a lóvasút is. Már most úgy érzem, van benne valami avítság, valami ódivatú báj. Mindene egy kicsit esetlen és rozoga, és amikor egy picit is túl gyorsan veszi a kanyart, és az áramszedő kiugrik, és a kalauz, vagy akár egy utas kihajol a kocsi faránál és fölfelé nézve húzza, rángatja a kötelet, igyekszik helyére terelni az áramszedőt. Ilyenkor mindig arra gondolok, hogy hajdanán alighanem a postakocsisnak is meg kellett állítania négy lovát, ha netán elejtette ostorát, hogy viszaküldje érte legényét, aki hosszú libériában ült mellette a bakon, és fülsüketítően fújta a kürtjét, ahogy a kocsi a kockaköveken zörögve átdübörgött egy falun.

A jegyet kiadó villamoskalauznak különös a keze. Fürgén dolgozik, akár egy zongoristáé, de nem ám olyan hajlékony, izzadt és puha körmű, hanem olyan kemény a kalauz keze, hogy amikor az ember beleönti az aprópénzt a tenyerébe és véletlenül hozzáér a rajta kialakult szinte durva, száraz kitinkéreghez, valahogy kellemetlen érzése támad. Különlegesen ügyes és alkalmas kéz ez, noha durva és az ujja vastag. Kíváncsian figyelem, ahogy széles, fekete körmevel leszorítja a jegyet, majd két helyen kilyukasztja, beletúr a bőrtáskájába, kilapátolja a visszajáró aprót, és nyomban be is csattintja a táskát, megrán-

50. Jelölések: vastag betűvel a kiegészítések, aláhúzással a módosítások az orosz szöveghez képest. Mint a cikk pontosabban rámutat, a szöveg oroszul 1925-ben jelent meg Berlinben, angolra 1976-ban fordította a szerző és fia.

gatja a jelzősinórt, vagy nagyujja koppantásával kinyitja az első ajtón azt a kisablakot, amely arra szolgál, hogy az első peronon állóknak kiadja a jegyet. Közben szüntelenül rángat a villamos, az átjáróban állók a fenti kapaszkodó bőrszíja után kapkodnak, minden rántásnál hol előre, hol hátra lódnak, ám a kalauz nem ejt le egyetlen pénzérmét, a tekercsről leszakított egyetlen jegyet sem. Ilyenkor, télen zöld posztó kerül az első ajtó aljára, a hidegtől homályosak az ablakok, minden megállóban a járda szélén eladó karácsonyfák tolonganak, az utasok lába jéggé dermed, és néha a kalauz kezén megjelenik egy durva gyapjúból kötött sűrű egyujjas kesztyű. A végállomáson az első kocsit lekapcsolódik, átmegegy egy oldalvágányra, megkerüli az otthagyt kocsit, majd hátról tér vissza hozzá. Van valami nőstényesen megadó ebben a várakozásban, ahogy a másik kocsit arra vár, hogy az első, a hím, kis pattogó lángot lövellve fölfelé, újra odaguruljon hozzá és rákapcsolódjon. És **(leszámítva a biológiai metaforát)** eszembe jut, ahogy tizennyolc évvel ezelőtt Pétervározt kifogták a lovakat és megkerülték vele az ottani lóvasút hasas, kék kocsiját.

A lóvasút eltűnt, ahogy eltűnik a villamos is, és ha a huszonegyedik század húszas éveiben valami hóbortos berlini írónak kedve szotytan leírni korunkat, a műszaki régiségek múzeumában felkutat egy százéves, sárga, ügyetlen, régimódi, hajlított üléses villamoskocsit, a régi ruhák múzeumában kikotor egy fekete, csillogó gombos kalauz egyenruhát. Aztán hazamegy, és legott összeállítja a hajdan volt berlini utcák leírását. Akkor minden egyes apróság értékes lesz és jelentőségteljes – a kalauz táskája, az ablak fölötti reklám, a villamos sajtósárga zötykölődése, amelyet ükunokáink talán elképzelnek, és mindent megnevesít és igazol a kora.

Azt gondolom, ebben rejlik az írói alkotás értelme: úgy ábrázolni a hétköznapi tárgyakat, ahogyan majdani korok kedves tükreiben meg fognak jelenni; megtalálni a benünket körülvevő tárgyakban azt az illatos gyöngédséget, amelyet csak utódaink fognak észlelni és értékelni ama távoli időkben, amikor hétköznapi életünk minden aprósága saját jogán különlegessé és ünnepélyessé válik, majd akkor, amikor valakinek elég lesz fölvennie a legközönségesebb mai zakót, és máris kicsípte magát egy elegáns maszkabálra.

III. Munka

Íme, néhány példa mindenféle munkára, ahogy megfigyelem a zsúfolt villamos ablakából, **ahol mindig számíthatok egy együtt érző asszonyra, aki átadja nekem ülőhelyét ott az ablaknál, miközben igyekszik elkerülni, hogy közelről rám kelljen néznie.**

Egy útkereszteződésben felszaggatták az útburkolatot a vágányok mellett, felváltva négy munkás ver kalapácsokkal egy vasrudat, amint az egyik ráüt, már érkezik is a másik kalapácsának lendületes, de pontos ütése; a második kalapács lesújt, és már röpül is az ég felé, amint a harmadik és aztán a negyedik is lecsap ritmikus sorozatban. Hallgatom kimért kolompolásukat, e vas-harangjáték négy ismétlődő hangját.

Egy fiatal fehérsuveges pék suhan el triciklijén; van valami angyali a lisztporos legényben. Egy furgon csörömpöl el, tetején ládák, bennük kocsmákból begyűjtött üres üvegek smaragdosan csillogó sorai. Hosszú, fekete vörösfenyő utazik erre titokzatosan egy szekéren. Hasmánt fekszik a fa, csúcsa finoman rezeg, míg tövénél a szorosan szákvászónba

kötött földlabdás gyökér egy hatalmas, sárgás bombaszerű gömbre emlékeztet. Egy postás a kobaltkék postaláda alá teszi zsákját, alulról ráérősíti, és titokban, láthatatlanul, sietős suhogással kiürül a láda, a postás összecsapja immár teli és elnehézt zsákjának szögletes száját. A leggyönyörűbbek alighanem az állattetek, a teherautóra halmozott, rózsaszínű véraláfutásokkal, kacskaringókkal teli, csontfehér állati testek, és a kötényes ember, aki fején egy mélyen a nyakára lógó bőrcsuklyában hátára húz minden egyes tetemet, és meggörnyedve a járdán át a hentes bíbor boltjába viszi.

IV. Éden

Minden nagyvárosnak megvan a saját ember teremtette földi Édenkertje.

Ha a templomok az Evangéliumról adnak hírt, akkor az állatkertek az Ótestamentum ünnepélyes és gyöngéd kezdetére emlékeztetnek bennünket. Csak az a szomorú, hogy ez az egész mesterséges Éden rács mögött van, igaz, ha nem lenne ketrec, a legelső dingó rám vethetné magát. De ez akkor is Éden, már amennyire az ember képes azt reprodukálni, nem hiába nevezték el a berlini Állatkerttel szembeni nagy szállodát arról a kertről.

Telente, amikor a trópusi állatokat elrejtik, a kétéltűek, rovarok és halak házának látogatását ajánlom. A terem félhomályában a falak mentén sorjázó kivilágított üvegtárlók Nemo kapitány tengeralattjárójának kis ablakaira emlékeztetnek, amelyeken keresztül az Atlanti romjai között tekeröző tengeri lényeket figyelte meg. Az üveg mögött, csillogó mélyedésekben uszonyokkal csapdosva átlátszó kishalak siklanak, tengeri virágok rengenek, és egy homokfolton élő, vérvörös ötágú csillag fekszik. Akkor tehát innen ered a hírheft embléma, az óceán legmélyéről, az elsüllyedt Atlantikum sötétjéből, amely már réges-régen megélt mindenféle zavaros időket, ahogy elbarkácsolt ilyen-olyan tipikus utópiákkal és más haszontalanságokkal, ami ma megbénít bennünket.

Ó, és nem szabad kihagyni az óriásteknőcök etetését. E súlyos, ősi szarukupolákat a Galápagos-szigetekről hozták ide. A majd egy mázsás kupola alól lassan, roskatag aggodalommal előbújik egy ráncos, lapos fej, és két teljesen haszontalan láb. Majd vastag, tohonya nyelvvel, mint egy hablatyoló hülye, aki ernyedten szörnyű szavakat okád, a teknőc egy halom vizes zöldségbe fúrja fejét, és rendetlenül rájga a levelüket.

De az a kupola fölötté, ó, az a kupola, az a kortalan, megkopott, fakult fényű bronz, az idő ragyogó terhe...

V. A kocsmá

– Ez egy nagyon rossz útmutató – mondja komoran állandó ivócimborám. – Ugyan kit érdekel, hogy maga hogyan szállt föl a villamosra, és hogyan ment el a berlini Akváriumba.

A kocsmá, ahol ő meg én ülünk, két részre van osztva, az egyik nagy, a másik *valami-vel* kisebb. Előbbi közepét egy biliárdasztal foglalja el, a sarkokban pár kisasztal, a bejáratnál szemben a pult, mögötte polcokon üvegek állnak. Az ablakok közötti falon fa rudakra erősített újságok és folyóiratok lógnak, mint a papírzászlók. A legtávolabbi sarokban széles átjáró, amelyen keresztül szűk kis szobát lehet látni, falánál egy zöld dí-

ványt, fölötte egy tükör, amelyből egy kockás viaszosvászonnal letakart félkör alakú asztal borul ki, hogy szilárdan elfoglalja biztos helyét a dívány előtt. Az a szoba a kocsmáros szerény kis lakásának része. Egy hirtelenszöke gyereket etet ott levessel a felesége, egy sápatag, nagymellű német asszony.

– Érdektelen – erősíti meg a barátom és gyászosan ásít egyet. – Miért fontos a villamos meg a teknőc? És egyáltalán, az egész dolog egyszerűen a rakás unalom. Egy szó mint száz, unalmas. Egy unalmas, idegen város, ahol még drága is az élet...

A pult melletti sarkunkból jól látszik az átjárón túl, a mélyben a dívány, a tükör, az asztal. A háziasszony leszedi az asztalt. A gyerek az asztalra könyököl és egy **haszontalanul** nyélre erősített képes újságot szemlél figyelmesen.

– Mit lát ott bent? – kérdezi cimborám, és lassan, sóhajtvá hátrafordul, a széke hangosan recseg.

Ott, a tükör alatt, a díványon még mindig egyedül ül a gyerek. **De most felénk néz.** Látja onnan a kocsmá belsejét, a biliárdasztal bársony szigetét, a fehér csontgolyóbist, amelyhez tilos hozzányúlni, a pult fémes csillogását, két kövér sofört az egyik asztalnál és mi *kettőnket* a barátommal a másiknál. Már régen megszokta mindezt, nem zavarja, hogy mindez olyan közel van. Van mégis egy dolog, amit biztosan tudok. Bármi történjék vele az életben, mindörökre emlékezni fog erre a képre, amelyet gyermekkorában minden napján látott a kis szobából, ahol levessel etették. Emlékezni fog a biliárdasztalra, a kabát nélküli esti vendégre, aki éles fehér könyökét hátra húzva lökte meg a golyót a dákóval, a szivarok szürkés-kék füstjére, a hangok lármájára, **üres jobb ingujjamra és sebhelyes arcomra**, apjára a pult mögött a csapnál, ahogy sört tölt **nekem** egy korsóba.

– Nem értem, mit lát maga ott a mélyben – mondja a barátom, ahogy visszafordul felém.

Tényleg, ugyan mit? Hogyan értessem meg vele, hogy kilestem valakinek az eljövendő emlékeit?

Andrea Timár

Cultural Memory – *en absence*

Agota Kristof's *The Notebook*

[This paper is only available in the offline version of the *Festschrift*.

For the complete article, please consult the following source:

Andrea Timár, "The Murder of Mother(tongue): Agota Kristof's *The Notebook*," in *Bicultural Literature and Film in French and English*, eds. P. Bowrie & P. Barta (London: Routledge, 2015), 222–236.]

[This page is left blank intentionally.]

[This page is left blank intentionally.]

[This page is left blank intentionally.]

[This page is left blank intentionally.]

[This page is left blank intentionally.]

[This page is left blank intentionally.]

[This page is left blank intentionally.]

[This page is left blank intentionally.]

[This page is left blank intentionally.]

[This page is left blank intentionally.]

From 'Inert Landscapes' to 'Walls Scrubbed Clean' Identity in Contemporary Canadian Short Fiction¹

The title of this paper is so ambiguous that it is in need of some clarification. The underlying reason for this ambiguity is that identity is a highly elusive word in itself, irrespective of whether applied to Canadian fiction or not. According to the *Macmillan Dictionary*, the main meanings of identity include “who you are and what your name is”; “the qualities that make someone or something what they are and different from other people”; and “the fact of being exactly the same.”² When applied to the human domain, identity means such different concepts as personal identity, characteristics or feelings that distinguish a person or a group of persons from others, and sameness. In other words, the concept of identity relates to individuality as well as belonging to a group, being different as well as being identical, the word having both a centripetal and a centrifugal direction of meaning from the point of view of the individual.

Although the question of what makes Canadian literature Canadian cannot be answered definitively, it is generally assumed that the representation of identity constitutes an essential element of recent Canadian literature, including fiction.³ This paper intends to explore problems of constructing the above mentioned multilayered concept of identity as appearing in contemporary Canadian short fiction. I consciously avoid the term “as mirrored in contemporary Canadian short fiction,” as that would imply the idea of identity being outside the realm of literature, which is in turn represented in it. Instead, I am concerned with identity as manifesting itself and existing within literature.

It must also be noted that the phrase “identity in contemporary Canadian short fiction” can also be construed to mean the identity, that is the sameness, of the literary works that constitute contemporary Canadian short fiction. As we shall see, this meaning is also valid as some works do form a pattern of meaning in which they can be seen as essentially identical.

So much for the title.

The present paper examines three Canadian short stories from the point of view of the construction of and search for identity within the above framework. The short stories

1. A tanulmány az *Angol irodalom a magyar kulturális emlékezetben* című, 71770-es számú OT-KA-pályázathoz készült.

2. *Macmillan Dictionary*, 10 May 2011 <<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/identity>>.

3. For an insightful summary of the historical aspects of this phenomenon, see Seymour Lipset, “The Canadian Identity,” *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes* 33–34 (2006) 83–98.

under review are Tamas Dobozy's "The Inert Landscapes of György Ferenc,"⁴ David Bezmozgis's "The Second Strongest Man,"⁵ and Madeleine Thien's "Simple Recipes,"⁶ each written in the new millennium, revolving around a search for selfhood and belonging, including their absence, that is the lack of individuality and the lack of belonging.

Born in Nanaimo, British Columbia, Tamas Dobozy is a second-generation Hungarian-Canadian writer. Author of the novel *Doggone* (1998) and two collections of short stories, *When X Equals Marylou* (2002) and *Last Notes* (2005), his style employs a polyphony of styles and devices, ranging from irony through hyper-realism and metafiction to dark humour and absurdity, often adopting loneliness, isolation and dislocation as part of the portrayal of immigrant experience. His plots are frequently presented against the backdrop of 20th century Hungarian history as seen through the eyes or filtered through the reflexions of a first person speaker, and the narrator often struggles to unravel his family's past, which turns out to be absolutely futile as the search is finally lost in unfathomable mystery.

Dobozy's story, "The Inert Landscapes of György Ferenc," is a narrative about a Hungarian immigrant painter in Canada who is unable to find inspiration in Canada and its landscapes. As he is completely alienated from his new homeland, Canada remains a big void for him, which can be depicted only by means of applying multiple layers of white paint on a white canvass. György Ferenc's attachment to Hungary is overpowering, his isolation from its landscape and culture tormenting him horrendously and his inability to feel at one with Canadian landscapes and Canada as a homeland developing into unspeakable loneliness. The narrator, Gergő, describes his father's pain and longing for Hungary with a sense of pathos mixed with irony. For György Ferenc fights a quixotic battle in order to maintain his national identity in a foreign land:

I remember watching him in the walk-in closet we'd converted into a studio as he closed his eyes, widened his nostrils, and moved backwards through our history to those times when he'd been allowed to stand, without guard or surveillance, on the edge of the Puszta, or the Tisza, or among the hills of the Kárpáts, and engage with the country in the act of "coexistence" that produced his paintings. (84)

In György Ferenc's eyes, Hungary – and by extension, Europe – is the only place where culture can possibly exist, Canada being absolutely devoid of any spirit or real culture: "there wasn't any spirit [in Canada], just a kind of banality he referred to as 'square.' 'This country,' he frequently said, 'is art-resistant'" (81). In this way, György

4. All parenthesised references are to this edition: Tamas Dobozy, "The Inert Landscapes of György Ferenc," in *Last Notes* (HarperCollins: Toronto, 2005), 80–103.

5. All parenthesised references are to this edition: David Bezmozgis, "The Second Strongest Man," in *Canadian Short Stories*, ed. Russell Brown and Donna Bennett (Pearson Longman: Toronto, 2005), 477–495.

6. All parenthesised references are to this edition: Madeleine Thien, "Simple Recipes," in *Simple Recipes* (McClelland & Stewart: Toronto, 2001), 1–19.

Ferenc's love for Hungary is coupled with considerable contempt and disdain for Canada: "It was the same with everything. Glenn Gould's fame, for instance, my father was certain, derived entirely from the fact that he was Canadian, because Canada just didn't have many good artists and so had to elevate to cultural prominence the few mediocrities it produced" (82). György Ferenc addresses himself with similar harsh criticism in the new country: "in Canada he was, by his own estimation, 'a zero'" (84). The only way György Ferenc can force himself to create art in the new country is by giving his Canadian paintings Hungarian geographical names; in the Canadian Rockies he finally produces what he calls his "Kárpát Series."

The short story describes forcefully how György Ferenc's alienation, estrangement and loss of identity are eventually passed on to his sons, who also become saturated with a sense of displacement and isolation. When his youngest son puts his father's paintings on exhibit without his father's consent, in the hope of enlivening his father by the success they might bring him, György Ferenc disowns him, leaving Ákos completely uprooted and forlorn. After György Ferenc dies, Ákos carries his father's urn wherever he goes during his aimless wandering across Canada, only to find out years later, when his brother Gergő is about to take their father's remains back to Hungary, that it is empty, the ashes having been lost somewhere along the way. Ákos's clinging to what he believes are his father's remains turn out to be a clinging to nothing.

This idea of a physical and emotional loss combined with a lost identity re-emerges at the closing of the story. During his visit to Hungary, the narrator realizes that neither Canada nor Hungary is a frame of reference for him, as neither is his home or homeland. The ending of the story invokes an existential gaze into an abyss, with the narrator's dreadful recognition that both Hungary and Canada have become places of "infinite distance" (101), the void and vacuum being the only true realities to hold onto: "For it was this nothing, so similar from country to country, Hungary to Canada, that my father had spent his whole life painting toward, and which was realized every time we opened the urn and saw him pressing up on us with an emptiness that was definitive" (103). The loss of the father and of the homeland thus leads to an inexorable loss of identity, presented through the recognition of the human condition.

The theme of struggling for identity and identity loss is treated in David Bezmozgis's "The Second Strongest Man" in a different manner. Born in Riga, Latvia, in 1973, David Bezmozgis emigrated to Canada with his parents when he was six years old. His short stories, known for their "quietly ironic" narrative voice,⁷ appeared in such prominent journals as *The New Yorker*, *Harper's* and *The Walrus* before their publication in *Natasha and Other Stories* in 2004, which has since been translated into over a dozen languages. Bezmozgis's first novel, *The Free World*, was published in 2011.

7. Jerome Klinkowitz, "Fiction: The 1960s to the Present," *American Literary Scholarship* (2008) 335–364, p. 349.

The short story “The Second Strongest Man” portrays an episode from the life of a Jewish family who emigrated to Toronto from Riga in the 1970s. The story is written from the perspective of an adolescent boy, Mark, trying to make sense of the change in his family’s way of life. With his mother having regular nervous breakdowns and his father struggling with his business in Canada, the family is electrified by the prospect of the arrival of the Soviet weightlifting team for the international weightlifting championships to be held at the Toronto Convention Centre, to which the narrator’s father is invited to serve on the panel of judges. The narrator’s father, Roman Abramovich, used to be a successful coach at the Riga Dynamo weightlifting team, and his ex-colleague, Gregory Ziskin, and the Russian world champion, Sergei Federenko, Roman’s best athlete back in Riga, whom he discovered, are on the team to visit Toronto. The story reveals Mark’s reminiscences of his father’s past life in the Soviet Union, which despite the political and ideological confinement appears to be much more successful, meaningful and even more cheerful than his current life in the free world. The old communist days are depicted with much humour, based on a sense of community in which people managed to outwit hardliners, manoeuvre around restrictive rules and develop a decent career against all the odds.

By presenting Mark’s thoughts and feelings as a young boy back in Riga and now as an adolescent in Toronto, the story offers insight into the narrator’s changing identity during the process of growing up. At the beginning of this process both his father, Roman, and Sergei, the champion, serve as role models for him. With his immense strength, Sergei serves as a role model for the small boy – he often visited Mark’s family in their apartment in Riga and he used to lift him with his bed as a good-night ritual – and the small boy’s desire to become like Sergei does not weaken throughout the years. However, when Mark sees Sergei in Toronto for the first time after long years, he is surprised at how small in fact he is: “I hadn’t expected the physical Sergei to be so small – even though I had memorized his records the way American kids memorized box scores and knew that he was in the lowest weight class at fifty-two kilos” (483). Nevertheless, Mark continues to regard Sergei as someone to identify with, as he says: “I wanted very much to be Sergei’s equal, his friend” (487).

In Toronto, Mark cannot look up to his father; over the years he has undergone a gradual breakdown, a loss of identity; his photo taken while he was still in Riga revealing a very different person:

The passport contained a photo of him taken years before the trials of immigration. In the picture his face carries the detached confidence of the highly placed Soviet functionary. I had seen the picture many times and occasionally, when my father wasn’t home, I took it out and studied it. It was comforting to think that the man in the picture and my father were once the same person. (477)

The narrator's search for identity is hence directed towards the past, the old life and the role models from that world. To Mark, Canada looks bleak and barren and the part of Toronto he knows best is something to be ashamed of:

On the bus ride home I pointed out the landmarks that delineated our new life. To compensate for the drabness of the landscape I animated my hands and voice. I felt the tour guide's responsibility to show Sergei something interesting. At the northern edge of the city, home to Russian immigrants, brown apartment buildings, and ageing strip malls, there wasn't much to show." (487)

However, the inability of the new landscape and the new way of life to offer a world to identify with is suddenly coupled with the fading away of the attractive, funny side of the old world. Sergei fails to defend his title and becomes second in the championships, the Soviet team returns home, leaving only the memory of a sense of community and belonging to rely on.

The search for identity in the short story takes place on several planes. Mark first and foremost feels attachment to his family, which in turn is part of a Jewish community with roots in Riga. When his father launches the wrestling club, his athletes are predominantly Jewish youngsters and just before he discovers the special gift of the Russian Sergei, the two drunk Russian soldiers with Sergei mock these youngsters exactly on account of their Jewishness:

– Would you listen to Chaim? A real tough Jew bastard.
– You apologize, Chaim, before it's too late. (480)

Although this brawl is described with much humour – and the sense of racial discrimination is only secondary – especially as the Jewish youngsters strike back with equal scorn (and they started it after all, accusing the Russian soldiers of improper behaviour), the fact that Mark and his family belong to a minority back in the homeland should not go unnoticed. However, with a twist in the plot, it is exactly this standing apart from the larger community, the difference between the Jewish and Russian national awareness that leads to a happy turn of events, namely to a bet in which Sergei's immense natural strength comes to light (by lifting a Moskvitich), paving the way for his career as a world class weightlifter, and for Roman as his equally successful coach. Through Sergei's success as an athlete, Mark and his family have every reason to feel that they are part of a larger community, establishing very strong bonds with the whole country as well. This sense of attachment and unity, however, is broken with the family emigrating to Canada as a result of the oppressive political system, and through the superimposition of the present and the past, the current experiences and the recollections, the story depicts the bewildered life and confused identity of the characters caused by the detachment from the old friends and old homeland.

* * *

Madeleine Thien's short story "Simple Recipes" also revolves around the theme of identity. Thien was born in Vancouver, Canada, to Malaysian-Chinese immigrants. Her first work, a collection of short stories entitled *Simple Recipes*, was published in 2001 and has been praised for its "elegant prose style."⁸ In 2001 she also published a children's book, *The Chinese Violin*, about a young girl from China. *Certainty*, Thien's first novel, was named a Kiriyaama Prize finalist in 2007. Her latest novel *Dogs at the Perimeter* was released in 2011.

The title story of *Simple Recipes* portrays the sad detachment of children from their parents, which involves not only the loss of identification with the mother and father figure but the loss of the national and cultural identity with the old homeland as well. This story, too, is told in first person singular. The narrator is a young woman who depicts her childhood attachment to her Malaysian-born father in Vancouver, her affection for her mother being less prominent in the portrayal. The father, who is obviously jobless, spends a lot of time with his daughter in the kitchen, making Asian food together. The peculiar aspect of the story is rendered by the fact that the girl's affection for her father is expressed by the representation of making meals and eating; the meticulous description of the narrator and her father cooking rice or watching culinary programmes on TV serves as the narrative strategy through which the strong ties between father and daughter are exposed. The story is told in flashbacks from the perspective of the present, where the narrator as a young woman has already moved away from home and has an apartment of her own. In these seemingly random flashbacks, emotional attachment to the father is demonstrated in a physical way as well, by way of movements: "I walked proudly, stretching my legs to match his steps. I was overjoyed when my feet kept time with his, right, then left, then right, and we walked like a single unit" (6). In another stray thought, a similar sentiment is echoed: "I have no longing for the meals themselves, but I miss the way we sat down together, our bodies leaning hungrily forward while my father, the magician, unveiled plate after plate" (9).

In the short story it is not only a sense of attachment and belonging but also the disruption of the seemingly ideal family life which is portrayed by means of recollections of making meals and the act of eating. The idea of dissociation is already foreshadowed by the description of the agonizing fish, twisting and turning in the air as the water is going down in the sink. This agony is described with utmost realism – Madeleine Thien has been correctly described as a realist.⁹ Thien's reserved style, however, is on the opposite pole from didacticism, the flashbacks do not follow a chronological order and piecing together the diegetic level of the story and the problems of identity inherent in it are primarily left to the reader. Some important facts are just mentioned in passing. The parents use chopsticks, the children eat with metal forks and spoons. The parents

8. Glenn Deer, "Reading Differently, Writing the City," *ESC: English Studies in Canada* 33.1–2 (2007) 13–16, p. 14.

9. Cf. Teseen Khoo and Louie Kam, *Culture, Identity, Commodity: Diasporic Chinese Literatures in English* (Montreal, QC: McGill-Queen's University Press, 2005), p. 135.

speaking their native language, the children don't: "When I was young, my parents tried to teach me their language but it never came easily to me. My father ran his thumb gently over my mouth, his face kind, as if trying to see what it was that made me different" (7). As for the narrator's brother, the loss of language and through it the loss of cultural identity in the new land is even more distinct: "My brother was born in Malaysia but when he immigrated with my parents to Canada the language left him. Or he forgot it, or he refused it, which is also common, and this made my father angry. 'How can a child forget a language?' he would ask my mother. 'It is because the child is lazy. Because the child chooses not to remember'" (7).

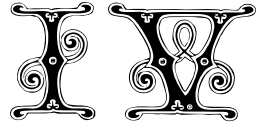
The climax of the short story also surfaces over a meal in the kitchen. The reserved style and the sequence of sophisticated allusions give way to a sudden explosion in the course of the narrative; the narrator's brother first refuses to eat from the fish and then spits out a mouthful of cauliflower, coughing and choking. When called "ungrateful" by his father and at the same time being hit by him, the boy exclaims "I hate you! You're just an asshole, you're just a fucking asshole chink! . . . I wish you weren't my father! I wish you were dead!" (14). The ensuing systematic caning of the boy leads to the final emotional breakup of the family, resulting in the narrator's distancing from her father as well as the whole culture represented by him: "With each passing day, he knows I will find it harder to ignore what I can't comprehend, that I will be unable to separate one part of him from another. The unconditional quality of my love for him will not last forever, just as my brother's did not" (17). Where this detachment leads to and what kind of re-identification occurs in place of the old one remains uncertain on the basis of the plot, but it is nevertheless vaguely suggested by the contrast between the past and the present as represented by the description of interiors: "In our house, the ceilings were yellowed with grease. Even the air was heavy with it. I remember that I loved the weight of it, the air that was dense with the smell of countless meals cooked in a tiny kitchen, all those good smells jostling for space" (7-8). This is counterpointed with the look of the narrator's present apartment, which greatly differs from the old family house, representing, in a sophisticated way, a modern lifestyle in a modern society, with all its alienation and isolation: "In my apartment, I keep the walls scrubbed clean. I open the windows and turn the fan on whenever I prepare a meal. My father bought me a rice cooker when I first moved into my own apartment, but I use it so rarely it stays in the back of the cupboard, the cord wrapped neatly around its belly" (9). The story focuses on the loss of identity and the narrator's acculturation to Canada in her adulthood is shown to take place only on the level of appearances; the description of the neat apartment of the narrator at the present time does not give the impression of profound acculturation. Moreover, in the present, there is no word of her having a family, friends or companions, what she has is detachment and distance from the past. Not only is this true of the narrator but of her parents as well, who are equally distanced and alienated by their children's departure.

There are a number of similarities in the stories reviewed above, such as first person narration and the emphasis on the father figure. The narrators of the three short stories

are first or second generation Canadians – like the authors themselves – who attempt to lay the foundations of their identity through identification with the father figure. In each of the stories, the father represents the old world, the abandoned homeland, who, albeit to a different degree, is incapable of adjustment to the life and standards of the new country. Identification with the father, therefore, comprises an obstacle and eventually the impossibility for the narrators to identify with the larger community, the new country and the values it represents, while attachment to the old homeland and its culture is also lost. Identification therefore turns against itself and becomes its opposite; disassociation, isolation and alienation.

As noted above, there are a number of similarities in the stories, but in another sense, similarity is not the right word to describe what these stories have in common. As Northrop Frye pointed out, in the literary universe “[i]dentity is the opposite of similarity or likeness, and total identity is not uniformity, still less monotony, but a unity of various things.”¹⁰ What Frye means to say is that on the anagogical level of meaning, which comprises all the meanings of art works, developing from one another in a way a plant grows, works can be seen as essentially meaning the same thing. The three short stories represent three different instances of immigrant experience, the impossibility to retain the old homeland and the parallel impossibility of acculturation and identification with the new one. For all their differences and individual aspects, therefore, the three short stories can be seen as the unity of various experiences. By adding up the problems of identity inherent in the three short stories, it is possible to see them as essentially the same, while still retaining their individuality, that is, their identity.

10. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957) (Princeton, NJ: Princeton UP, 1971), p. 125.



Katalin Halácsy

Chaucer's Most Difficult Tale: *The Prioress's Tale*

One of Chaucer's shortest tales is told by the Prioress about a little boy martyred by Jews because he kept singing a Marian hymn while passing through the ghetto of a town in Asia. Nowadays not much attention is paid by critics to this tale, although it could provide an opportunity for the reader to understand much about medieval mentality and culture. If it is still read, it is often misunderstood because of lack of background knowledge by the reader, especially if the reader is a student.

Earlier much of the information, which helped especially the student reader in finding a meaning in this tale, could be taken for granted by the teacher. Then certainly only the literary value of the tale and its relationship to its teller was to be the topic of any criticism. Within two generations, however, this situation has radically changed, and if we wish to appreciate this tale among the other ones told by the Canterbury pilgrims, first, especially in the schoolroom, we have to cover wide unknown fields of knowledge before approaching the text itself.

Not only lack of knowledge but great changes in attitude towards concepts very common in Medieval Europe might hinder the modern reader in understanding the tale and its relationship to the teller. The most evident one is the sharp anti-Semitism, but there are plenty of others. Practically much more effort must now be devoted to preparatory studies with students than to reading the tale. This is what makes the Prioress's story at least one of Chaucer's most difficult tales. My aim here is to show the way which leads to understanding the tale in its own context as far as such reconstruction is possible. I do not wish to provide all the information needed, just signpost the roads which might lead the reader to acquiring the missing knowledge – thus signalling where those fields to be explored lie. After these studies one might pass judgements about the tale, Chaucer, or the Middle Ages, but not before. This is clearly not Chaucer's best tale, but by devoting some effort to understanding it the reader is rewarded with in-depth knowledge about a slice of medieval life, culture, and literature, and by that learn tolerance the same way as he could from modern works.

The Prioress

More often than not there is a connection between the pilgrim and his or her tale. The Prioress's portrait is one of the examples of a witty game Chaucer plays with the contemporary reader, who is familiar with the requirements of rhetoric in how to describe a beautiful lady, and what a prioress is supposed to be like. Geoffrey of Vinsauf for instance in his *Poetria Nova*, a school text of rhetoric gives an example of *amplificatio* in which first the look of a beautiful lady is given starting from the top of her head, pro-

ceeding down to her small feet.¹ This is supposed to mirror her virtuous character described afterwards. Being familiar with this, one can appreciate Chaucer's wit in mentioning first the Prioress's smile, voice, provincial French and table manners, friendliness, pleasant and entertaining behaviour, tender feeling for lap dogs, all together her – sometimes questionable – courtliness. This is not what one expects a nun, a head of a convent to be like. But it also belongs to the truth that heads of convents were very often high-ranking ladies, widowed queens or princesses, who took the vow of poverty rather loosely, had servants around them, and almost kept a court in the religious house. As usual with him, Chaucer leaves it for us to decide what we think about this woman, who wears a brooch with the letter *A* for *Amor vincit omnia* on it, perhaps instead of a pectoral cross. Does he condemn her, or will he prove later that we ought not to decide about a person too fast, because she has her values, too?

The Context among the Tales

The Canterbury Tales has no autograph copy. There are ten fragments, which are arranged by editors according to two conventions, one more modern than the other. The latter one, with the so-called Bradshaw shift, follows the logic of the journey rather than the MS tradition. In fragment B in this, i.e. a group of tales linked with passages of the reactions of the pilgrims and the host, the Man of Law tells a moral tale about Constance, which the host likes a lot. Next he calls upon the Parson to continue in a similar manner. But he is accused of Lollardry because he does not like the host's swearing. The Shipman breaks into the conversation – and this is here that the traditional fragment VII starts – saying he did not wish to hear any heresy, but the reader well knows it is the moralizing which he does not wish to hear, and offers to tell his tale.

This little drama on the road seems to repeat the one that took place after the Knight finished his tale, and the Host calls upon the Monk to continue, but the drunken Miller pushes his way forward telling a tale which in the literary conventions is the opposite of the Knight's. The Shipman's is a dirty fabliau about a merchant's wife, a monk, and money-lending where the sum is paid back twice, once in bed by the woman. This story is equally well-liked by the host. After this he looks round, to find out who has not told a story yet, and spotting the Prioress, politely asks her to continue the contest. She gladly agrees, as is becoming to a lady. After the dirty fabliau the rhythm of the tales calls for its very opposite in every respect.

As Robinson writes in his edition as a note to the Prioress's Invocation, "It was a regular literary convention to prefix to a miracle or saint's legend an invocation to Christ or the Blessed Virgin."² Naturally it contains texts familiar to the Prioress from her daily prayers (the Office of the Blessed Virgin for Matins), Psalm 8:3: "Out of the mouth of

1. Geoffrey of Vinsauf, *Poetria Nova*, transl. Margaret F. Nims (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1967), pp. 36–37.

2. F. N. Robinson, ed., *The Works of Geoffrey Chaucer* (Houghton Mifflin: Boston, 1957), p. 735.

infants and of sucklings thou hast perfected praise.”³ This is just one of the numerous examples of how Chaucer is conventional and creative at the same time. The verse clearly refers to the young schoolboy in the tale, but also proves that the Prioress knows her Office well enough to use its text as her own.

The sentence opens a question, not realized by the reader at this point, yet: who is going to praise the Virgin better, the little boy first not even understanding the Latin of the hymn, then singing with his cut throat, or the Prioress, who feels she is as little able to declare the Virgin’s worthiness as a twelvemonth-old child hardly able to speak?

. . . I ne may the weighte nat sustene,
But as a child of twelf monthe oold or lesse
That can unnethe any word expresse,
Right so far I . . .⁴ (483–6)

Who can speak, or rather pray, the words, is yet another question.

. . . er men pray to thee,
Thou goost befor of thy benygnytee,
And getest us the light of thy preyere. . . (477–9)

It is a *topos* to humbly mention the weak ability of the teller, which is why the heavenly help is asked for, but to embed it in such a network of references is new, and it will greatly contribute to the meaning of the tale.

The Historical Context

In Chaucer’s time there were practically no Jews in England. Earlier, they were directly subjected to the king, so they were not tied to any of his lords, but on the other hand, this way the king could freely abuse them. This meant that he could tax them without having a vote from the Parliament. Every king renewed the charter, which allowed the Jews to stay in England, because the kings needed them as moneylenders. Several times Jews were declared to be scapegoats, especially when the plague hit. They were falsely accused of hunting for children to murder them before Passover so that they could use their blood in making *matzah*. In 1218 for the first time in Europe Jews had to wear badges, and in 1290 King Edward I issued his *Edict of Expulsion*, as a result of which about 3000 Jews were forced to leave the country for the Continent. This edict was in power practically for 350 years.

Thus one reading of Chaucer is that he displaced his tale to “Asye . . . a greet citee” (l. 488), because he had no immediate experience about Jews, but it might also mean that

3. Quoted according to the *Douay-Rheims Catholic Bible* <<http://www.drbo.org>>, accessed: 25/04/2011.

4. Quotations from the tale are given according to the following edition: John H. Fisher, ed., *The Complete Poetry and Prose of Geoffrey Chaucer*, 2nd ed. (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1989).

he thought such awful things would never happen in his country, only somewhere far where Jews lived together with Christians.

The story is often related to the life of St. Hugh of Lincoln (1246–1255), a little boy, who disappeared, and his body was found in a well or in other versions of the life in a cesspool. A Jew admitted under torture that he had killed him, and he was executed, and the boy was locally venerated as a martyr.

It is interesting to know that the story of the little medieval saint became an ever-green. It survived the Reformation as that of Little Sir Hugh in the form of a ballad (Child#155). Later, in 1955 a plaque was placed by the bishop to the site of the shrine of St. Hugh in Lincoln Cathedral with the inscription:

Such stories do not redound to the credit of Christendom, and so we pray:

Lord, forgive what we have been,
amend what we are,
and direct what we shall be.

In 1975 an English folk-rock group Steeleye Span recorded a version of Little Sir Hugh's story on their album *Commoner's Crown*. Here the murderer is a "lady gay," "dressed in green."

Medieval Anti-Semitism is common knowledge. But intolerance did not only affect Jews from the early Middle Ages on, but anybody coming from outside the closed communities of towns or countries, or anybody who did not fit into accepted patterns of behaviour, spoke a different language, looked differently, or was strange in any other way. Chaucer is a man of his times, he shared all their prejudices. He is a medieval man, with a thoroughly medieval worldview, in which martyrdom was a heroic manifestation of faith, and all Jewish people were collectively held responsible for killing Jesus. The tale is not against Jews – all the more because the tale states that "Oure firste foo, the serpent Satanas. . . up swal" (ll. 558–60), and he fired them up to killing the boy –, but it is a religious lady's story about a martyr.

It is also very difficult to picture for the modern reader how violence, like for example public executions, the extremes of life, such as public deaths, murder untreated wounds, ugly-looking sick people, and poverty were part of everyday experience in Chaucer's time. Looking at the little boy with a cut throat aroused sympathy rather than disgust or fear.

The little boy must have been something like a first grader in our times. Even if he attended a public school rather than one run by the church – which already existed in London – the first thing he had to learn after the alphabet was basic Latin from religious texts, like the Psalms or hymns of the sort he tried to memorize. This was taught under the name of "grammar," the first subject in the *trivium*. He was an ambitious boy to do extra work, and his devotion to the Virgin Mary was also strong. His companion is pictured as a lazy pupil in the school, who sang the choir services automatically. Language teaching methods in the 14th century did not even vaguely resemble the student-friendly ones of our days. After numerous repetitions the pupil probably understood the

meaning of the text somehow. Also the incomprehensible but sacred text had a mystical aura around it. The words were effective even if not understood, so it was worthwhile to learn and utter them.

Both the points about medieval violence and schools take away much of the sharpness, the edges of how we now might look at the little boy. He is not at all so very special. This can be proved even better if looking at the literary context of the tale.

The Literary Context

Saints' lives were the most popular literary works still in Chaucer's time – pulp fiction, TV series for the many. A proof of this is how the same story survived to our times. These were sensational stories, but as no literature existed then without a didactic or at least practical aim, these also had such a message besides being interesting. But who is to tell, how each reader approached them: with a pious intent or interest for the unheard-of, the strange?

Neither does our rational way of thinking appreciate miracles. Still, perhaps a reference to the growing size of the shelves of esoteric books in shops nowadays may reveal that such things are not that far from the average reader even today. To make a step beyond where human capacity can reach is a rather common aspiration. Let us look into what cannot be seen, how to acquire power to reach beyond natural law, if the visible world does not offer solutions to problems. The same aspiration triggered the interest for miracles then and now.

Realism is not to be looked for in medieval literature. It would refer to the individual, and that was not to be valued at all. That was only an accident. The typical would show the essence of things. Even if a Chaucerian figure is as lively and easy to imagine as the Prioress or the Wife of Bath, they are merely the best of their kind, not copies taken from life as earlier positivist critics tried to show, who would have liked to find the “live originals” of Chaucer's pilgrims. If anywhere, realism only exists in descriptions of violent actions in war, duel, or illness, where our senses are too delicate now to accept the details.

Pathos, however, was highly appreciated by Chaucer's audience, who had a predilection for the weak and innocent, virtue and simplicity. These always accompany a martyr, who by the nature of things will not fight back. If he did, he was a warrior who could win or lose, but a martyr wins by dying, sacrificing his life for a cause. In our case the little boy could not even fight back, so he is less of an ideal martyr, he cannot give up his power, but him being an innocent child is heartbreakingly pathetic. Although much less so than a Victorian elaboration of the same story would be, which is the time when literature about and for children became common. Chaucer's little boy, however, is only a child in relation to his mother, and at the beginning of the story, but is like an adult hero in his martyrdom. As soon as he is martyred he is admired, even the mother's sorrow is turned to religious admiration; she joins the crowd “And herieth Crist that is

of hevene kyng, / And eek his moder. . .” (ll. 618–19). Salvation is more important than life in this world.

The most difficult issue for students in connection with the literary context of the tale is its intertextuality. It is impossible to see the text as an educated person would have read it in Chaucer’s time, for whom the *Bible*, John of Garland’s Marian Hymn, *Alma Redemptoris* of Herman the Cripple, sung by the boy were all everyday experiences. The Prioress had to sing this every day at Compline. Rachel in the Book of Jeremiah, the celestial Lamb of the Apocalypse, perfect praise from the mouths of infants in Psalm 8, all bring in images from the shared culture of the poet and the reader. For example the allusion to Apocalypse is glossed in five MSS. There might even be further, not word for word resonances, like the mother looking for the boy in the same way as Mary and Joseph were looking for the child Jesus in Jerusalem, or the mother’s and Mary’s grief when seeing their son dead, the Holy Innocents, children massacred by Herod in Bethlehem, to the liturgy of whom there are several references, etc.

Christian Concepts and Values

Here I wish to mention only some words and ideas which have become very little known in our times by the average student. A martyr, a saint, what canonization is, what the value of virginity is, how the cult of the Virgin Mary grew up after Saint Bernard of Clairvaux, what career women could have in a convent and why they entered, what kind of religious orders there were in Chaucer’s time, and what the public opinion about them was like. These are just some of the issues to be studied, or at least mentioned before reading the tale.

Working one’s way through all the above fields would create a background against which one can read the simple tale giving a fair chance to Chaucer not to be misunderstood or misjudged. I am joining critics who quote a number of extreme opinions not at all helpful in understanding anything about the Middle Ages or any earlier age, but force some modern view on the reader merely with the intent of showing how senseless, stupid, intolerant even educated people were in those times, and how marvellously enlightened we are in comparison with them. What is this, if not worse intolerance than that of our forebears?

There are scholars who are sensitive to Chaucer’s time, like Derek Pearsall, who in his *The Canterbury Tales* collects these views and argues against them.⁵ C. David Benson in *The Cambridge Chaucer Companion* writes: “Given such loose connections between teller and tale, dramatic readings of the *Canterbury Tales* are frequently either banal . . . or highly imaginative (the Prioress’s Tale has been said to reveal its teller to be everything from a frustrated mother to a vicious anti-Semite).”⁶ Derek Pearsall com-

5. Derek Pearsall, *The Canterbury Tales* (New York and London: Routledge, 1985).

6. C. David Benson, “The *Canterbury Tales*: Personal Drama or Experiments in Poetic Variety,” in *The Cambridge Chaucer Companion*, eds. Pieroand Boitani and Jill Mann (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p. 103.

ments on such opinions in the following way in defence of Chaucer: “to speak of ‘the sublimation of frustrated maternal feelings’ would only be to put what is obvious in a rather condescending modern way.”⁷

Pearsall also demands some understanding of medieval affective piety from the critic, the lack of which “prompts readers . . . to find humour or satire in the echoing of the child’s song throughout ‘al the place’” (613, i.e. the wardrobe), or at other places in the text.⁸ Others declare the Prioress meretricious, shallow in her piety, because children for her are merely like mice and lap dogs, her pitiless and mindless hatred for Jews being at odds with the contemporary church. They mention her mindless bigotry and shallow sentimentality.⁹ Helen Cooper’s balanced opinion helps the student form an independent view.¹⁰ On the other hand John M. Fyler’s chapter in Peter Brown’s *A Companion to Chaucer*, “The Otherness of Jews: The Prioress’s Tale” fails to understand much of the context of the tale, e.g. when stating: “As the Prioress implies, a more worldly silence would have kept him [the little boy] alive.”¹¹

A Meaning of the Tale

The Canterbury Tales prove Chaucer’s thorough medievalism, i.e. he presents a critical, sometimes ironic, sometimes even satirical image of representatives of different estates or groups of medieval society, but the poet Chaucer hardly voices judgements about the pilgrims, and there is absolutely no criticism of medieval Christian doctrine in *The Canterbury Tales*. The portrait of the Prioress may be considered critical, but not so much so that it would discredit the tale, make it sound false, seem exaggerated or open the way to a satirical understanding.

The tales are thoroughly based on medieval Christian doctrine and tradition. Chaucer often presents questions, and leaves it to the reader to decide the answer. In this tale the implied question is: who can praise the Virgin Mary better, the Prioress, who addresses her invocation to her in the prologue of her tale, or the little boy with little understanding of the text, then with cut throat but certainly with firm faith? And the answer is clear: the innocent little child’s praise and sacrifice in deed is not even comparable to the Prioress’s mere words. But it is her words that communicate the meaning of the boy’s deed to the reader, so without the words we would not know about the deeds. Let us not undervalue the words, either.

Even if the Prioress looks and behaves more like a courtly lady than a nun, and her spirituality is not mentioned in any serious way in her description in the General Pro-

7. Pearsall, p. 247.

8. Pearsall, p. 249.

9. Pearsall, pp. 249–251.

10. Helen Cooper, *The Canterbury Tales, Oxford Guides to Chaucer* (Oxford: Oxford University Press, 1989).

11. Peter Brown, ed., *A Companion to Chaucer* (Oxford: Blackwell Publishers, 2002), 352–54, p. 353.

logue, her tale humbly admits that the little boy's song was more praiseworthy than her tale. A number of the tales like that of the Pardoner or the Canon's Yeoman are often interpreted as voicing Chaucer's views on poetry, the power of words, and his own poetry in particular. This story fits in that line, too, and expresses something about Chaucer's very medieval attitude to talent and words.

Teaching the Tale

I wish to close this paper with some thoughts about how to present this tale in a classroom. Certainly links must be found to the students' world. The differences might make us think, if we understand their reasons, the similarities prove that people in earlier ages were not all that different from us. We can certainly appreciate our age, but can also learn tolerance by understanding those early people, and perhaps even learn from them. Human feelings are not changing fast. Finding parallels, especially of feelings in our world, seems to me an interesting venture.

The little boy may have imagined the Virgin Mary as somebody very beautiful, very far, very great and powerful. A beautiful lady, like a Fairy Queen. Would children not learn the lyric of a film about somebody like that, and imagine her almost as real?

Songs in foreign languages, but mostly in English, are everywhere around us. How many beginners in this language try to decipher the text of these when hardly familiar with the basics, and try to sing it together with the star singer?

How did it happen when we were allowed to go to school alone for the first time? Does it not feel safer if we sing loudly and march in the middle of the road if we have to walk alone in an empty street? Could the little boy walk along any street in any town today singing his favourite song?

Opening a wider perspective is also possible. What kind of persons are the heroes of today? Can we imagine any noble cause to sacrifice our lives for? What does sacrificing one's life mean? Isn't there also something that can be called bloodless sacrifice? Doesn't every mother do that for her child?

Death and the experience of dying are so far from people today; how useful it would be if it stopped being such a taboo topic. It was in the press recently how parents wished to revenge a minor injury suffered by their child by killing the perpetrator. Where are the boundaries of love and law? Could revenge ever be justified?

These are only some random questions to discuss either by way of introduction to Chaucer's tale of the Prioress or after reading it. Certainly many more such could be found. I am convinced that if this simple tale provides such excellent opportunities, the others are no less interesting. And so is the whole medieval world.

Marcell Gellért

Rome Remembered Dismembered

The Anatomy of Space “Out of Joint” in *Titus Andronicus*

No play of Shakespeare’s has divided the world of Shakespeare criticism as dramatically, provoked such a fierce dispute between its advocates and adversaries as *Titus Andronicus*. Producing a massive body of negative opinions, it generated a vast space of doubt concerning authorship and artistic worth. It seems that there is no critical strategy, however ingenious, infallible or authoritative it may be, that could tame this “immature” issue of Shakespeare’s apprenticeship, no comprehensive evaluation that could achieve more than a Pyrrhic victory over this monstrous misfit, no knowledgeable account whose gains would counterbalance its losses.

The first and since then all too often cited serious charge, questioning and denying Shakespeare’s authorship was brought against *Titus* as early as 1687 by Edward Ravenscroft in the preface to his amended version of the play – *Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia* (London, 1686) – straight denying Shakespeare’s authorship on the ground that it is distasteful and ill-digested, “rather a heap of rubbish than a structure.”¹ He was followed in the next century by such grave critical authorities as Johnson, Steevens, or Malone, who did everything in their power to consummate the divorce, and to effect *Titus*’ excommunication, execution and burial to protect the Bard’s ever-growing reputation and the posterity from the dangers of facing the monster. The critical process they set on move, however, has worked as much for the play as against it when turning *Titus* into a battlefield for the ever renewing orthodox, reformed and dissenter orders and sects of Shakespeare-worship.

After centuries of doubt and rejection, the long process of *Titus*’ rehabilitation in the Shakespeare canon began as late as the middle of the 20th century by H. T. Price’s assertive treatise arguing for Shakespeare’s sole authorship.² The leading critical voices – editors of the most prestigious editions of the play – even after Price’s ground-breaking turn went on for another fifty years with the point-counterpoint dispute of taking contrary or medial sides arguing for or against Shakespeare’s authorship and the worth of *Titus* whose position got finally confirmed in the canon only in the past 20 years, gath-

1. See J. C. Maxwell’s account of the early disqualifications of *Titus Andronicus* in his Introduction in the second series Arden edition of the play, ed. J. C. Maxwell (London: Methuen, 1987). The doubts concerning Shakespeare’s authorship haunted the critical appreciation of the play from the beginning to the recent developments leading to the clarification and confirmation of its legitimacy convincingly summed up in the Introduction of the third series Arden edition of the play, ed. Jonathan Bate (London: Routledge, 1995).

2. Hereward T. Price, “The Authorship of ‘Titus Andronicus,’” *Journal of English and German Philology* 42.1 (1943), 55–83.

ering renewed reputation as a play representative of its author and its genre as much as the time of its making. No play of Shakespeare's is better armed against such attacks, itself being a predatory piece not easy to victimize, to beat on its own ground, which is but the merciless critique of cultural products – those of classical antiquity – and their domestic cult in England at the end of the 16th century. Above all it critiques the heritage of Rome whose glory, fame and reputation may rest on mere misprision and misconception, views deluded by the painted facade masking the real face, the shocking truth by protective illusions. No play of Shakespeare's is harder to be silenced. *Titus* even when temporarily expelled from the company of its peers and superiors, coevals and successors, when banished from the canon and exiled to the remotest peripheries of Shakespace,³ can speak for itself, for Shakespeare and his theatre, and the world it envisions, bodies forth and declares inhuman, unfit for human habitation.

Having its birthright denied, being misprized, dispraised and dislocated, in its apocryphal position it throws even sharper light upon its subject illuminating some of the darkest spots of human nature and the Marlovian horrors of civilization. True, no play of Shakespeare's is as odd, disfigured and out of joints as this doubtful issue of the Bard, but, again, no play of Shakespeare's is better tuned to the taste of the day, better tailored to the fashion of its times whose audience had an insatiable appetite for the goriest revenge tragedies out-Heroding Herod or Seneca himself, the grandmaster of such stage ceremonies. No play of Shakespeare is so blatantly provocative to both readers and viewers (much more to the latter), more unpleasant and not only by puritanic Shavian measures.⁴ It reveals the dramatic difference between reading and seeing, imagination and experience, fiction and fact, theory and practice. Shakespeare, better than anybody before him, knew the difference between “a gallous story and a dirty deed.”⁵ He knew as much as his Roman tutor, the author of *Thyestes*, that our imagination is more ruthlessly trained, more profoundly experienced in and resistant to matters of horror than our eyes and ears.⁶ He knew too, that theatre, now and then, had to be cruel to find its ways through the mind and the heart to the guts of the audience. To a crowd trained on Kyd seeing a calf “killed i' the Capitol by Brutus” or one in the neighbouring baiting house was “but variable service; two dishes, but to one table.”

3. The term gained legitimacy through inventive and extensive use by Brian Reynolds in his pioneering critical enterprise, *Transversal Enterprises in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Chippenham and Eastbourne: Palgrave Macmillan, 2006).

4. Nicholas Brooke comments on the “proverbial” unpleasantness of the play in his thorough comparative study of *Titus Andronicus* in *Shakespeare's Early Tragedies* (London: Methuen, 1973), p. 15.

5. See Pegeen Mike's conclusive remarks on the subject in J. M. Synge's *The Playboy of the Western World* in *Great Irish Plays* (New York: Random House, 1995), p. 709.

6. The bloody revenge tragedies of the most fashionable Roman forebear were meant to be recited rather than performed thus addressing the audience's imagination more directly than a proper staged performance.

Titus, like its spatial counterpiece, *The Tempest*, the back cover of Shakespeare's dramatic corpus, is a markedly bookish play, the joint venture of the scholar and the playwright though not yet in the Hamletian humanist manner. Rather a stage experiment with phenomenological reduction in full-blooded Renaissance fashion that turns books into bodies suiting "the word to the action" giving to gory tales of the Greco-Roman imagination a local habitation, calling twice-told tales of horror to a new life. Realized on stage it is but an operative act of the theatre to show through display, vivisection and demonstration the anatomy and entrails of Shakespeare's corpus Romae, the composite body of Rome's representative literary heritage.

With the classical stock of gothic tales in mind and with his senses tuned to the life around him within and without the playhouse, Shakespeare managed to bridge the gap – backward and forward alike – between the "unreal" cities of the civilized west: Athens, Rome, London and Paris⁷ – between the worlds of Homer, Sophocles, Ovid and Seneca, Kyd, Artaud and Beckett. This anachronistic play of the ever-contemporaneous Shakespeare recalls the remote past of its kind – the Greek and Roman tragedies of passion – as vividly as it previsions its future when forecasting the theatre of cruelty or that of the absurd. This cross-bred Caliban of the Bard's greater island is native to the world of its making, the Elizabethan stage, that his master colonized and civilized for higher purposes of artistic expression when completing through rough magic in his forge the process of turning books back to life. As native as tragedy to Athens, the gladiator fights to Rome and the bear-baiting to London.

How should one match the noblest literary ideals – the venerable heritage of Horace, Ovid and Virgil – with the basest forms of public entertainment? A worthy challenge to answer and a great opportunity to rephrase the old truths soon to become the favourite clichés of the theatre: that time now and then does get out of joint and can move like a crab backwards, that history often repeats itself and that civilization is far from being a triumphal procession, a progress of permanent perfection. In other words: that man, the glorious hero of Renaissance Humanism, the champion of the new arena, the public playhouse, "the beauty of the world," "the paragon of animals" can be worse than the most vicious beast in the pit of the neighbouring lot. And what could be a more proper setting in time and space for such a shocking metamorphosis, such a brutal transfiguration than Rome, the one-time capital city of the greatest empire of the civilized world and the would-be metropolis of the religion of redemption? Especially for Shakespeare's England, already on the way to become the inheritor, the leading power of the Western hemisphere. The England of the reformed faith whose citizens, with new-born but fast-evolving national sentiment and ever-growing confidence proudly declared themselves the rightful heirs and potent successors of Caesar's city.

7. Cf. T. S. Eliot's famous sequence of the great cities as equivocating emblems of civilization and corruption in "The Waste Land" (T. S. Eliot, *Collected Poems* [London: Faber and Faber, 1963]).

The Most Lamentable Romaine / Tragedy of Titus Andronicus – reads the title page of both the first and the second quartos of 1594 and 1600 and the head-title of the 1611 third quarto edition. The titling distinction that more closely identifies the play as a Roman tragedy is emblematic in many ways. It signifies its kind, subject and location and much more. More than the mere names do in the other Roman plays' titles: *Julius Caesar*, *Anthony and Cleopatra*, *Coriolanus*. The most venerable, glorified or accursed names of Roman history speak for themselves like their plays of them. What these names and Rome meant for Shakespeare's audience and Elizabeth's England can be seen in the multi-faceted mirror of her culture – in the field of politics, education, scholarship, literature, the arts and the various forms of public entertainment: a model to copy, an example to follow, the source and subject of a cult; myth and history, the fruitful match of fact and fiction, an ultimate point of reference and a measure of worth, value and virtue – a potent mediator, a powerful instrument by which England could state herself.

The living cult of Rome in itself provides a fertile cultural context to *Titus Andronicus*. It throws illuminating light on the darker aspects, the puzzling features of the tragedy and explains its great popularity in the London playhouses. If *Titus Andronicus*, the play, and Titus Andronicus, the leading character do not speak for themselves, they do about the world they are made of, represent and embody, i.e. Rome. Not in the manner of the historically authentic Roman plays – a charge often brought against *Titus* to exclude it from the company of its peers. Not bound by facts, names, location and chronology of events, Shakespeare capitalizes rather on the concepts of Rome to fill in the matrix of a dystopian city: a loosely woven conglomerate of different stages – early (primitive) and late (civilized) periods of Roman history; different political systems (monarchy, commonwealth, tyranny) and accordingly different modes of succession (primogeniture, nomination, election and seizure of power by military force) creating thus a climatic, spatial sense of Rome – a state rather than a place.⁸

“Thrice-noble Titus” himself, as the emblematic figure of Rome, is no less conceptual. He is *the* Roman: the saviour of the city, “the observed of all observers,” the “Gracious triumpher in the eyes of Rome” and the chosen head of the empire:

Titus Andronicus, the people of Rome,
Whose friend in justice thou hast ever been,
Send thee by me, their tribune and their trust,
This palliament of white and spotless hue,
And name thee in election for the empire,
With these our late-deceased emperor's sons:
Be *candidates* then, and put it on,
And help to set a head on headless Rome. (I.i.179–86)⁹

8. Cf. Bate, p. 16.

9. All paranthesized and textual references are to the second series Arden edition of *Titus Andronicus*, ed. J. C. Maxwell (London: Methuen, 1968).

When out of unconditional respect for tradition and loyalty to the heirs of the late emperor, under the pretext of “age and feebleness,” he rejects the title, he also renounces his right to represent Rome from above, from the many-times emphasized lofty upper regions of the play’s world occupied by the head-figures of the city.¹⁰ He is not of the same tragic stock as his great historical predecessors and dramatic successors: Caesar, Brutus, Anthony or Coriolanus. In the clearly divided world of body-politic – that of senators and tribunes, patricians and plebeians, superiority and subjection – he chooses the latter and joins the lower regions of Rome and what her inhabitants, members of the lower classes, embody of it.

Beside the instructive stage-spacing, the extensive use of the spheres by the marked vertical division of Rome-space – balcony (aloft), main stage (forum), cellarage (tomb, pit) –, it is Titus’ choice, his wilful descent from the magisterial heights of the Capitol and the Senate House to the subjects’ position, that awakens our sense of space in Rome where position, location and direction gradually gather dramaturgical agency with the combined forces of setting and plot. After the formal introduction, the first round of the succession ritual, located “aloft,” Titus himself opens up the sphere that counterpoints the upper regions both by position and occasion when demanding the proper Roman rituals for the burial of his valiant sons in the Tomb of the Andronici:

Behold the poor remains, alive and dead.
 These that survive, let Rome reward with love;
 These that I bring unto their latest home,
 With burial amongst their ancestors.
 Here Goths have given me leave to sheathe my sword.
 Titus, unkind and careless of thine own,
 Why suffer’st thou thy sons, unburied yet,
 To hover on the dreadful shore of Styx?
 Make way to lay them by their brethren.

[*They open up the tomb.*] (i.i.81–9)

Titus’ “sweet cell of virtue and nobility,” honour and fame – the cardinal Roman virtues –, the receptacle of his joys is not only an enclosed space of final placement for the dead, a factual and figurative container of bodies. Gaping wide open all through the first act, it is a spatial counterpoint to the Capitol, the lofty region for the head-figures and a threatening spatial option of replacement for those present, “ready to defend the justice” of their cause with arms. In the opening of the play it is the ultimate *locus locorum* of Rome both in terms of action (repeated ceremonial burials), passion (extensive mourning) and reflection (the afterlife of the dead buried or unburied as chief issue for those concerned). At the same time it is a monumental emblem of Rome, an architect-

10. Jonathan Bate, referring to earlier critical opinions, also remarks on the spherical division of *Titus*’ stage space, emphasizing its symbolic geography as part of the play’s dramaturgical strategy (Bate, p. 27–30).

tural and conceptual point of reference and a spatial region that through analogous locations remains “open” for the rest of the play till the concluding burials complete the action. The same tomb reopened, retrospectively encloses the kinetic space of the play measured out through bodies from grave to grave.

Some loving friends convey the emperor hence,
And give him burial in his fathers' grave.
My father and Lavinia shall forthwith
Be closed in our household's monument. (v.iii.191–94)

Titus *the* Roman and Titus *a* Roman – the public and the private figure, the emblem and the person, the rhetorician and the confessor, the loudspeaker of Roman beliefs and the mourner of private pains, the multiple agent, object and instrument of revenge, the subject of physical, emotional and mental metamorphosis – jointly personify the world of the play, and by rejecting the head's position, give dramatic body to the actual hero, the city of towering, *Titanic* pride and utter, *anthropophobic* humiliation. Through his double identity as superman and everyman, he unites in his own person the two topical (the political and the natural) bodies of the state, thus gaining authority to assume the key role – that of the operatic body, who, by its performatory power, can take it apart in the theatre for closer inspection.

For Shakespeare in *Titus* and for Titus himself Rome is all in all. To assess its full significance, its functions and positions, the dimensions and locations of its world, we should collect and enumerate all the mythological and historical analogies and allusions; give an accurate account of all the linguistic and poetic means: verbal, nominal and adjectival signifiers as well as the figurative applications of the omnipotent word – the name – and its synonyms and substitutes. Shakespeare had a good sense of numbers and often made use of it as poet, playwright, producer and entrepreneur. He worked with them on a daily basis. Being an artist and a businessman he knew the difference between quality and quantity, knew their capricious exchange rate, knew how to measure them with different scales and play them off for and against each other.

Statistical concerns may not be the most reliable guide for hermeneutical exploration unless numbers by sheer quantity gather dramaturgical significance and gain strategic force. Rome and its derivations – Roman, Romans – occur more than ten dozen times in the play, repeated, echoed, sighed and shouted, in probing questions, defiant statements and despairing negations, in private and in public, in joy and in pain, in triumph and in defeat, in glory and in misery, in prayer and in curse, filtered through the blood and woven into the fabric and tissues of the play and its members.¹¹ As if endowed with the magic power of omnipotence and omnipresence, it is centre and periphery, interior

11. R. S. Miola in his comprehensive study of Shakespeare's Roman plays, *Shakespeare's Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983) enumerating *Titus's* characteristically Roman features, remarks that the word Roman and its derivations occur more times in *Titus* than in *Julius Caesar*, *Anthony and Cleopatra* and *Coriolanus* put together (p. 42).

and exterior, near and far, heaven and hell – the *locus locorum* of the dramatic experience – a global space of habitation in conceptual, emotional and sensual terms; the common denominator of all the compositional constituents of Titus' world.

Numbers, however, like words, work both ways in signification. In accordance with most of the distinguished signifiers of meaning in Shakespearean tragedy, they are equivocators. They make it and mar it, set it on and take it off. The more the key word is repeated, the hollower it becomes. The more furiously sounded, the more it is like Macbeth's idiotic "tale," "signifying nothing." In compositional terms Rome, this overcharged metaphor of misrule, is more like a void, a vacuous space generated in between its two referential spheres – its virtual and factual equivalents in polar opposition: the concept and the corpus, the idea and the matter, the spirit and the body of Rome. The former, that is meant to define Rome in qualitative terms, is not provided through live dramatic presentation by enactment, but through mere formal representation: plain narrative analogies, artificial poetic diction and distanced, pompous rhetoric – a register sounded loudest whenever the city is concerned. And, of course, through an abundant collection of antiquities: items of the classical cultural heritage. Numbers again tell a lot suggesting the overwhelming authority of quantity when quality is amiss. The play is stuffed with an enormous mass of humanist learning – gods and heroes, myths, legends and scraps of history, names and events, stories and places – creating a contextual discourse and a reflective referential space that tunes up the diction and benumbs the action throwing the "pale cast" of the past and its shadows on the native world of the stage – place, plot and character alike.

The analogous literary discourse, the alternative page-space of books repeatedly intrudes stage-space at every crucial turn of events. The now renewed now renounced alliance of fact and fiction, however, is a device of double agency: it simultaneously fortifies our sense of Rome matching the particular with the general, and impairs the play's driving dramatic forces, the identity and individuality of characters as much as the genuineness and immediacy of action – qualities that are indispensable for artistic verity on the stage. It is yet another way of dramatizing the dubious heritage of Rome, since what is delight for the reader bound to books – the frequent recollections of the emblematic classics, the word-for-word Latin citations and the lavish paraphernalia of fashionable narrative poetry in the spirit and manner of the closest poetic kin, *The Rape of Lucrece*¹² – may prove to be an offensive strategy against the spectator who can get implaced in the world of the play only through sensual and emotional involvement.¹³

12. On the thematic/aesthetic correspondences of *The Rape of Lucrece* and *Titus Andronicus* see Brooke, pp. 16–19).

13. Edward S. Casey in his comprehensive study of the "place-world" – *Getting Back into Place* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993), pp. 3–21 – emphasizes the role of *implacement* as a precondition of *modal location* that enables the body through proper *inhabitation* to (re)organize its spatial environment – a basic function of effective space-dramaturgy.

This referential framework, this virtual space of reflective habitation is the earliest but all the more convincing manifestation of the complex – phenomenological, ethical and hermeneutical – paradigm shift of the Renaissance. It represents the loss of places on one side – places of identity, belonging, community, presence and transcendence – and the generation of abstract, artificial spaces on the other: spaces that are inhabitable only for the mind, for intellectual reflection, for mere mediation, communication and interpretation. *Titus* is an early representative of the era that produced Robert Burton's *The Anatomy of Melancholy*, of which Edward Casey remarks: "it was written at the very moment when the modern era was emerging, an era that brought with it the suppression of *Place* as a central category of human experience . . . the emphasis shifted to the all-consuming container of *Mind*, a representational machine whose only solvent was found in diaphanous ideas. Within the machinations of this mental machine, place was reduced to what could be represented by icons, indices or symbols: it became place-in-mind."¹⁴

One of the most dramatic and as such, dubious achievements of the modern era is the loss of *place* and its replacement with the all too abstract notions of *space* and *time* as the existential framework for human history. The story of modernity in the Renaissance starts with a growing sense of loss of roots, identity and belonging – a spatial state of being out of joint that could be set right only through regenerative counter-myths: antidotes to displacement, disorientation and disintegration. This is exactly the role *Titus*' Rome should play through the cultural analogies relating it to the age and the place of its making. And this is precisely the role it cannot perform lacking the vital qualities of emplacement, that of the fully-fledged, sovereign personality whose story, words and deeds are open to dimensions transcendent to its local habitation and can call the myth to a new topical life.¹⁵ Instead it presents the abstracted space of the collective Mind of humanistic culture: the universal emblem of all the losses Titus and his successors suffer in terms of displacement, estrangement and alienation.

Rome as a mere concept wouldn't do for the world of a proper Renaissance tragedy, be it as spacious and copiously populated as Plutarch, Livy, Ovid, Horace and Seneca's heritage put together. It can only serve as a context, a framework, an outer sphere of heavenly constellations whose stars may illumine courses of navigation below, down on earth in the sublunary regions where solid matter, live bodies take the lead and the leading roles. The world of a tragedy is both a compositional and an architectural construct. It is a living space created of, for and by its inhabitants – the characters themselves – whose impersonators, the actors "within three hours must experience and express a whole unique life."¹⁶ In the world of the theatre "only on the given person, the distin-

14. Casey, p. 312.

15. Tragic heroes that have gained emblematic status in the course of their literary and stage career possess most of the cardinal qualities Alekszej Loszew attributes to the representative personalities of mythical existence in *A mítosz dialektikája*, trans. József Goretity (Budapest: Európa, 2000).

16. Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, trans. Justin O'Brien (New York: Random House, 1955), p. 59.

guished individual can architecture be built.”¹⁷ Only such characters of complex dramatic definition – of full physical, emotional and spiritual presence – can create the live space of dramatic action. And only in this sense can we speak with Bradley, Knight, Mack and McElroy of a Lear-world and a Macbeth-world or driving the global metaphor home to Rome, the world of *Julius Caesar*, *Anthony and Cleopatra* or *Coriolanus*.¹⁸

Titus’ world, however, is deficient in this respect as well. No tragedy of Shakespeare’s is so painfully lacking in such a spatial centre, such a live, dynamic *locus locorum*. Titus is only a substitute character, a mere pretext, a concept and a body, a superego and an id without an ego, a self of his own. Like his closest Shakespearean contemporary, Richard III, he is both the creator and the victim of his world without belonging to it, without domestic identity by inhabitation and implacement. Lacking a dramatic personality of his own, he is unable to step out of the role he is cast in. Every move of his is a step on the way to self-destruction. This deficiency makes him unable to find a new identity and transcend his limitations when all the humanity he earns through losses, suffering and humiliation, he invests in the tragic transaction of Revenge, this pagan tyrant of Titus’ world and *primum mobile* of the tragic universe.

It is another dramaturgical masterstroke of Shakespeare in full accord with the larger contrastive design of the play that Titus’ recognition manifests itself in the manner of his speech as well thus illustrating through the principal character the dynamic interplay of action and diction. Through his inverted “humanizing” process, Titus’ voice is getting more and more convincing: the deeper he sinks in misery, pain and the obsession with revenge, the clearer, more genuine and convincing his language becomes:

Thou map of woe, that thus dost talk in signs,
When thy poor heart beets with outrageous beating
Thou canst not strike it thus to make it still.
Wound it with sighing, girl, kill it with groans;
Or get some little knife between thy teeth,
And just against thy heart make thou a hole,
That all the tears that thy poor eyes let fall
May run into that sink, and soaking in,
Drown the lamenting fool in sea-salt tears. (III.ii.12–20)

In the mature tragedies of Shakespeare the combined forces of the reflective mind and the operative body create the spatial world of the play where words are suited to the action the way Hamlet declares it in his extempore lecture on his favoured trade. The former as a boundless container: “this large discourse, / Looking before and after” –

17. Mihael Bakhtin, *A szerző és a hős*, trans. Éva Patkós (Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2004), p. II.

18. Bernard McElroy in the footsteps of A. C. Bradley, G. W. Knight and M. Mack extensively exploits the spatial metaphor in his comprehensive study of Shakespearean tragedy: *Shakespeare’s Mature Tragedies* (New Jersey: Princeton University Press, 1973), p. 4.

Aristotle's spatial receptacle of itself and the world,¹⁹ and the latter, this "quintessence of dust" the primary and ultimate locative substance of experience and action as well as the phenomenological locus of orientation and direction.²⁰ While Hamlet, though providing his scene profusely with corpses, mostly *reflects* upon the body, Titus, turning humanist learning against itself, only *acts* upon it.

Titus himself is not yet a full-fledged tragic individual at this stage of self-awareness. He, like the actor who plays him, is without a dramatic personality, can only impersonate himself. The role, shaped by the unconditional, quasi-religious respect of the Roman code of ethics and virtues, still suppresses the self. "Rome and the righteous heavens" are still synonymous to him, his mind is not ripe and ready yet to take over the dramatic responsibilities of self-definition to make him truly implaced in his world, to provide the myth with the indispensable sense of reality. What is left for the stage of live dramatic operations is the other sphere of the Titus-world, the polar opposite of the Mind, the bare *Body*, the limited domain of the dramatic experience. In the mature tragedies – in *Hamlet*, *Lear*, or *Macbeth* – the Body is only one of the cardinal constituents of the plays' world where it is made sense of mostly by the Mind, by being minded, felt and reflected upon. Bodily being, the physical experience, is only one of the allied forces of drama beside the Mind and Language as the latter's mediator, advocate and challenger. In *Titus*, however, it is the only one, the sole substance: subject and object, signifier and signified, the *locus locorum* of action, passion and reflection. The Body is the primordial Dionysian subject drama is bound to return to when all the Apollonian illusions – the whole "insubstantial pageant" of culture, the "baseless fabric" of Prospero's vision – have faded and dissolved, when all the defences of civilization have been demolished. When the cardinal virtues of Caesar's *Civitas Dei* – nobility, honour, faith, justice, loyalty, honesty and gratitude as well as their institutionalized representatives – power, law, order, respect and fame – have ceased to signify anything and are worth only of bawdy jokes and "mad mockery."

Shakespeare in *Titus Andronicus* operates with the full sense of the Renaissance body exploring and exploiting all the figurative – metaphorical, metonymical and symbolic – dimensions of its cult and culture.²¹ He utilizes all the three major types by functional

19. See Aristotle, *De Anima*, trans. D. W. Hamlyn and C. J. Shields (Oxford: Oxford University Press, 1993), 429a, pp. 25–26.

20. See Maurice Merleau-Ponty, "The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences," in *Readings in Existential Phenomenology*, eds. Nathaniel Lawrence and Daniel O'Connor (New Jersey: Prentice-Hall, 1967), pp. 34–36.

21. In Attila Kiss' groundbreaking semiotic/semiographic studies drawing mutually illuminating cultural anthropological parallels between the proto-modern and the postmodern eras, the cult of the body through the keen anatomical interest pervading early modern theatrical practices is a distinguished signifier of the epistemological crisis of the period in its ever-renewing attempts at redefining the individual of shattered identities. His analyses pay distinguished attention to *Titus* as the emblematic piece of the Elizabethan paradigm shift. ("Vérszemiotika: a test kora

classification: the *natural*, the *political* and the *monumental* bodies alike to which in this case two more, the *operative* – the mutilated bodies and their members of signifying agency – and the *aesthetic* – the contextual corpus of humanist learning – can be added.²² The play is itself a monumental body, a dramatic corpus of recollection and remembrance, an agent of collective memory, an artistic act of tribute and respect. But it is also a means of repossession, control and criticism like the demonstrative dissections in the anatomy theatres of the age.²³ These two discourses with a joint effort turn the play into a funeral monument of resuscitation – calling the world of ancient Rome to a new life – and a reburial, i.e. the consummation of all the bodies turned into corpses butchered, chopped, processed and consumed. *Titus*, like his over-civilized Danish successor, *Hamlet*, is feeding on the fruitful match of the carnal and the charnel.²⁴ In this respect *Titus* is the earliest and most direct issue of Shakespeare's twin-obsession with lust and mortality. Beside revenge, it is Tamora's overwhelming sexuality and her sons' unleashed lust that fuel the plot machinery turning the play into a barbarian *danse macabre* set in the city of Tombs, the bard's blood-flooded Necropolis. It is right through the Monumental Body, the inductive-framing Tomb of the beginning and the ending of the play, the chronologically doubled emblematic container of past, present and future bodies, that the Natural and the Political Bodies gain local habitation and gather meaning. What is left of the once reigning royal metaphor²⁵ and its referents, the ruler and the ruled, is transformed into and condensed in their bare bodies – the sole site of tragic action.

Without the superior governing faculties the body gains greater ground and through extensive signification becomes a complex organism, a microcosmic emblem of the state of Rome itself. Thus can images of the body become iconic representatives of the place itself, its inhabitants and the constantly changing states of their common affairs. Especially the ones that concern both the natural and the political bodies of the state, i.e. the “Roman rites” by which this model city of civilization states itself and provides its inhabitants – the citizens of Rome – with a sense of distinguished identity. All the six public rituals – the election, the triumphal march, the ritual burial, the imperial match-making, the hunt and the concluding banquet – carry both local and spatial significance

modern és posztmodern színháza,” *Jelenkor* 6 (2005) 619–633; *Protomodern–Posztmodern: Szemléletvizsgálatok*. Ikonológia és Műelemzés Vol. 12 (Szeged: Jate Press, 2007).

22. Jonathan Sawday pays distinguished attention to the monumental body in his essay elaborating the representation of the anatomised human body in the Renaissance: “The Fate of Marsyas: Dissecting the Renaissance Body,” in *Renaissance Bodies*, eds. Lucy Gent and Nigel Llewellyn (London: Reaktion Books, 1990), pp. 111–135.

23. The parallel between the two “theatres” is suggested by Nigel Llewellyn in his essay, “The Royal Body: Monuments to the Dead, For the Living,” in *Renaissance Bodies*, pp. 218–240.

24. See Normand Berlin, *The Secret Cause* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1981).

25. For the full elaboration of the concept see Northrop Frye's comparative study of Shakespearean tragedy: *Fools of Time* (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1967), pp. 13–14.

in the world of the play determining the major turns of the plot and the dramatic changes in the character-relations.

In the election scene three candidates for empery, Saturninus, Bassianus and Titus are measured against each other by the representatives of the plural body, the people of Rome. An abduction (the abrupt takeover of Lavinia by Bassianus), and a bloody deed (Titus' slaying his own son, Mutius) turn the highly formal, collective ritual into individual drama displaying conflicts of physical possession and violence. The triumphal and the funerary marches – two public rituals of contrary states, stances and moods – are also brought together by bodies, this time corpses, those of Titus' sons, "Rome's readiest champions" who are to be "interred" in the "sweet receptacle" of the tomb of the Andronici to gain final corporal placement and spiritual liberation in the transformative space of the "House of Fame." It is these dead bodies' pointed presence and iconic significance that lead to the emotional confusion, the tonal discord and the equivocating rhetoricism of the scene that demonstrates a state out of joint, politically, emotionally and morally alike:

Hail, Rome, victorious in thy mourning weeds!
Lo, as the bark that hath discharg'd his freight
Returns with precious lading to the bay
From whence at first she weigh'd her anchorage,
Cometh Andronicus, bound with laurel boughs,
To re-salute his country with his tears,
Tears of true joy for his return to Rome. (1.1.70–6)

To make the performance more authentic and convincing, a female voice, that of Lavinia, joins the discordant chorus:

In peace and honour live Lord Titus long;
My noble lord and father, live in fame.
Lo, at this tomb my tributary tears
I render for my brethre's obsequies;
And at thy feet I kneel, with tears of joy
Shed on this earth for thy return to Rome. (1.1.157–62)

And to make it more real, on the pretext of a traditional religious sacrifice to appease the wrathful gods of war, a fresh corpse is added to the collection, that of the hastily executed Alarbus, the latest victim of Revenge and the sacrificial scapegoat of the triumphal march:

See, lord and father, how we have perform'd
Our Roman rites: Alarbus' limbs are lopp'd,
And entrails feed the sacrificing fire,
Whose smoke like incense doth perfume the sky.
Remaineth nought but to inter our brethren,
And with loud 'larums welcome them to Rome. (1.1.142–47)

In the next public ritual, the scene of the aborted match-making – this grotesque farce of changing roles, affections and relations – again a body is the pivotal axis of the turn of events, that of young Mutius, slain in wrath by his own father in honour's name to save Titus' Roman reputation. The hunt, with the pointed purpose of producing further bodies – torsos, carcasses and corpses – to satisfy the insatiable appetite of revenge through rape and murder (by the end of the play gathering allegorical status as Revenge's two sons: Rape and Murder), i.e. carnal satisfaction by perverse carnage – further increases the growing confusion. In the most poetic scene enlivened by refined lyricism we hear Tamora's enchanting lines of seduction:

And after conflict, such as was suppos'd
 The wand'ring prince and Dido once enjoyed,
 When with a happy storm they were surpris'd,
 And curtain'd with a counsel-keeping cave,
 We may, each wreathed in the other's arms,
 Our pastime done, possess a golden slumber,
 Whiles hounds and horns and sweet melodious birds
 Be unto us as is a nurse's song
 Of Lullaby to bring her babe asleep. (II.iii.21–9)

The most brutal and barbarous episode of rape, mutilation and murder turns the conventional pastoral scenery – Venus' sweet love-grove – into a “barren, detested vale,” a place of most horrid deeds of blood and revenge and fatal execution.

A barren, detested vale you see it is;
 The trees, though summer, yet forlorn and lean,
 Overcome with moss and baleful mistletoe:
 Here never shines the sun: here nothing breeds,
 Unless the nightly owl or fatal raven:
 And when they show'd me this abhorred pit,
 They told me, here, at dead time of the night,
 Ten thousand fiends, a thousand hissing snakes,
 Ten thousand swelling toads, as many urchins,
 Would make such fearful and confused cries,
 As any mortal body hearing it
 Should straight fall mad, or else die suddenly. (II.iii.93–104)

Again it is the pointed location, the figurative analogue of the tomb that drives the plot home in the spatial world of the play. The cryptic sexual undertones of the pit's figurative polyphony create the fertile semantic field where the dominant cavities of the play – the tomb of the Andronici, the pit of the hunt scenes and the two women's – the predatory Tamora and the victimized Lavinia's – private parts concord. It is right in this “black hole” of signification that the binary dramatic transformation – the embodiment

of space and the spacing of bodies – takes place.²⁶ The pit, however – as opposed to the tomb – is not a passive container of corpses but a “locative” agent of the plots, a catch that produces further bodies of different figuration and signification that the gothic plotters – Tamora’s family – can capitalize on to continue and complete the work of revenge: the corpse of Bassianus, the husband with the “dressing” of the bestially ravished and mutilated wife, Lavinia and two soon-to-be corpses, the falsely accused sons of Titus spared for future execution.

In the next public scene, the primary peripety of the plot, Titus’ recognition and conversion, is also laden with corporality. The plot reaches its climax through a naturalistic display of dissected bodies and mutilated members: a body without a tongue and the hands (Lavinia), another freshly truncated on the arm (Titus), and to make the world of metonymical operations of disfiguration complete, two heads short of their bodies (those of Quintus and Martius). Only under such a high pressure of pain, of agonizing mental, emotional and physical torment can Titus’ Roman defences, the fortifications of his old self, give in and give way to retribution – the only way left to redress his grief. The strikingly brutal scene of unspeakable horrors, as the final stage of Shakespeare’s negative shock therapy, completes Titus’ transformation, whose sole concern from now on is to right his wrongs:

Then which way shall I find Revenge’s cave?
 For these two heads do seem to speak to me,
 And threat me I shall never come to bliss
 Till all these mischiefs be return’d again
 Even in their throats that hath committed them. (III.i.270–74)

At this crucial point the plot also makes a full turn and by the inverted cast of roles – those of the agents and victims – it starts its way back to the beginning and into the sphere of its fictional origins, the page-space of Rome’s literary heritage. In the same scene, parallel with Titus’ turn, the disfigured body – till then a mere object of realizing the Ovidian script to ensure the execution of “what is written” – itself becomes the sign, the go-between of the distanced parties (those of Saturninus and Titus) and the mediator between the two hemispheres of the Titus-world: the page-space and the stage-space of Rome.²⁷ Having the written text embodied and the operative bodies literalized by the

26. Heather James extensively elaborates on the figurative range and correspondence of the “semiotic black holes” of the play as spaces that “violate the norms of representation, since they both produce and consume meaning” in her ingenious essay: “Cultural disintegration in *Titus Andronicus*: Mutilating Titus, Vergil and Rome,” in *Shakespearean Criticism*, ed. Michelle Lee, Vol. 94 (Detroit: Gale, 2006), 123–140.

27. Markus Marti in an impressive essay maps the different areas and instrumentation of Shakespeare’s body language in *Titus Andronicus*. “Language of Extremities / Extremities of Language: Body Language and Culture in *Titus Andronicus*” (7th World Shakespeare Congress, Valencia, short paper session 3.4: *Revenge as a Mediterranean Phenomenon before and after Hamlet*) <<http://pages.unibas.ch/shine/revengemarti.htm>>.

doubled semiotic agency of presentation and representation, all Titus has to do is to get in for the game, to read the script and act out what is written: another “fatal writ, / The plot of this timeless tragedy.”

Titus, even when endowed with sufficient dramatic agency, cannot live up to the challenge to state himself and his case to gain a local habitation and reassert his name and position in Rome. Rather he withdraws into his study and devotes himself to the world of letters – contemplation, reading and writing – to reunite the twin-spaces of stage and page and thus complete his mission: the Titanic work of destruction in the personal and deconstruction in the public sphere of Rome-space:

Who doth molest my contemplation?
Is it your trick to make me ope the door,
That so my sad decrees may fly away
And all my study be to no effect?
You are deceiv'd; for what I mean to do
See here in bloody lines I have set down;
And what is written shall be executed. (v.ii.9–16)

The conclusion, Titus' last supper, drives the body-theme home through an inverted rite of passage when the bodies of the freshly butchered Gothic brothers return via transfiguration (by dismembering) and transubstantiation (prepared by cooking and baking into cake with blood pudding). Thus do they get back to the place they've come from – their mother's belly – completing the vicious circle, their career from the womb to the tomb of the same substance and location.

That is what happens when the “gallows stories” of Uranus, Tereus and Thyestes turn through “dirty deeds” into bloody reality. When fiction becomes fact, when airy nothings of the imagination are bodied forth and turned into shapes to gain local habitation. Shakespeare's Rome is an ideal home for such bodies. It is the same unreal city where some 15 years later in Shakespeare's story and some hundred years earlier in dramatized history Coriolanus' close friend, Menenius Agrippa explains the anatomy of body politic to the mutinous citizens of Rome through a parable about the state as an organic body highlighting its members, functions and its working by the process of alimentation in which the all-consuming belly (the Senate) takes the leading role:

Note me this, good friend;
Your most grave belly was deliberate,
Not rash like his accusers, and thus answer'd:
‘True is it, my incorporate friends,’ quoth he,
‘That I receive the general food at first
Which you do live upon; and fit it is,
Because I am the store-house and the shop
Of the whole body. But, if you do remember,
I send it through the rivers of your blood

Even to the court, the heart, to th'seat o'th'brain;
And through the cranks and offices of man,
The strongest nerves and small inferior veins
From me receive that natural competency
Whereby they live.

(1.1.127–38)²⁸

No play of Shakespeare's before the great tragedies demonstrates more convincingly and through more shocking contrast the dual nature of man and his creation, his unbounded creative imagination and his insatiable appetite for destruction. "Paradise" can be both lost and regained by the Miltonic recipe if "The mind is its own place, and in itself / Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven."²⁹ But when the Mind's sole concern is the Body, it, too, becomes its own place to perform the tragic rite of passage, one way this time: to *Titus*' Hell. Under proper guidance, however – the Roman masters of Shakespeare provided that too – even this journey may be rounded, even Hell may prove inhabitable. By the "rough magic" of the Bard in his "great globe" the metamorphosis works both ways. The joint act of embodiment and espacement is the consummating ritual, the performance itself. The proof of the pudding – bloody or not – is in the eating. And *Titus* – well done – does taste good if the cook is a Peter Brook or a Deborah Warner.³⁰

28. See Shakespeare, *Coriolanus* (1.1.95–162) The Arden edition, ed, Philip Brockbank (London: Methuen, 1976).

29. John Milton, *Paradise Lost* (1.254–5), in *The Norton Anthology of English Literature*, ed. M. H. Abrams et al. (New York and London: W. W. Norton & Company, 1962), pp. 253–255.

30. The two renderings of the play – Peter Brook's (Stratford, 1955) with Sir Laurence Olivier in the title role and Deborah Warner's (RSC Swan Theatre, 1987) with Brian Cox as Titus – are still considered milestones of *Titus*'s "rehabilitation."

Géza Kállay

“And now, Petruchio, speak. . .”

Scenes of Instruction in *The Taming of the Shrew*

“Then give me leave to read philosophy. . .”

(Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, 3.1.13)¹

In reflecting on teaching Shakespeare, as well as about teaching and education in general, and now thinking especially about scenes of instruction in Shakespeare’s *The Taming of the Shrew*, I am recalling two fairly recent essays by Stanley Cavell: “Philosophy the Day After Tomorrow” and “The Interminable Shakespearean Text.”² By “scenes of instruction” I mean, following Cavell – who follows Wittgenstein’s *Philosophical Investigations* – scenarios where someone tries to teach somebody something not so much in terms of conveying pieces of knowledge, i.e. “information” but rather in terms of education in the broad sense; the instructor wishes to show, to demonstrate something; she wants to indicate a way of looking at things, but she does not so much require the pupil to examine individual items one by one but rather wants her to consider and assess the arrangement, the layout of things, their relative proximity to one another, their “situatedness”; she wants her to concentrate, first and foremost, on *how* these things are and not on *what* they are. Scenes of instruction thus tend to the Other’s perspective, giving her clues as regards coming to grips with something, or precisely as to how to unfold a grip; scenes of instruction in optimal cases, put somebody on the way to exclaim, preferably spontaneously: “Now I know how to start, and I know how to go on!”³ The teacher here wishes the student to find a rule and to follow it, not so much in the footsteps of the teacher but she wants the student to make steps on her own, and to make the rule her own, too. Both for Wittgenstein and Cavell, analysing scenes of instruction are clues as to the learning of our first (and ordinary) language, and since first language acquisition is – to put it simply – acquiring the world and who we happen to be as well, attending to scenes of instruction might serve as clues as regards how we conceive of

1. I quote *The Taming of the Shrew* according to the following edition: William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, ed. by Jonathan Bate and Eric Rasmussen, introduced by Jonathan Bate (Houndmills, Basingstoke: Macmillan Publishers Ltd., 2010). The locus of the quotation in the essay’s title is 2.1.182.

2. Both essays are in Stanley Cavell, *Philosophy the Day After Tomorrow* (Cambridge, Mass. and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 2005), pp. 111–131 and pp. 28–60, respectively.

3. Cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, The German text, with a revised English translation by G. E. M. Anscombe, Third (50th, commemorative) edition (Oxford: Blackwell Publishing, 2007 [2001]), § 151 (p. 51).

being and existence, knowledge and belief, good and bad conduct, right and wrong, and so on; in other words: how we might construct and reconstruct our (ordinary) ontology, epistemology and ethics.

In the essays mentioned above, Cavell especially recalls his first, frequently anthologised – but perhaps by especially “professional” Wittgensteinians seldom read – essay on Wittgenstein, “The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy” (originally in 1962),⁴ several passages of *The Claim of Reason*,⁵ as well as his reflections on Saul Kripke’s headlines hitting book from 1982, *Wittgenstein on Rules and Private Language*,⁶ where Kripke was arguing, exactly twenty years after Cavell’s similar claim – made, to the best of my knowledge, for the first time in the reception of Wittgenstein – that the Wittgenstein of the *Investigations*, contrary to the later emerging standard view, is a kind of *sceptical philosopher*. For Cavell, Wittgenstein is a sceptical philosopher in the sense that “he remains open to the threat of skepticism”⁷ as regards especially “following a rule” of grammar. Thus, grammatical rules – which, for Wittgenstein, are rules both of syntax, semantics and pragmatics in the present-day (mostly linguistic) sense of these terms – are far from being a “firm foundation,” a “stable bedrock” for our (everyday) human conduct, this conduct including such human “practices” as knowing or believing something (e.g. that there is a table in front of me), asking questions, laying the table, waiting for somebody, convincing somebody, giving presentations, telling jokes, so participating in what Wittgenstein sometimes calls “language games”⁸ and sometimes “forms of life.”⁹ Since rules are not only blindly followed but are also *used*, we do have the human capacity to deviate – of course, always with respect to the rule – from the rule, otherwise we would be automations. Thus, following a rule, just as much as deviating from a rule, is one of the signs of being human; consequently, “scenes of instruction” are precisely smaller or larger scenes of our human drama where these are being learnt and negotiated all the time. For Wittgenstein, this is not a process that would come to an end after we have acquired our first language but goes on as long as we are alive (we do learn, for example, meanings, patterns of behaviour, ways of knowing

4. Parts of this piece were first a review on David Pole’s book, *The Later Philosophy of Wittgenstein* (1958) and, as an expanded essay, found its way into Cavell’s first book, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976 [1969]), pp. 44–72.

5. Especially Part One (“Wittgenstein and the Concept of Human Knowledge”) and Chapter VII (“Excursus on Wittgenstein’s Vision of Language”) of Part Two, *The Claim of Reason* (Oxford: Oxford University Press, 1979), pp. 3–125 and pp. 168–190, respectively.

6. Saul Kripke, *Wittgenstein on Rules and Private Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), and Stanley Cavell: “The Argument of the Ordinary: Scenes of Instruction in Wittgenstein and in Kripke,” in *Conditions Handsome and Unhandsome: the Constitution of Emersonian Perfectionism, The Carus Lectures, 1988* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990), pp. 64–100.

7. Cf. Cavell, *The Claim of Reason*, p. 7.

8. Cf. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, § 7 (p. 4).

9. Cf. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, § 241 (p. 75).

something, etc., from one another all the time, taking turns as teachers and pupils) and with respect to this, Kripke and Cavell agree.¹⁰ Where they part ways is the Wittgensteinian stance on dominating the pupil, the purport of which can best be brought out by quoting a famous paragraph from the *Investigations* which both Kripke and Cavell have interpreted in great detail:

How am I able to obey a rule? [*einer Regel folgen* – ‘follow a rule’] – if this is not a question about causes [*Ursachen*], then it is about the justification [*Rechtfertigung*] for my following the rule in a way I do.

If I have exhausted the justifications [for following the rules of language the way I do] I have reached bedrock, and my spade is turned. Then I am inclined to say: “This is simply what I do.” (§ 217)¹¹

There are, indeed cases, where causal explanations and interpretations come to an end and it is my very practice (the way I handle something) which provides the justification for my conduct. For example, it makes little sense to ask somebody why she calls, for instance, the Sun ‘the sun’ and the Moon ‘the moon’ in English; all she could say is that this is because she speaks English; this is the way she has learnt it once; this is how she was *trained* – it is especially in the context of the child learning her language that Wittgenstein likes to use the word *training* (*Abrichten*) to describe this process: “A child uses such primitive forms of language [like learning words which are instructions as to how to move certain objects] when he learns to talk. Here the teaching [*Lehren*] of language is not explanation [*Erklären*], but training [*Abrichten*],”¹² and one of the meanings of *Abrichten* is “taming” (as one tames and trains a horse or a dog). Thus the learner uses the words “sun” and “moon” following the practice of millions of people who also speak English. There is nothing in either the Sun or the Moon as physical objects, or in the words “sun” and “moon” which would “motivate” anyone to call them what they are called. Indeed, my spade turns back on the hard bedrock, and I have no other “justification” than the common practice both I and others follow: the rule itself.

However, while Kripke takes the moment the spade turns on the bedrock to be a dead-end, where there is no “going on” unless the pupil yields to the will of the instructor, the latter representing the social, commonly accepted norm,¹³ Cavell reads this passage as “acknowledging,” both on the teacher’s and the pupil’s part, “a necessary weakness,” our “separateness” from the Other.¹⁴ For Kripke, the above is a scene which is an occasion to teach the pupil that she is a social, perhaps even a necessarily political

10. See also Cavell, “The Argument of the Ordinary,” pp. 70–80.

11. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, p. 72. See also Cavell, “Philosophy the Day After Tomorrow,” pp. 112–3.

12. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, § 5, p. 3.

13. Cf. Kripke, *Wittgenstein on Rules and Private Language*, pp. 87–89.

14. Cavell, “Philosophy the Day After Tomorrow,” p. 113.

being, and in order to remain in the community, she must co-operate: “take it, or leave it, but if you leave it, you have banished yourself” (somewhat in the way Kent exiles himself at the beginning in Act I in *King Lear*, in full knowledge of the consequences of his words to Lear). Kripke takes the reaching-bedrock scene to be one of dominance, perhaps even of threat, while for Cavell this is an instance where the teacher tries to teach the pupil one of the existential stances we all share, and how to react to this existential stance. Cavell’s Wittgenstein says, with the bedrock-paragraph, something like this: “don’t be surprised that sometimes you cannot go on; I cannot always go on, either (though, as a teacher, I am expected to), and no one can be exempt from such a feeling. This is another sign of being human, and one of the chief tasks of philosophy is to teach us the limits of our being human (perhaps it is human life aware of its limits which is the ‘examined life’ Socrates once described as being the only one worth living). The spade reaching bedrock is a case indicating one of our limits but don’t deny it (that is the worst thing you can do) but acknowledge it. Yet the acknowledgement is not a solution, it is not an answer, it is not a period, a ‘full stop’; it is still a question mark, perhaps with an exclamation mark of desperation. Do not even take refuge in saying: here the *lack* of an answer is the answer (this is playing with words, at best). What we, pupil and teacher, may both learn from this case is the awful (perhaps also the awesome) truth that we can never tell with certainty whether we have really reached bedrock: is it possible that we have this feeling only because we have not tried hard enough and in fact we *could* go further, or is the hard bedrock a factual impasse we will never find our way out of? The bedrock, thus, does not provide certainty we have finally reached and on which we may build; we should not be grateful for having got this far and now do as everybody else does because otherwise we are sent into exile; no: the bedrock rather makes us face our infinite *uncertainty* as a sign of our human finitude. It is useless to refer to our grammatical rules everybody follows as the “content” of the bedrock and to try *thus* to justify ourselves, since those are rules *we* have created and *we* follow; yes: “this is simply what we do,” but this does not mean we are *right*; we are only right in the sense that we, more often than not, follow the rules everybody else follows, “correctly,” but this in itself does not make *the rules* right. Grammatical rules, in themselves, are neither “right,” nor “wrong” (as – according to Petruchio – “the jay” is not “more precious than the lark, / Because his feathers are more beautiful” (4.1.174–5), either). Grammatical rules simply *are* but not as some “natural phenomena” (jays, larks, feathers, etc.) but always as, ultimately, our creation; “my authority” as regards the rule “is based on *no fact* about me,”¹⁵ and thus none of the meanings I (sometimes falteringly try to) use are facts about me. Grammatical rules do not come to us with metaphysical authorisation, although this might be one of our deepest human desires: to feel authorised to say certainties about the universe, to be certain about our feelings, to be indubitably certain that we have said the “right thing” because by the words we have used the Other means the same, and thus we may genuinely reach out to the Oth-

15. Cavell, “The Argument of the Ordinary,” p. 80, emphasis original.

er, and I could long go on. However and alas, grammatical rules are not something *necessarily certain* but if they were, we would not be able to deviate from these rules, either and we would be automations. Rules of syntax and semantics (not only of natural languages but all sign-languages) are, on the one hand, all we have in order to make ourselves understood, but they are, on the other hand, the cross-bars of our cage as well, and to learn this is just as important as to learn our language. It is just as human to run one's head against the cross-bars as it is to learn and use a language."

It is with these attitudes to scenes of instruction that I turn to *The Taming of the Shrew*. As a passageway leading us from Wittgenstein and Cavell to Shakespeare, let me recall that Wittgenstein – at least according to his private notes, coming down to us as a collection of remarks under the title *Culture and Value* – did not think he understood Shakespeare and he did not like him:

I do not believe that Shakespeare can be set alongside any other poet. Was he perhaps a *creator of language* rather than a poet?

I could only stare in wonder at Shakespeare; never do anything with him.

...

The reason why I cannot understand Shakespeare is that I want to find symmetry in all this asymmetry.

His pieces give me an impression as of enormous *sketches* . . . as though they had been *dashed off* by someone who can permit himself *anything* so to speak. And I understand how someone can admire that and call it *supreme art*, but I don't like it.¹⁶

"Who can permit himself *anything*," not obeying rules, even creating a new language: these might be read as complaining about a Shakespeare who despises everyday language and the ordinary in general, both so dear for the Wittgenstein of the *Investigations*. Yet these lines can also be read as written by the ardent reader of Shakespeare, puzzled by a new language, realising that Shakespeare takes us back (or forward) to what Cavell calls the "maelstrom of significance,"¹⁷ where the edges of unstable meanings are still blurred, even fluid, where the "classes" words cut out from the myriad of experiences and sensations falling apart into the atomic particularities Kant wrote so desperately about, are still in the making, where we have to make our way through a pre-creational semantic chaos. Participating in this process may make us aware how Shakespeare teaches us to speak again and how many scenes of instruction his plays contain in which, somewhat meta-linguistically (meta-semantically, meta-pragmatically, sometimes even meta-syntactically) someone is trying to teach someone another language: King Lear

16. Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value – Vermischte Bemerkungen*, ed. G. H. von Wright in collaboration with Heikki Nyman, trans. Peter Winch (Oxford: Basil Blackwell, 1980), p. 86.

17. Cavell, "The Interminable Shakespearean Text," p. 49.

tells each of his daughters: “Speak!” (1.1.53, 66, 85, 89),¹⁸ and he wants them to use words *his* way; Coriolanus is umpteen times warned to flatter his plebeian audience with pleasing, taming speeches; Leontes asks Hermione to speak at the beginning of *The Winter’s Tale* (1.2.27),¹⁹ only to draw the darkest semantic inferences from her words, and from these random examples Hamlet’s instructions to the Players as to how to “Speak the speech . . . trippingly on the tongue” (3.2.1–2)²⁰ especially stick out as instances of the depth-seeking theatrical “spade” bending backwards, turning back on itself, reminding us that, after all and “meta-theatrically,” the theatre (unless it is a dumb show) starts with the simple instruction: “Speak!,” thus scenes of instruction become relevant not only for speaking at all, for coming to words, or saying “nothing” but for speaking from the stage to the audience as well.

“Petruccio, speak” (2.1.182) – this is what Petruccio tells himself before his first encounter with Katherine, and gives a brief inventory as to what his strategy in “wooing her with some spirit” (2.1.170) will amount to, also indicating that perhaps the previous scenes have only been stage-setting, and the “real” drama is only *now* to begin. The strategy is cunningly complex in its seeming simplicity:

I’ll attend her here.
 And woo her with some spirit when she comes.
 Say that she rail, why then I’ll tell her plain
 She sings as sweetly as a nightingale:
 Say that she frown, I’ll say she looks so clear
 As morning roses newly washed with dew:
 Say she be mute and will not speak a word,
 Then I’ll commend her volubility,
 And say she uttereth piercing eloquence:
 If she bid me pack, I’ll give her thanks,
 As though she bid me stay by her a week:
 If she deny to wed, I’ll crave the day
 When I shall ask the banns²¹ and when be married. (2.2.169–181)

Instead of, say, reproaching Kate’s (imagined) behaviour, or begging her not to say and do things she might do, Petruccio opts for working out invariably verbal reactions (“I’ll tell her,” “I’ll say,” “I’ll commend . . . and say,” “I’ll give her thanks,” “I’ll crave the day

18. I am quoting *King Lear* according to the edition in the 2nd Arden series: *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*, ed. Kenneth Muir (London and New York: Methuen, 1986 [1972]).

19. I am quoting *The Winter’s Tale* according to *The New Penguin Shakespeare*, ed. Ernest Schanzer (London: Penguin Books, 1986).

20. I am quoting *Hamlet* according to the 2nd Arden edition: *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: Hamlet*, ed. Harold Jenkins (London and New York: Methuen, 1986 [1982]).

21. That is, the public proclamation of marriage

. . . when I shall ask”) to hypothetical situations, even to the ones where Kate is not supposed to be making (only) sounds or speak (railing, uttering something, bidding to go, denial) but might display non-verbal communicative signs (so-called “kinesic features”²² like “frowning”), or might make use of to the lack of communication for communicative purposes (being “mute”). In his brief monologue, Petruchio first resorts – perhaps accidentally – to rhymes (“rail – plain – nightingale”) which somewhat both ironically boast of, and simultaneously mock, the strategy of his own.

Thus, Petruchio is planning to respond with some kind of an *opposite* to what he supposes Kate will do. He is rehearsing, yet without knowing how the Other will behave, and the reactions he is planning to perform need not, of course, manifest themselves verbally: you may also “give” somebody “thanks” by bowing, or “crave the wedding day” by bringing a calendar and start to leaf through it demonstratively. Speech itself is far from being totally unambiguous: we must remind ourselves of W. V. Quine’s indeterminacy principle which warns us that neither the meaning of the sentences we use, nor the context surrounding them provides sufficient “evidence,” enough information to back up our interpretation of a scenario with absolute assurance.²³ However – Petruchio assumes – language is still less ambiguous than non-verbal gestures, so egging himself on with “speak” is totally justifiable.

However, two limiting features of Petruchio’s strategy should also be noted. One is the very fact that the scenes featuring Kate are only hypothesised, therefore the strategist may think he is in advantage because in his imagination he has always already disambiguated and identified the Other’s supposed behaviour and he aims, with each of his counter-moves, at a for him straightforward sign. However, he is in fact rather vulnerable because he cannot know how the Other will react in reality and *then*, when the game is happening “live,” the ambiguities as to how to read the Other’s signs will of course still make their stubborn appearance. The second limiting feature is that Petruchio’s intended reactions are only approximate opposites of Kate’s possible behaviour: e.g. being voluble as opposed to being mute is not an opposition like *black* and *white*, since, for instance, saying just a few words is not being totally mute, either; or: if someone decides not to rail, one does not necessarily sing as a nightingale instead (in fact it is very unlikely that she would do so). Thus, we should notice the exaggeration, the dramatisation, the intention to outweigh the Other’s behaviour with extremities (producing irony and mockery, of course) in Petruchio’s plans. He wants to overwhelm Kate and defeat her, in other words he adopts, at least as his initial step, the Kripkean interpretation of scenes of instruction in so far as domination and intimidation are chief

22. “[K]inesics: . . . a term in semiotics for the systematic use of facial and body gesture to communicate meaning, especially as this relates to the use of language (e.g. when a smile vs. a frown alters the interpretation of a sentence)” (David Crystal, *A First Dictionary of Linguistics and Phonetics* (London: Andre Deutsch, 1983 [1980]), p. 200).

23. Cf. Willard Van Orman Quine, “Two Dogmas of Empiricism,” in *From a Logical Point of View: Logico-Philosophical Essays* (New York: Harper and Row, 1963), (pp. 21–46), pp. 44–45.

elements in his strategy. Yet Petruchio employs his intimidating tactics indirectly: he – also in the sexual sense – suggestively ignores possible negative reactions while, simultaneously, he pretends (as if he were an actor in a different scene with a different partner) that the positive, rough opposites of these reactions are present, and he methodically responds to these positive opposites. This can be called speaking, or even bespeaking the Other into another role than she is supposed to be in by almost hypnotically construing another persona for her and persuading her that she has all the capabilities of living up to that new role, or even: that she is in fact *identical* with the persona that has been created for her, or that she is now one with the “new” character instead of the “old” one. (This might be called Pygmalion carving a statue out with a verbal chisel.)

Both Petruchio’s scene of instruction and, as a corollary to that, bespeaking the Other into a new role seem to be emblematic of *The Taming of the Shrew*. These are also the main motifs of the two scenes of “Induction” before the play proper, also known as its “frame.”²⁴ In productions, the Induction is either entirely left out, or it is used, besides underscoring the surprisingly mature²⁵ metatheatricality found in the “inner” play as well, to “tame” several highly uneasy topics for the 20th and 21st century audiences. For example, in *The Guardian* theatre-critic David Ward complained about the politically incorrect nature of the *Shrew* as follows: “Shrews used to be good for a laugh. Then guilt set in: where’s the joke in seeing a curst woman tamed by a macho bigmouth? Should not the play be stuffed back in the Folio and allowed to die?”²⁶ To counter such

24. Cf. Graham Holderness, *Shakespeare in Performance: The Taming of the Shrew* (1989), p. 1, quoted in William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p. 12.

25. Recent Shakespeare criticism has claimed (building on contemporary allusions to the Shakespearean text in other plays) that the *Shrew* is one of Shakespeare’s earliest plays, putting it even before the *Henry VI*-series. For the Oxford and Norton Shakespeare it is the second play in the canon (only preceded by *The Two Gentlemen of Verona*), Jonathan Bate and Eric Rasmussen in the RSC edition (see above) put it even as the very first (then the play was written around 1590). Considering the dramaturgical mastery of the *Shrew*, compared especially to the *Two Gentlemen* and the similarly early *Henry VI* -plays, this sounds very unlikely but the question is further complicated by an anonymous Quarto from 1594 (and then in 1596 and 1607) under the title *The Taming of a Shrew* [sic!], which is most probably a “garbled plagiarism of Shakespeare’s play” (Michael Dobson and Stanley Wells (eds.), *The Oxford Companion to Shakespeare* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2005 [2001]), p. 460). It is also a puzzle why Shakespeare’s company allowed the corrupt, plagiarised text to circulate and why they did not publish a “good Quarto” of Shakespeare’s version (of course we may always assume such a Quarto which got lost). *The Taming of the Shrew* eventually made its first appearance only in the First Folio of 1623. It is also a puzzle why the Folio-text is such an “inconsistent mess” (*Oxford Companion*, p. 460, and *passim*), while we have evidence that the play had been very popular and it had been revived and performed several times during Shakespeare’s career. Thus, *The Taming of the Shrew* is one of the chief enigmas of the canon but neither the date of its composition, nor its editorial history is my concern here.

26. *The Guardian*, 11 October, 1990, quoted in Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p. 132.

opinions, e.g. Lindsay Posner's 1999 direction transformed drunken old Sly from Elizabethan Warwickshire into a homeless contemporary of ours, who is taken to a rich man's house and, logging into the computer found there, creates a persona for himself called Petruchio, thus turning the story of the couples in the "internal" play into a "twisted male chat-room fantasy,"²⁷ angry with, and disgusted by, women, showing the psychotic and self-destructive side of macho male-dominance.

I would rather claim that Christopher Sly, the drunken tinker is, in the Induction scenes, an emblem of the series of humiliations coming up in the "internal" play he is going to become a reluctant viewer of: markedly while he is stoned out of his mind, he is dressed into fine clothes, he is put into the Lord's master bedroom, where, when finally awake, he is persuaded into the role of the master of the house who has for fifteen years been a lunatic; he is offered exquisite food he can never really relish, and he even gets a "wife," who is nobody else but the Lord's page disguised as a young woman but with whom Sly can never sleep. The poor tinker is banished from the familiar "tavern-society" of his own into luxury which, at the same time, remains unattainable for him, and all this for no better reason than – as the Lord, the designer of the "over-merry spleen" (Induction, Scene 1, 138) puts it – the prospect that "It will be pastime passing excellent" (Induction, Scene 1, 66). In the *Taming of a Shrew*, the mysterious and anonymous play published in 1594,²⁸ Sly, at the very end of the play, can even be seen thrown out of the house in his old rags, because to play with him is no longer entertaining enough.²⁹ Now there is Kate, who is all of a sudden attacked by Petruchio whom she sees for the first time in her life, and who declares that he is going to marry her, on the sole grounds that Kate's father, Baptista will not allow his younger daughter, Bianca to wed unless his elder daughter has got a husband; Kate cannot even touch the bridal dinner and she is fasted later on, too; clothes humiliate her first when Petruchio comes to the wedding in "unreverent robes" (3.2.112), and, later, when she is not allowed to have the "cap and gown" tailored "According to the fashion and the time" (4.1.96, 98), and the bridal night seems to take place ("Come, Kate, we'll to bed"; 5.1.196) only when she has given the famous "submission speech" ("Fie, fie! Unknit that threat'ning unkind brow," 5.1, 148–191) in front of the whole company, including her father. If we give the play a Kripkean reading in terms of scenes of instruction, then Kate is not treated as a human being (not to mention a gentlewoman from Padua's high society) until she has succumbed to using the words and to go on with them the way Petruchio prescribes it, while Petruchio represents – at least in the eyes of such conservative conventionalists as Baptista and Hortensio – the then prevailing social norm as to the behaviour of women in wedlock. Sly's road is from real poverty to seeming wealth and luxury, Kate's road is from real riches to real misery but they both suffer displacement: Sly is moved out of his

27. Cf. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p. 136.

28. Cf. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, pp. 106–7; also see note 25.

29. Cf. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, pp. 105–107.

original social status because the Lord wishes to “have some sport in hand” (Induction, Scene 1, 91), while Kate is punished because she fails to comply with a social norm she neither desires, nor is ready for.

The way one speaks and the words one uses are given surprisingly great attention in the “frame.” The Lord, the instigator of the cruel practical joke played upon Sly, goes out of his way to instruct his servants, to the tiniest detail, as to how they should behave with the drunken tinker and what to say to him, to the extent that the real Master of the House is putting full sentences into their mouths:

Carry him gently to my fairest chamber
And hang it round with all my wanton pictures:
Balm his foul head in warm distilled waters
And burn sweet wood to make the lodging sweet:
...
And if he chance to speak, be ready straight
And with low submissive reverence
Say ‘What is it your honour will command?’
Let one attend him with a silver basin
Full of rose-water and bestrewed with flowers,
Another bear the ewer [jug], the third a diaper [piece of cloth],
And say ‘Will’t please your lordship cool your hands?’
Someone be ready with a costly suit
And ask him what apparel he will wear. . .

(Induction, Scene 1, 44–59)

By contrast (and very much unlike Hamlet³⁰), the Lord ironically neglects, in this respect, the Players coming to his house; he does not even care which play they will perform (here, and again by contrast, let me recall how the entertainment is selected that would suit the wedding feast of Theseus and Hyppolita and of the young lovers at the end of *A Midsummer Night’s Dream*). However, when it comes to Sly’s “wife” to be acted by “Barthol’meu my page” (Induction, Scene 1, 105), the Lord is nothing but mindful attention again: the page should “bear himself with honourable action, / Such as he hath observed in honourable ladies / Unto their lords”; he ought to “say” “With soft low tongue and lowly courtesy, / . . . ‘What is’t your honour will command, / Wherein your lady and your humble wife / May show her duty and make known her love?’ ” (Induction, Scene 1, 106–117). Before the Players could perform a drama for Sly, who “never heard a play” (Induction, Scene 1, 96), the Lord in fact writes and directs a farce for the poor tinker, in which Sly finds himself to have always already been included as the protagonist, perhaps indicating, as it were, that there is no such thing as an

30. It might be of significance that Hamlet, before he famously instructs the Players to “Suit the action to the word, the word to the action” says: “Be not too *tame* neither, but let your own discretion be your tutor” (3.2.16–18), my emphasis.

uninitiated, virgin audience, since we have been sufficiently trained for the stage in the farce called life already, where, at the same time, everyone considers him- or herself to be a leading (and sly?) character. We – like Sly in this genuinely meta-theatre – in fact always take our seats on the stage, where we are viewers and dramatic characters at the same time. “He is no less than what we say he is” (Induction, Scene 1, 70), the First Huntsman tells the Lord, referring to Sly, and this remark is echoed in “the Sun-Moon scene,” one of the most famous scenes of the play in Act 4, by Kate’s “What you will have it named, even that it is, / And so it shall be so for Katherine” (4.3.22–3).

This sentence, on Kate’s part, is a generalisation and formulation of the rule dictated by Petruchio to first call the Sun “the moon” and then “the Moon,” i.e. in fact the Sun, the “blessed sun” (4.3.18) again. Kate seems to have learnt, here markedly in linguistic terms, to follow a new rule of the grammar of her marriage with Petruchio, namely that each thing by definition bears the name her husband has given it, be that name the conventional one or not. So Kate seems to have been bespoken into the role of the submissive spouse, and she has been trained and tamed to stick to the rule which Petruchio demonstrates and sticks to, or, in the next moment, abandons: the general rule of speech and marriage-behaviour has become that she follows the deviation from, just as much as the systematic adherence to, the rule Petruchio represents and advocates. Some double irony emerges here in so far as in Shakespeare’s time “the Sun” and “the Moon” were two of the very few “real” proper names, where the designator (the signifier) selected, pointed at, and fixed its designatum (the signified) absolutely unambiguously; in Early Modern English astrology and astronomy there was no talk about other moons around other “stars” (planets), or about other suns outside our solar system. For a moment, let us even imagine the actor playing Petruchio, perhaps young Dick Burbage, pointing, in the afternoon, in broad daylight, and from the stage of the theatre called The Theatre, at the sun – shining “bright and goodly” (4.3.3) and well within the range of visibility for the actors and the audience alike – and calling it “the moon.” The downright absurdity of the gesture produces an eyesore of eyesores, and so does that absurdity with which Kate follows Petruchio’s rules. The absurdity blatantly brings to the fore the uncanny quality of that aspect of rule-following which informs us that we are not only followers but also users of the rules, that we are always able to deviate from the general norm and – as Kripke identifies the Wittgensteinian bedrock scenario – we are indeed able to impose the new rule on the Other: “take it, or leave it, but if you leave it, you are out, isolated: you do not get either food or clothes, you are stripped of you social status, you are humiliated, you are reduced to nothing.”

This can be done, *The Taming of the Shrew* is telling us, for no good reason, just for fun (as the Lord abuses Christopher Sly), or with a definite social or political purpose (as Petruchio is usurping the role of the rule-giver). It is, indeed, uncanny to realise that things and persons may be, or even are *no less than what we say* they are: the sun can be the moon; an “old, wrinkled, faded, withered” “old father” (4.3.43, 45) may be “a young budding virgin, fair and fresh and sweet” (4.3.37) as Kate describes, in her greeting, and at the instigation of her husband, the respectable merchant from Pisa, who turns out to

be Vincentio, Lucentio's father. As so many times in Shakespeare's plays, the text indicates that language is not only, or not totally, or not exactly referential but it has a creative, a transformational ("translational," "transportational") power as well: language may easily miss designata (referents) and misclassify, the classes made too broad or too narrow; language can not only describe, but re-describe and re-interpret again and again because it belongs to the nature of descriptions and interpretations that they are always contingent; language can create and annul social and political identities, and all these because language is not only mimetic and representational but creational and performative as well. Kate's giving the name "moon" to the Sun will, of course, not turn the Sun into the Moon, yet this is only because we may *see* the Sun, we have access to it through other means than language, but how should we handle "unperceivable internal matters," such as our feelings, beliefs, superstitions, etc., no one has access to inside of us but through our reports? (This is exactly one of the signs of our "separateness" Cavell talks about.) Similarly, Vincentio, through Kate's description, will not turn into a budding virgin (we can, again, *see* him on the stage, and of course this creates the joke, too) but is not Sly turned into a nobleman, when he is *treated* and *spoken* to as a nobleman, and when he *believes* that he is? (To what extent is an actor turned into the character he is personifying? To what extent does the stage turn into Padua, when it is there that we have chosen to lay our scene?)

Even further, the play mercilessly demonstrates that *what you will have something named, even that it is*. In other words, something will be what the name you apply to it says, expresses, designates, that it is the name which gives existence and identity to something. Lucentio, arriving in Padua with the original desire to be instructed at the university, quickly abandons his plan upon seeing Bianca and disguises himself first as his servant, Tranio, and then as an imaginary character called Cambio, a Latin tutor, in order to get close to his beloved, and his "translation" of the Latin lesson becomes a confession of love (cf. 3.1, 31–36). Tranio, almost throughout the play, personifies his master, Lucentio; Hortensio, also wooing Bianca, wears the disguise of a Litio, a music teacher, and instructs Bianca how to play the flute but uses the musical score to pour out his heart (cf. 3.1, 63–80). Even Vincentio's role is first played, under the persuasion of Tranio, by a "Pedant" (schoolmaster), who happens to travel through Padua, this resulting in the "real" Vincentio, really coming from his hometown, Pisa to visit his son, finding himself as somebody "who has already arrived" at his son's house in Padua. Names are just as impenetrable as disguises, and the appearance of a flesh-and-blood Tailor (who is, by the way, kicked out and humiliated as well, cf. 4.1.89–167) underscores the significance of clothes making (or undoing) a person, or even that a man is nothing more than his name and his suit, as Kent will tell Oswald in *King Lear*: "a tailor made thee" (2.2.53), meaning: you are not a person (you are not a character either in the ordinary, or in the theatrical sense) because you have no identity other than the attire you happen to be wearing. In the metatheatrical context, and especially when we remind ourselves that in Shakespeare's time not only were theatrical costumes more expensive, and therefore precious, than the texts of plays, but that the attire an actor wore

was absolutely decisive and indispensable in creating (the illusion of) male or female identity on the stage,³¹ the visible, “textile” creation of the “human fabric” becomes just as significant as the aural textual.

It is also a name, the name Kate, as opposed to Katherine, which will trigger the witty repartee between Petruchio and his intended in the famous wooing scene. “Petruchio, speak”: Petruchio is giving and has given instructions to himself but now that he is in the “live” performance, he, as a first move, “vulgarises” the name “Katherine” into “Kate”:

PETRUCHIO Good morrow Kate, for that’s your name I hear.

KATE Well have you heard, but something hard of hearing:

They call me Katherine that do talk of me.

PETRUCHIO You lie, in faith, for you are called plain Kate,

And bonny Kate and sometimes Kate the curst,

But Kate, the prettiest Kate in Christendom,

Kate of Kate Hall,³² my super-dainty Kate,

For dainties are all Kates, and therefore, Kate,

Take this of me, Kate of my consolation. . . (2.1.183–191)

– and Petruchio, without further ado, tells the girl that he wants to marry her. Yet the text is performing several other acts besides openly attacking a total stranger, and as a total stranger, with the idea of marriage, which is, after all a serious, and, in Shakespeare’s day especially, even a holy thing. The shorter name “Kate” instead of Katherine, reduces Kate, makes her smaller, less significant, less elegant, less high-brow, more common but also more “at home,” more intimate; in closer proximity to the house (to Kate Hall?), to herself and to Petruchio. The twelve “Kate-s” in seven lines may also mesmerise the Other, it can make her (and the audience) dizzy; Petruchio perhaps hopes that this way he may put her into a hypnotic trance as to what her “new name”³³ is and will be in wedlock. He simultaneously achieves a farcical effect, too, since repetition (and even *mechanical* repetition, as Henri Bergson points out³⁴) will almost invariably produce (low) comedy. The name “Kate” is first used in a normal greeting (“Good morrow, Kate”) and later as an address (“therefore, Kate, / Take this of me,” i.e. “listen to me”) but this kind of “calling the Other names” soon gets out of control and propor-

31. This is mentioned in practically all recent introductions and companions to Shakespeare, see e.g. Gabriel Egan, “Theatre in London,” in *Shakespeare: An Oxford Guide*, ed. Stanley Wells and Lena Cowen Orlin (Oxford and New York: OUP, 2003), 20–31, pp. 28–29.

32. According to the Norton Shakespeare, this is either an obscure allusion to some contemporary location, or Petruchio refers to the house of Baptista as “Kate Hall,” indicating that the real Master of the House is she, cf. Stephen Greenblatt et al (ed.), *The Norton Shakespeare* (New York and London: Norton and Company, 1997), p. 164.

33. This is the first time in the play that someone refers to Katherine as “Kate.”

34. Cf. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of Comic* (Wildside: Wildside Press, 2008), p. 38.

tion. Petruchio behaves as if he was practising for the future, but each utterance of the name is, at the same time, like biting into, and taking a mouthful out of, Kate, especially because “Kate” rhymes with the past form of *eat*, i.e. with *ate*, pronounced, as in today’s American English, as [eit] in Early Modern English. Petruchio is also punning on the word *cate*, the referent of which was then “dainty delicacy”³⁵ and thus “superdainty Kate” may mean “very fine and exquisite desert,” and into this Adjective-Noun construction Petruchio inserts the name “Kate,” making Kate sugary, delicate and edible. Yet we are not only transported into the world of sweetmeats and slobbering, but to the world of looks and attitudes, too, through some adjectives (“plain,” “bonny,” “prettiest,” “daintiest”) and a past participle (“curst”), some of them flattering, and thereby trying to cover up the distance between the two of them, some of them offensive and thus challenging. Punning – so common in Shakespearean texts and Early Modern English literature in general – usually gives us two, or even more meanings, either through homophones – as in *cate* and *Kate* – or through homonyms, as later, when Petruchio, for example, says that he does not wish to burden Kate because he knows that she is “young and light” (206) (where *light* means “not heavy” or “wanton”) and Kate responds with: “Too light for such a swain [bumpkin, blockhead] as you to catch” (207) (where *light* has the semantic content of “quick”).³⁶ Puns create semantic tension because, in Wittgensteinian terms, they put us to the crossroads of semantic rules, where we first have to decide which rule to follow, and then we have to go back where meanings parted ways, and try in another direction as well.

However, originally punning was not Petruchio’s but Kate’s idea; she responded to her future husband’s “Good morrow, Kate, for that’s your name, I hear” with “Well have you heard, but something hard of hearing,” where she is playing with the fact that in Early Modern English *heard* and *hard* were pronounced very similarly.³⁷ Thus, the scene turns out to be rather different from what Petruchio imagined and was rehearsing for; this is a scene of instruction, too, but this time more in line with Cavell’s interpretation of scenes of instruction. Petruchio, accommodating himself to the situation, is (and will be) contradicting Kate first not in terms of suggesting her an alternative behaviour by praising her for features and gestures that are lacking in her disposition, but by twisting meanings his way, trying to impose his semantics, still in the Kripkean way, on hers. This could easily result in an impasse, where the spade turns and there is nothing to do but remain silent, or to wait until the One submits to the Other. Yet Petruchio’s pun will be opposed by further puns on Kate’s part, which Petruchio “catches,” and “throws back,” which, in turn Kate will catch and throw back – and their bantering, their teasing, their fight is going on. This, like negotiation in rule-following in general, is still struggle for semantic territorial rights, yet neither is submitted to the

35. *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p. 54.

36. *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, pp. 54–55 and *The Norton Shakespeare*, p. 164.

37. *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p. 54.

will of the other, but both are willy-nilly following each other's rules at the peril of perhaps not even realising what they are doing: one pun grows out of the other (as it is usual with this kind of word-play). They find themselves on a way where contradicting each other is no longer external but *internal* to their rule-following, so in fact they are *co-operating*: they are following a shared a rule; they have moved away from bedrock, they can both go on but *only* with the help of the other. The rule "let's use puns" is, the moment a pun is born, a deviation from the meaning of the Other but precisely and only when the Other is playing along. But, most importantly, it is a deviation from the norm of Padua, of well-established social norms of marriage, of wooing, of talk between a gentlewoman and gentleman in "high society," and now it is deviating from all these norms *together*: only the two of them. This togetherness is bound to turn against the world: when Baptista returns, Kate greets him with "Call me your 'daughter'? Now, I promise you / You have showed a tender fatherly regard / To wish me wed to one half-lunatic / A madcap ruffian and a swearing Jack, / That thinks with oaths to face the matter out [=Petruccio is domineering without any scruples]" (2.1.291–293). Kate is still scolding, accusing, slandering, quarrelling as she usually does, yet she does not leave the premises (as she did when her father told her off for tying Bianca's hands together [cf. 2.1.23–36]), she does not threaten Baptista with committing suicide (as e.g. Juliet does, as a reaction to her parents wishing to wed her to Paris³⁸). She stays, and though this is far from being an alliance with Petruccio yet, or even a step towards him, it is certainly a step out of the old family circle, the moment of tie-breaking: "I am no daughter of yours" as one of the necessary, although far from being the sufficient condition for forming, with her future husband, a new unit. It also should be noticed that Petruccio has been re-named, too as "Jack," which is of course still more or less an (also grammatically) common name³⁹ (meaning: "ill-mannered fellow," "lout," "knave"⁴⁰) and may be read as distancing and stereotyping, yet some gesture of adoption, of re-creation under a new name, of bespeaking the Other into a new role, a new identity is perhaps already lurking in it as well. They come closest to touching each other for the first time – in fact they, though only verbally, do touch even one another's genitals – when Petruccio starts to talk about "tails" and Kate about "tongues":

38. "Delay this marriage [with Paris] for a month, a week; / Or, if you do not, make the bridal bed / In that dim monument where Tybalt lies" (3.5.199–201), quoted according to The New Cambridge edition: *The Works of Shakespeare: Romeo and Juliet*, eds. John Dover Wilson and George Ian Duthie (Cambridge: Cambridge University Press, 1971).

39. This way was Shakespeare called, in Robert Greene's famous attack on "an upstart Crow, beautified with our feathers," a 'Johnny-to-do-everything,' a "Johannes fac totum" who "supposes" he is "the onely Shake-scene in a countrie [sic!]" ("Robert Greene on Shakespeare," *The Norton Shakespeare*, pp. 3321–2, originally in *Greenes Groats-worth of Wit, bought with a million of Repentaunce* [sic!] (1592)).

40. David Crystal and Ben Crystal, *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion* (London: Penguin Books, 2002), p. 246.

PETRUCHIO Come, come, you wasp, i'faith, you're too angry.
 KATE If I be waspish, best beware my sting.
 PETRUCHIO My remedy is then to pluck it out.
 KATE Ay, if the fool could find it where it lies.
 PETRUCHIO Who knows not where a wasp does wear his sting? In
 his tail.
 KATE In his tongue.
 PETRUCHIO Whose tongue?
 KATE Yours, if you talk of tails, and so farewell.
 PETRUCHIO What, with my tongue in your tail? Nay, come again.
 (2.1.213–221)

Here *sting*, besides its literal meaning, may have the sense of “sexual urge,” and *tail* is just as much a pun on “tale” (as in *fairy-tale*, i.e. “story”) as it is on the genitals,⁴¹ and thus “with my tongue in your tail” and “come again” (“have another orgasm”) it is highly suggestive. Even a real physical “touch” is to follow, since this is the moment when Kate “strikes” Petruchio (2.1.223), which is surely not a sign of affectionate love, but not one of indifference, either.

I dare claim that Petruchio and Kate fall in love with each other at first sight, when love is of course still not anything else than arousal, violent desire, sexual urge and the “taming process” is the mutual realisation that – as Stanely Cavell puts it in his essay on *Othello* – “[erotic] love is at most a necessary not a sufficient condition for marrying.”⁴² Before going to bed, man and wife have to learn that – as Kate puts it in her “submission speech” – “our lances are but straws” (5.1.185) which for me does not contain the conventional moral teaching: “love is tenderness, comradeship, friendship, and intimacy as well,” although this, in itself, may very well be true, too. It is rather an acknowledgement, a kind of overall confession of our mutual weaknesses and vulnerabilities; the acceptance that it is precisely *not* necessarily a sign of weakness when we exchange our lances for straws or when we disarm ourselves.

The “wooing scene” is the only one in the whole play where Kate and Petruchio are together alone; at other instances they are either surrounded by spectators (Baptista, Gremio, Tranio, etc.) who cannot believe their eyes that the “wild [cat], Kate” (2.1.281) has not scratched Petruchio’s eyes out (cf. 2.1. 285–328), or it is Petruchio who sees to it that the two of them are performing in front of an audience (Grumio, Hortensio, the Tailor, etc.), this series culminating in the “submission speech” delivered in front of the whole company, when, in line with the conventions of traditional comedy, the play brings everyone together. Paradoxical as it may sound, the wooing-scene (and, the upcoming scene – after the submission-speech – in bed, which we of course never see) is the most intimate one of the play, as far as Petruchio and Kate are concerned. If we

41. Cf. *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p 55.

42. Stanely Cavell, “Othello and the Stake of the Other” in *Disowning Knowledge in Six Play of Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 125–142, p. 131.

look at the chronology of the play, then our impression certainly is that its tendency is from mutual co-operation towards submission at the peril of exclusion: the most intimate, “Cavellian” scene of wooing is followed by several “Kripkean” skits of Kate having to give in. Of course, the stage-director may tell the actor and actress that Petruchio and Kate, after the wooing scene (or perhaps after the scandalous wedding-day), are kicking up rows in order to annoy their environment and they burst their sides with laughter how everybody may be beguiled; you may even present a Petruchio bringing food to the fasting Kate in secret, while she is complaining of hunger in front of the servants, only for the mere show of it. I think the play does not commit itself whether co-operation continues after the wooing-scene, or it comes to a halt; whether it starts again, and if it does, exactly when. The question is further complicated by the fact that – somewhat like Harold Pinter’s play, *Betrayal* – the *Shrew* depicts the story of a marriage, in several ways, backwards: not so much from the beginning, but beginning at a point when Petruchio and Kate may behave as if they had known each other for long years. I think the important point is that both the Kripkean and the Cavellian attitudes to scenes of instruction are there in the play, as they of course appear mixed – according to Cavell, too⁴³ – in ordinary life as well.

“What must marriage be for the value of marriage to retain its eminence, its authority, among other human relations? And what must the world be like for such marriage to be possible?” – Cavell asks in one of his essays on Hollywood re-marriage comedy.⁴⁴ In *The Taming of the Shrew*, “the world,” here called Padua, is a hypocritical world with tyrannical fathers who prefer one daughter of theirs to the other and they are ready to sell them before they would have seen their fiancés, where Hortensios are ready to marry rich widows purely for their money, and where the prevalence of true love and a good, although highly conventional marriage is possible only through dissembling, by wearing disguises and assuming false identities, as in the case of Bianca and Lucentio, the subplot and the “control group” for the comedy of Petruchio and Kate. Who comes as he is, without a guise to conceal him, straightforwardly, and to the point as Petruchio does, must go through transformation, some metamorphoses, but together with his wife, to whom he has handed the social institution called marriage as a credit-card much earlier than they would be truly wedded. “Since these are questions [what must marriage be for the value of marriage, etc.] about the concept as well as about the fact of marriage, – Cavell goes on in his essay on remarriage – they are questions about marriage as it is and it may be, and they are meant as questions about weddedness [sic] as a mode of human

43. “I do not think it likely that anything simple is wrong with Kripke’s reading, anyway in a sense I find nothing (internal) wrong with it,” and: “The point of my rereading or recounting of the sense of ‘This is simply what I do’ is not to convince one convinced by Kripke’s reading that his is wrong, only that it is not necessary, and that if not the problem for which it is the solution stands to be reconceived, again recounted” (Cavell, “The Argument of the Ordinary: Scenes of Instruction in Wittgenstein and in Kripke,” p. 65 and p. 84, respectively).

44. Stanley Cavell, “The Same and the Different: *The Awful Truth*” in *The Cavell Reader*, ed. Stephen Mulhall (Cambridge, Mass. and Oxford: Blackwell Publishers, 1996), 167–196, p. 176.

intimacy generally, intimacy in its aspect of *devotedness*.”⁴⁵ Kate and Petruchio must work their way out to become truly wedded in a hostile and basically immoral world but they do it *their* way, the way on which they – noisily, scandalously, astonishingly – find, both for the Other and themselves, personae who can be constitutive of their mutually personal intimacy. As if they knew that true devotedness is, and will remain, an eyesore of eyesores for the world forever, often incurring envy and reprimand because for the world (mostly represented, both in comedy and tragedy in Shakespeare, by respectable grown-ups such as parents, teachers, peers, elders, etc.) one of the hardest facts to accept is that there is anything but a recipe for being happy: no one knows, and is entitled to tell how the Other may be happy, and Kate and Petruchio will not be happy, either, unless they have the courage to believe that they can be happy only *their* way, which no one but they will understand and will be able to live. They will not be happy unless they dare to see that happiness is *their* mutual personal intimacy, unless they have worked out, through several scenes of instruction, some private rules they only know how to follow.

One may take the Kripkean direction with scenes of instruction, which involves, after the impasse, tragic segregation and there is no doubt that we can testify to the truth of this perspective, too. But we may also claim to be acquainted with the Cavellian attitude to spades turned on the Wittgensteinian bedrock, which I am reading here as the comic counterpart of Kripke’s point of view. In the Cavellian approach, after the impasse, and the acknowledgement of our weakness and human separateness, there is a possibility – though of course by no means a guarantee – that we, instructor and instructed, look at each other and we know how to go on *together*. There are, indeed, times when we may exchange for straw not only our lances, but our spades, too.

45. Cavell, “The Same and the Different: *The Awful Truth*,” pp. 176–177.

Milton példázata, avagy az olvasó terhe

Talán megbocsátható, ha tanulmányom bevezetéseképpen némi önéletrajzi betekintést adok a 19. Milton-sonett iránti érdeklődésem háttérébe. 2000 tavaszán Péter Ágnes biztatására pályáztam meg az ELTE Anglisztika Szakán azt a gyakornoki állást, amelynek köszönhetően a 2001. tavaszi félévtől áttekintő költészeti szemináriumot tarthattam az egyetemen. Életem egyik meghatározó élménye volt ez.

E szeminárium során szerettem bele Milton 19. sonettjébe, amely tehát idestova tíz éve foglalkoztat. A szemináriumi keretek lehetővé tették, hogy hallgatóimtól, akik alig néhány évvel voltak fiatalabbak nálam, izgalmas ötleteket, értékes gondolatokat kapjak, amelyek jól egészítették ki Stanley Fish lenyűgöző, önmagával is dialektikus vitát folytató érvelését. Azóta is évről évre tanítom az „Interpreting the *Variorum*” című tanulmányt, amelyben Fish lefekteti az olvasóorientált értelmezés általa fontosnak tartott alapelveit, és rögzíti az „interpretatív közösség” fogalmi kereteit.

Az esztendőik során felhalmozódott beszélgetés- és olvasmányélmények 2008-ra érlelődtek bennem viszonylag összefüggő gondolatsorrá. Az év szeptember 5-én a Károli Gáspár Református Egyetem által szervezett nemzetközi Milton-konferencián adtam elő az itt olvasható esszé első verzióját, természetesen angol nyelven. Külön öröömre szolgált, hogy szekcióm elnöke Péter Ágnes volt. Úgy vélem, a fentiek fényében már érthető, hogy miért érzem úgy, ez a tanulmány meghatározó részben őt illeti, és tiszta szívvel ajánlom neki születésnapja alkalmából. Emellett köszönettel tartozom Warren Chernaik professzornak is, aki a Milton-konferencia során hasznos észrevételekkel segített hozzá, hogy érvelésemet még következetesebbé és kimerítőbbé tegyem.

A tanulmány magyar nyelvű átdolgozása természetesen technikai kihívások elé is állított, melyek közül az első az volt, hogy vajon a vers mely verziójára hivatkozzam érvelésemben. Úgy döntöttem, megkísérlem a lehetetlent, és magam fordítom magyarra a sonettet, külön figyelmet fordítva azon elemeire, amelyek érvelésemben is meghatározók, mivel az eredeti verzió sajátos nyelvi és verstani tulajdonságait képezik le. A fordítás művészi értékét nehezen tudom megítélni, ám ha csak annyi haszna van, hogy elősegíti az eredeti forma valamivel pontosabb követését, már elértem a céloimat.

Ha megfontolom, fényem hogy fogy el,	1
Éltem felén, sötét napom hol áll,	2
S talentumom, mit rejteni halál,	3
Haszontalan, bár lelkem úgy figyel,	4
Teremtőm mit kíván, s számot mivel	5
Adjak neki, itélni ha talál,	6
Hát fedd az Úr, ha tőle jó homály,	7
Kérdem bohón, ám Türelmem felel	8
E sóhaj előtt, Isten mit se nyer	9

Emberkezek művéből, hogyha jól	10
Húzod igád, elég szolgálni már,	11
Királyságában sereg, sok ezer,	12
Posztol, földön s vizen, parancs ha szól:	13
Szolgál az is, ki áll csupán, s bevár.	14

A vers angol eredetijét Stanley Fish tanulmánya nyomán közlöm,¹ az önkényes, igazolatlan, ám sajnálatosan elterjedt szerkesztői központosítás nélkül.

When I consider how my light is spent,	1
Ere half my days, in this dark world and wide,	2
And that one talent which is death to hide,	3
Lodged with me useless, though my soul more bent	4
To serve therewith my maker, and present	5
My true account, lest he returning chide,	6
Doth God exact day-labour, light denied,	7
I fondly ask; but Patience to prevent	8
That murmur, soon replies, God doth not need	9
Either man's work or his own gifts, who best	10
Bear his mild yoke, they serve him best, his state	11
Is kingly. Thousands at his bidding speed	12
And post o'er land and ocean without rest:	13
They also serve who only stand and wait.	14

Marjorie Hope Nicholson a fenti szonettet „egyetlen nagyszerű komplex összetett mondatnak” nevezte, alapszerkezetét pedig egyetlen kontraszt révén határozta meg: a beszélő kérdez, a Türelem allegorikus alakja válaszol.² A bonyodalom, érvel Fish, ott kezdődik, hogy vajon meddig tart a nevezett kérdés, illetőleg az arra adott válasz, továbbá a beszélő kétségek között, avagy megnyugodva zárja-e le a költeményt. Túlzottan véglegesnek tűnik a *Variorum* kiadásban idézett kritikai vélemény, mely szerint a szonett „a türelmetlenség megörökítése a türelem állapotából visszaemlékezve”.³

A századok során szerkesztők serege tartotta fontosnak, hogy gordiuszi csomó gyanánt vágja ketté az ebben rejlő kétségeket. Idézőjelbe tették a 7. sort, hogy egyértelművé váljon, a vers alanya teszi fel költői kérdését, majd hasonlóképpen a Türelem szájába adták a 9. sor közepén kezdődő feleletet, amely szerintük egészen a vers utolsó

1. Stanley Fish, „Interpreting the *Variorum*,” in *Modern Criticism and Theory: A Reader*, szerk. David Lodge (London: Longman, 1988), 311–329.

2. Marjorie Hope Nicholson, *John Milton: A Reader's Guide to His Poetry* (New York: Noonday, 1963), 152. o.

3. A. S. P. Woodhouse & Douglas Bush, „Sonnet 19 (When I Consider How My Light Is Spent),” in *A Variorum Commentary on the Poems of John Milton* (New York: Columbia UP, 1972), II/2, 442–469, 456. o. Pyle kijelentése terminológiájában Wordswortht idézi: „The sonnet is a record of impatience recollected in a state of patience.”

sorának végéig tart. Ezen túlmenően a szonett egyetlen (de legfeljebb két) mondatát további mondatokra szabdalták, megtörve a Nicholson által kiemelt lehengető egységet.⁴

Fish szerint e beavatkozás oka abban keresendő, hogy a konvencionális, értelmező-kifejtő kritika képtelen elviselni az olyan jellegű *crux*okat, amelyek lehetetlenné teszik a végleges, egyértelmű interpretációkat, és egyenrangú értelmezések sokaságát hagyják nyitva. Ennek egyik legékesebb példája az a méltatlankodó kifakadás, amikor a szonett egyik bírálója megjegyzi: „a szintaxis . . . szinte kicsúszik a kontroll alól”.⁵ De vajon alaphelyzetben ki kontrollálja a szintaxist? – teszi fel a legfontosabb kérdést Fish.

Egy lehetséges válasz az olvasóorientált értelmezésben rejlik. A következőkben érvélem viszonylag szorosan követi Stanley Fish gondolatmenetét, aki a verset nem önálló, egyidejű műtárgyként, hanem egy időben kibontakozó élmény, tapasztalat alapjául szolgáló szöveggként értelmezi.⁶ Amikor az olvasó végighalad Milton szonettjén, kénytelen többször is módosítani várakozásán, álláspontján, értelmezésén. A művelt olvasóban már az olvasás megkezdése előtt megjelennek az első várakozások. Szonetről lévén szó, tízennégy sorra számítunk, amelyek (mivel tisztában vagyunk az ifjú Milton itáliai érdeklődésével) valószínűleg a petrarcai szonettek 8+6 soros felosztását, illetőleg jellegzetes rímképletét fogják követni. Ami a rímképletet illeti, várakozásunk teljesül, ám a szövegblokkra vetett futó pillantásból is kitűnik, hogy a 8. sor végén várt *volta* hibádzik, tehát a petrarcai szonett egyik fontos kritériuma eleve nem teljesül.

Tartalmi várakozásunkat a legtöbb kiadás sajnos negatív irányban határolja be. A szonettnek adott önkényes cím („Vakságáról” / „On His Blindness”) azt sugallja – *szemmel láthatólag* tévesen –, hogy Milton egyéni sorsának tragikus alakulása lesz a vers tárgya. Amíg azonban nincs okunk kételkedni abban, hogy a vers közvetlen kiváltó oka valóban lehetett ez az életrajzi tény, befogadásunkat károsan korlátozza, amennyiben mindvégig kitartunk amellett, hogy a szonett erről az egy témáról szól. Frank H. Ellis, Thomas Gray híres *Elégiájáról* szólván fejti ki azon nézetét, amely korunkban szerencsére már-már közhelyszámba megy:

Nyomós érveket . . . hozhatunk föl az ellen, hogy egy költő műveinek értelmezésébe belekeverjük mindazt, amit az életéről tudunk. . . . Hasonlóan nyomós érveink vannak az ellen, hogy életrajzi tényként tekintünk a költői megnyilatkozásokra. Egy verset még egy lelkiállapot megbízható bizonyítéka gyanánt sem fogadhatunk el, nemhogy testi jellemvonások leírásaként. . . . A költészetet úgy kell tekintenünk . . . hogy az sem nem önéletrajzi dokumen-

4. Fordításomban egyetlen mondatként próbáltam visszaadni az eredeti szonett sürgető türelmetlenségét.

5. „The syntax . . . seems almost out of control” (Stoehr; idézi Woodhouse & Bush, p. 457).

6. Fontos megjegyezni, hogy tanulmányom egy fantommal vitázik és e fantom érveiből is indul ki. Amikor ugyanis Fish esszéje első ízben megjelent, ő már úgy ítélte meg, hogy többé „nem tartja” az alapjául szolgáló „feltevéseket.” Stanley Fish, *Is there a Text in this Class?* (Cambridge, MA & London: Harvard UP, 1980), 1. o.

tum, sem nem irodalmi gyakorlat, hanem kiszámított retorikai struktúra – azaz kiszámítottságával bizonyos intellektuális és érzelmi hatásokat kíván kiváltani az olvasóban.⁷

Azt jelentené mindez, hogy Milton vakságának nincs köze az idézett szonetthez? Távoloról sem. Ellis ugyanis azt is kifejti, hogy az életrajzi adatok ismerete fontos, sőt sok esetben – például bonyolult vagy homályos passzusok szoros értelmének tisztázásában – üdvös lehet. Ám az *interpretációban* az életrajzi adatok ismerete haszontalan.⁸

Nem mellékes, hogy Fish sem egyes versek értelmezését ígéri tanulmányában, hanem a *Variorum* kritikai kiadást boncolja elemeire. Interpretációja pedig arra fut ki, hogy nem lehet célunk egyetlen végső „üzenet” vagy „értelem” kifejtése, elvégre az értelmet nem valami érc gyanánt *találjuk meg* és „bányásszuk ki” a versből, hanem magunk *alkotjuk meg* az olvasás folyamata során.⁹ E folyamat pedig épp a várakozások és tapasztalatok állandó egymásra hatását jelenti.

Ha felülemelkedünk a Milton vakságával kapcsolatos tartalmi várakozásainkon,¹⁰ és átmenetileg félreteesszük a szonettet illető formai elvárásainkat, Fish szerint a következő újraértelmezések sora játszódik le az olvasás folyamán. A 6. sor második felében az „ítélni ha talál” első olvasatunkban arra utal, hogy Isten meg fogja büntetni a beszélőt, amiért nem tud elszámolni a talentummal, „mit rejtteni halál”. Ám a 7. sor kérdéséből úgy tűnik, Isten inkább kishitűségéért ítélné el az alanyt, hiszen azt feltételezi teremtetéről, hogy igazságtalan és méltánytalan. Itt az olvasó azt gondolhatja, hogy a retorikai kérdést Isten teszi föl: „Hát fedd az Úr, ha tőle jó homály?” – ám már a 8. sorban kénytelenek vagyunk felülírni ezt a várakozást, hiszen a beszélő hozzászeli: „Kérdem”, sőt rögtön relativizálja is megszólalását, kérdését „bohónak” minősítve.¹¹

Ezen a ponton érdemes újra elővennünk a szonettformával kapcsolatos várakozásainkat. Ha elfogadjuk Nicholson szintaktikai lecsupaszítását, mely szerint „én kérdezek; a Türelem válaszol”,¹² arra számíthatunk, hogy a kérdés fogja kitenni a szonett első nyolc sorát (*ottetto*), míg a választ az utolsó hat sor tartalmazza majd (*sestetto*). Azt kell azonban látnunk, hogy a Türelem már a 8. sor vége, vagyis a várható *volta* előtt belevág a beszélő

7. Frank H. Ellis, „Gray’s *Elegy*: The Biographical Problem in Literary Criticism,” in *Twentieth Century Interpretations of Gray’s Elegy: A Collection of Critical Essays*, szerk. Herbert W. Starr (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968), 51–75, 74–75. o.

8. Ellis, 74. o.

9. Vö. a „*finding* meaning” és a „*making* meaning” közti különbséggel.

10. Ebben a tekintetben az 1. sorban olvasható „fényem hogy fogy el” aggodalma univerzális dimenziót ölt, és már nem kell Milton egyéni sorsára koncentrálnunk. Nem szükséges bővebben kifejteni, hogy milyen új értelmezési távlatokat tár fel ez a megközelítés.

11. A „*fondly*” illetően fordítása több szempontból is igazolható. Az *Oxford English Dictionary* szerint elavult jelentéstartalom (†*foolishly*) mellett teológiai súlya is van annak, hogy a beszélő a hit szempontjából gyanús, sőt eretnek kérdését elméjének pillanatnyi elborulásával igyekszik magyarázni.

12. Nicholson, 152. o. Ez az olvasat egyébként megkönnyíti a beszélővel való azonosulást is, tehát a befogadó kvázi saját maga is belehelyezkedhet a beszélő helyzetébe.

szavába, ami egyfajta paradox, de mindenképpen váratlan türelmetlenséget sugall. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a Türelem, aki „e sóhaj előtt” azért lép közbe, hogy elejét vegye a beszélő istenkísértő gondolatainak, küldetését kudarcra zárja, hiszen a gondolat már szavakká formálódott és rögzült. Hiába tehát a Türelem türelmetlen sietősége, a figyelmeztetés máris elkészt.¹³

Felmerülhet, hogy e szonett esetében kiterjesszük a *volta* fogalmát. Eszerint az *ottetto* és a *sestetto* közötti váltás nem a 8. sor utáni fiktív cezúrában valósulna meg, hanem egy több sort felölelő folyamat volna, amely épp a Fish által kiemelt újraértelmezésekkel párhuzamban menne végbe. Az elgondolás annál is vonzóbb, mivel egy roppant izgalmas formai feszültséget, illetőleg ellentmondást hoz felszínre. Ha ugyanis a szonettben egy 5+4+5 soros felépítést veszünk alapul (amelyben a *volta* a 6–9. sorokat teszi ki), akkor azt találjuk, hogy a szonettforma inherensen aszimmetrikus struktúrájának kiegyensúlyozása tartalmilag éppen ezzel ellentétes egyensúlyvesztést eredményez: valóban minden kiszalad a szerző és az olvasó kontrollja alól, és a formai elemek ellenpontszerűen támasztják, illetve ássák alá a tartalmat.

Miután a Türelem átveszi a szót, néhány soron keresztül egyértelmű, hogy az ő szempontjából látjuk a dolgokat. Ám – idézőjelek híján – nem egyértelmű, hogy a beszélő nem veszi-e vissza a szót, és ha igen, mikor. Erre nézve háromféle megoldás lehetséges, véli Fish: (1) a Türelemé az utolsó szó; (2) a vers alanya a konklúzió levonásának erejéig visszatér a 14. sorban; vagy (3) a királysággal kapcsolatos megjegyzés utáni szavakat már a beszélő mondja ki. E hármas választás gyakorlati következménye abban áll, hogy mennyire érezzük meggyőzőnek a konklúziót. Ha ugyanis a Türelem jelenti ki a vers végzavát, akkor a záró sor nem több, mint egy afféle prédikáció „tanulsága”, és a beszélőn, illetve az olvasón múlik, hogy milyen mértékben teszi azt magáévá. Ellenben ha az alany visszaveszi a szót a Türelem allegorikus alakjától, feltételezhetjük, hogy megtörtént a végkövetkeztetés bizonyos mértékű interiorizációja, ami jelentősebb bizalmat vagy optimizmust sugallhat. Ezt a termékeny többértelműséget húzzák keresztül a szöveg szerkesztői által indokolatlanul betoldott idézőjelek.

Szigorúan a textualitás szempontjából nézve tehát azt is mondhatnánk, hogy a 19. szonett végeredményben kudarcot vall. Ha a beszélő vigaszt akar nyerni abból, hogy megfontolás tárgyává teszi sanyarú helyzetét, ez csak részben sikerül neki: kap egy racionális levezetést, amely vagy helytálló, vagy nem, de mindenképpen azon múlik, hogy amúgy is milyen magaslati perspektívára sikerült eljutnia a „megfontolás” során. Ez persze nem mond ellent Fish elméletének, csak éppen kiterjeszti azt – amiképpen az olvasó várakozások és folyamatos ártelmezések kusza kavalkádján kénytelen végighaladni, úgy a beszélő is sokféle megfontolás útvesztőjén küzd át magát, míg el nem jut a szonett végére, amely végpontként értelmezhető, végső feloldásként már kevésbé. Beszélő és befogadó tehát e tekintetben is egy szimmetrikus kétpólusú rendszert alkot.

Van azonban egy másik, nem kevésbé fontos aspektus is, amelyet Fish tanulmánya csupán érint, de nem von be az alaposabb elemzésbe. Ezt tömören bibliai intertextuali-

13. A helyzet iróniáját az adja, hogy a Türelem *túl korán*, ám mégsem *elég korán* lép közbe.

tásként írhatjuk le, és analitikus eszközként legékeesebben Dayton Haskin Milton-kötetében bontakozik ki.¹⁴ E kötet jelentős terjedelemben tárgyalja a 19. szonettet,¹⁵ kiemelve, hogy az jól beilleszthető abba a homiletikus hagyományba, amely a 17. század középi puritán irodalomfelfogást kísérte.¹⁶ Milton, a Biblia avatott ismerője, nehéz helyzetében azt teszi, ami egy jó protestánszhoz illik, vagyis az ismert szentírási szakaszokhoz fordul segítségért. Ez is azt sugallja, hogy a fizikai vakságnál tágabb, üdvtörténeti kérdéseket kell feltételeznünk a szöveg háttérében. Haskin megjegyzi, hogy a kontempláció során a beszélő „inkább értelmezi, semmint törli” azt a talentumokról szóló példabeszédben (Mt 25,14–30) megtalálható különbségtételt, hogy „kinek-kinek az ő erejéhez képest” (15) adatik ki az öt, kettő és egy talentum.¹⁷ Egyébként amikor a talentumról esik szó, a mai művelt magyar olvasó előnyben van angol anyanyelvű kortársával szemben. Míg ugyanis angolul a „talent” feltűnésmentesen olvad bele a szövegbe, és nem kelt automatikusan újszövetségi asszociációkat, magyarul elkerülhetetlen a fogalmi társítás, mivel az angol „talent”-nek első közelítésben a „tehetség” felel meg, a „talentum” pedig eleve idegenszerű és irodalmibb regiszterű, mint angolul a „talent”.¹⁸

Mire azonban idáig jutunk, éberségünket már fölkelthette a „*fondly*” („bohón”, 8) módhatározó, illetve a „*light . . . spent*” („fogy a fény”, 1) többértelműsége. Ha a „talentum” miatt a magyar észjárás előnyben érezhette magát, az első sor miatt inkább hátrányt szenved: nem nyilvánvaló ugyanis, hogy a „*spend*” nem csupán „fogyást”, „múlást”, „költést” jelent, hanem van egy direktebb, fizikaibb (archaikus) jelentése is: a „kiöntés”. Ha megfontoljuk, milyen fény az, amit ki lehet önteni, illetve tekintetbe vesszük a beszélő „bohóságát” (még pontosabb lenne itt „bolondságról” beszélni), eszünkbe ötlük az öt bolond és az öt okos szűzről szóló példabeszéd. S ha utánanézőnk a vonatkozó szakasznak, szinte már meg sem lepődünk, hogy Máté evangéliumában ez a parabola (Mt 25,1–13) közvetlenül előzi meg a talentumokról szóló példázatot.¹⁹

Haskin ezt a következőképpen foglalja össze: „Miltont az emeli kortársai fölébe, hogy végtelenül nagyobb ügyességgel fogalmazza újra a bibliai nyelvet olyan tapasztalatok reprezentálása végett, amelyekben sokan osztoznak, de amelyek sehol sem jelennek meg ilyen művészien.”²⁰ Ebben a szellemben pedig indokolt, hogy a Fish által vázolt „értelmezési *crux*” feloldása helyett a szonett legfőbb erényét lássuk abban, hogy a záró sor „felvillantja Milton negatív képességét, s a költőt – a megfelelő feltételek tekintetbe

14. Dayton Haskin, *Milton's Burden of Interpretation* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994).

15. Haskin, 94–109. o.

16. Fish *Variorum*-szövegének egyik testvér tanulmánya egyébként a „Structuralist Homiletics” címet viseli (Fish, *Is there a Text*, 181–196), és kézenfekvő a párhuzam Haskin vonatkozó művével.

17. Milton itt éppoly (ál)szérény, amennyiben mindössze egy talentumra tart számot, mint a *Lycidas* végén, amikor is „faragatlan” pásztorköltőnek („*uncouth swain*”) nevezi magát.

18. A fordítás során hezitáltam a „talentom” és a „talentum” forma között, és a metrikai megfontolások mellett azért választottam az utóbbit, mert kevésbé érzem modorosnak.

19. Haskin, 106. o.

20. Haskin, 92. o.

vétele után – újra azonosíthatjuk a helyzetét az első sortól kezdve megfontoló beszélővel.²¹

A szüzekről szóló példabeszéd fényében világossá válik a beszélő aggodalmának végső oka: hogy talán ostobaságában felkészületlenül ment a menyegzőre. A talentumokról szóló példabeszéd egyszerre indokolja és kárhoztatja az Urában nem bízó „gonosz és rest szolga” (Mt 25,26) félelmeit, és minden kétséget eloszlat a kontrollálatlan szintaxis helyénvalóságával kapcsolatban. Az esetleges pozitív hozadékat viszont egy harmadik párhuzam teremti meg. Haskin az utolsó ítélet leírásában találja meg a megoldást (Mt 25,31–46), amely lekerekíti a történetet, és pozitív végkicsengést ad neki.²² Ezt kiegészítendő, én Lukács evangéliumára utalnék, amelynek egy rövid hasonlata fogalmilag is kapcsolódik a Milton-szonetthez:

Legyenek a ti derekaitok felővezve, és szövétnekeitek meggyújtva; Ti meg hasonlók az olyan emberekhez, a kik az ő urokat várják, mikor jó meg a menyegzőről, hogy mihelyt megjő és zörget, azonnal megnyissák néki. Boldogok azok a szolgák, kiket az úr, mikor haza megy, vigyázva talál: bizony mondom néktek, hogy felővezvén magát, leülteti azokat, és előjövén, szolgál nékik. . . .
Ti is azért legyetek készek: mert a mely órában nem gondolnátok, abban jó el az embernek Fia. (Lk 12,35–40).²³

Nyomatékkal szerepel itt a *várakozás* – amely Jakab Király Bibliájában „*wait for their lord*” formában merül fel. Nem mellékes, hogy angolul a *wait* kétféle prepozíciót is vonzhat: a szolgák itt „urukra várnak”, ám a szonett utolsó szava nem ilyen egyértelmű, és vonatkozhat a kiszolgálásra is („*wait on*”). Ezt erősítené, hogy a hazaérkező úr jutalomból, szerepcserével maga „szolgálja ki” alattvalóit. Az angol eredeti utolsó sora tehát termékeny többértelműséget hagy maga után: a szolga, aki „csak áll s [ki- vagy] bevár”, egyúttal (ki is) „szolgálja” urát.²⁴ Ilyesformán a textuális lezáratlanság a bibliai hermeneutika intertextuális révén teljeseedik ki, és talán nem túlzás arra következtetnünk, hogy Milton beszélőjének egyéni „negatív képessége” az „értelmező közösség”²⁵ kollektív optimizmusában oldódik fel és nyugszik meg, amelyet a Türelem allegorikus alakja képvisel. S mindehhez nincs szükség a vélt dialógus hangjainak rögzítésére sem, mert az interiorizáció több szinten, egyidejűleg, párhuzamosan és egymást akár kölcsönösen kizáró módokon megy végbe.

Dolgozatom kódajaként a Haskin által fölvetett metaforikus keretekre szeretnék reflektálni. Haskin könyvének címe – „az értelmezés terhe” – maga is bibliai párhuzamot

21. Haskin, 109. o.

22. Haskin, 106–107. o.

23. A bibliai hivatkozásokat a Károli-féle fordítás nyomán közlöm (*Szent Biblia*, ford. Károli Gáspár, letöltve 2011. május 1. <<http://www.bibl.u-szeged.hu/Biblia/>>).

24. Nem térek külön ki a szonett utolsó szavának lefordíthatatlanságára. Megoldásomat fájóan elégtelennek érzem az eredeti egyszerűségében félelmetes sokrétűségének visszaadására.

25. Fish, *Is there a Text*, 167–173. o.

vet fel. Talán nem tévedünk nagyot, ha feltételezzük, a szonett megírásakor Milton úgy érezhette magát, mint az alábbi újszövetségi szakasz címzettje:

Jöjjetek én hozzám mindnyájan, a kik megfáradtatok és megterhelgettetek, és én megnyugosztalak titeket. Vegyétek föl magatokra az én igámat, és tanuljátok meg tőlem, hogy én szelid és alázatos szívű vagyok: és nyugalmat találtok a ti lelkeiteknek. Mert az én igám gyönyörűséges, és az én terhem könnyű.

(Mt 11,28–30)

A szonett beszélője végül is dinamikusan, félig racionálisan, félig a hit által valóban megtalálja a Jézus által megígért „nyugalmat”. Ami pedig az „értelmezés terhét” illeti: meglehet, nem ez a legkönnyebb teher, de hogy igája gyönyörűséges, ahhoz aligha férhet kétség. Köszönettel tartozom Péter Ágnesnek azért, hogy az elsők között mutatta ezt meg nekem.

Tamás Bényei

In His Own Image

Eve's Narcissus Scene in *Paradise Lost*¹

In Book iv of *Paradise Lost*, Eve recounts to Adam the story of her awakening to full consciousness. Her narrative starts with the moment of awakening and continues with her glimpse of a “liquid plain.” She approaches the water

to look into the clear
Smooth lake, that to me seemed another sky.
As I bent down to look, just opposite,
A shape within the watery gleam appeared
Bending to look on me, I started back,
It started back, but pleased I soon returned,
Pleased it returned as soon with answering looks
Of sympathy and love, there I had fixed
Mine eyes till now, and pined with vain desire,
Had not a voice thus warned me, What thou seest,
What there thou seest fair creature is thyself,
With thee it came and goes: but follow me,
And I will bring thee where no shadow stays
Thy coming, and thy soft embraces, he
Whose image thou art, him thou shall enjoy
Inseparably thine, to him shalt bear
Multitudes like thyself, and thence be called
Mother of human race: what could I do,
But follow straight, invisibly thus led?
Till I espied thee, fair indeed and tall,
Under a platan, yet methought less fair,
Less winning soft, less amiably mild,
Than that smooth watery image; back I turned,
Thou following cried'st aloud, Return fair Eve,
Whom fly'st thou? Whom thou fly'st, of him thou art,
His flesh, his bone; to give thee being I lent

1. The essay that follows is not, strictly speaking, a scholarly text that intends to make a fully original claim concerning *Paradise Lost*. My unfamiliarity with most of the critical dialogue on Milton's epic alone should preempt any such claims. What this piece amounts to, then, is a payment of a debt, an act of gratitude to *Paradise Lost*, which gave me enormous pleasure and comfort during a period of affliction and consternation.

Out of my side to thee, nearest my heart
Substantial life, to have thee by my side
Henceforth an individual solace dear;
Part of my soul I seek thee, and thee claim
My other half: with that thy gentle hand
Seized mine, I yielded, and from that time see
How beauty is excelled by manly grace
And wisdom, which alone is truly fair.²

This brief narrative is one of the most frequently analysed segments of Milton's epic, and the heightened critical interest is fully understandable. On the one hand, this set piece evokes Ovid's version of the Narcissus myth, thus joining the long series of its rewritings; on the other hand, this scene may be justifiably considered to be one of the nodes of the entire text, condensing into itself several important themes and linked through innumerable textual connections to several other crucial points of the epic. The centrality of Eve's narrative has also been reinforced by the elaboration of many of those issues that have recently come to play an important role in the reception and academic study of *Paradise Lost*, especially since the advent of gender studies; this scene is obviously crucial in any reading of the epic that focuses on Eve's figure and gender issues.³

The purpose of this short essay is merely to indicate the complexity of the place that this episode occupies in Milton's epic, suggesting some ways in which Eve's scene is central to the functioning of the "in his own image" motif. I shall look at a few aspects of the way in which the episode fits two plot lines and thematic strands, both inextricably linked to the "in his own image" motif; in fact, we could suggest that the key to these thematic strands is precisely the shifting meaning of the "in his own image" motif. The first of these strands is the chain and process of creation; in this sense, "in his own image" might be seen as the reproduction of the same as an other that exists on a lower or inferior ontological level. Eve's episode is the necessary termination of this chain. The other strand is Satan's activity and design the basis of which is to transform human beings in such a way that they, in a sense, become his "likenesses." The role of Eve's Narcissistic scene, both reiterating previous scenes and referring proleptically to the Fall and the subsequent conjugal bickering, is central in this thematic strand, too.⁴ The

2. John Milton, *Paradise Lost*, ed. Alastair Fowler (London: Longman, 1971), iv.459–491. All further quotations from *Paradise Lost* are from this edition.

3. For a survey of the trends in the gender-related rereading of Milton, see Diane K. McColley, "Milton and the Sexes," in *The Cambridge Companion to Milton*, ed. Dennis Danielson (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 147–66, especially pp. 156–64; Catherine Gimelli Martin, "Introduction: Milton's Gendered Subjects," in *Milton and Gender*, ed. Catherine Gimelli Martin (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 1–15; John T. Shawcross, *John Milton: The Self and the World* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1993), pp. 231ff.

4. While the process of actual, genuine creation ceases with Eve, the Narcissus motif is carried on, for instance in the conjugal quarrel after the Fall, when Adam, indulging in notoriously mys-

question that interests me in the case of both strands is the following: if the entire epic is shot through with the motif of Narcissism, why is it that the only full-fledged narrativisation of the motif belongs to Eve?

I

One could risk the claim that, in *Paradise Lost*, the logic of creation follows a consistently Narcissistic logic – or at least that the motif of Narcissism is there as a more or less explicit constituent of all creative acts.⁵ If we see Milton's epic in a broadly Hegelian light, we can say that, in *Paradise Lost*, the act of creation is a key element or moment in the process of gaining self-identity: it is the act of creation that gives birth to the other in relation to whom the self is able to define itself. While this is clearly no problem for divine subjectivity, the inhabitants of the lower ontological levels do suffer from a lack of self-definition; Adam is only one of those who are beset by similar problems: as we know from his autobiographical narrative told to Raphael in Book VIII, he was imploring his creator for a companion with whom he could establish a genuine intersubjective relationship, thus becoming able to define himself.⁶ Like the angels, Adam is incapable of genuine creation, of continuing – out of his own resources – the process, starting with and from God, whereby a creative agency produces an entity that is ontologically inferior yet able to accord recognition and acknowledgement to its creator. He needs God's assistance, even if, through the rib, he supplies the raw material. There is a point in Adam's supplication that is also relevant with regard to the Narcissus scene. When God asks him why, if solitude is so intolerable, he, that is, God, does not wish for a consort like Himself, Adam argues:

Thou in thy self art perfect, and in thee
Is no deficiencie found; not so is man,
But in degree, the cause of his desire
By conversation with his like to help,
Or solace his defects. No need that thou

ogynistic rhetoric, accuses Eve of deception (x.872–3, 883–8). It is a particularly interesting feature of Adam's confused argument that, while formerly he used to consider Eve as his own missing part, now he calls her "supernumerary," claiming that he had been complete to himself as long as he was on his own (887–8).

5. Milton refers on several occasions to the Biblical creation story according to which God created man in His own image; this Narcissism, however, remains implicit and is seen in a positive light. The idea of a Narcissistic creator is of course present in the theological tradition, for instance in Neo-Platonic thought. The most detailed allusion appears in Raphael's account of the creation of man (VII.519–28).

6. It is interesting, nevertheless, that Adam obviously prefers Raphael to Eve as an interlocutor, thus, as an other: his own narrative is in large measure a trick intended to keep the angel by his side (VIII.203–13, 252–3). Cf. Peter C. Herman, *Destabilizing Milton: Paradise Lost and the Poetics of Incertitude* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005), pp. 142–3.

Shouldst propagate, already infinite;
 And through all numbers absolute, though one;
 But man by number is to manifest
 His single imperfection, and beget
 Like of his like, his image multiplied,
 In unity defective, which requires
 Collateral love, and dearest amity. (VIII.415–26)

The creation of an entity in one's own image, then, coincides with the founding moment of the self, for the created (human) subject is by definition deficient, lacking, and therefore has to be complemented to become itself, to fully coincide with itself. This premise of Milton's anthropology is brought home by means of effective condensed structures and repetitions: "his single imperfection" becomes "in unity defective," which suggests the superiority of the One to number, and defines mankind as a kind of Zenonian multitude that, by sheer multiplication, continually approximates the self-sufficient perfection of One / All without ever reaching it. Thus, multitude in itself is not enough to eliminate deficiency: to achieve this, Adam wants "collateral love" and "amity."

In the logic of Milton's epic, Narcissism is a condition in which the self is capable of reproducing only its own replicas, without, however, doing away with its essential, founding deficiency; this would require divine intervention, either in the form of participation in the physical act of creation (as in Adam's case) or as love that enables the imperfect creature to find his/her meaning in the other. This logic applies not only to the animate inhabitants of the universe but also to its cosmic order and functioning, as made clear in Raphael's account: this fundamental reciprocal interdependence defines the movement of the planets as well as the interrelationship of Earth and Sun:

Whose [the Sun's] virtue on it self works no effect,
 But in the fruitful earth; there first received
 His beams, unactive else, their vigour find. . . (VIII.95–8)⁷

Crucial both to the act of creation and to the gaining of self-identity is the motif "in his own image" which, although the locution suggests physical likeness, refers mainly to a spiritual correspondence: "it was chiefly with respect to the soul that Adam was made in the divine image" – writes Milton in *De Doctrina Christiana*.⁸ To praise him for his clever argumentation, God tells Adam that he is pleased to

find thee knowing not of beasts alone,
 Which thou hast rightly named, but of thy self,

7. This thought is reiterated by Satan on the morning of the Fall, in his almost hymnically eloquent invocation to the Earth, when he claims that the "productive" virtue of the celestial bodies resides in the Earth and its creatures rather than in the celestial bodies themselves (IX.110).

8. Stanley Fish, *How Milton Works* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001), p. 287.

Expressing well the spirit within thee free,
My image, not imparted to the brute.

(VIII.437–40)

Notwithstanding the fact that the expression refers to spiritual similitude, it necessarily carries with itself the burden of physical resemblance,⁹ inserting it into contexts where its presence becomes disturbing.

The primary context of the Miltonic reworking of the “in his own image” motif – and of the Narcissus scene – is the unity, on the one hand, of the moment of creation and gaining self-consciousness, and, on the other, the recognition of the other and of the self, coupled with the ontological chain produced by the unceasing process of creation as emanation.¹⁰ In this process, the image is always ontologically inferior to the original (if only because it is necessarily bound to materiality). The relationship indicated by the “in his own image” motif is, then, irreversible – a fact which becomes particularly significant in the moment of the creation of man. Drawing upon Michel Foucault’s argument (in *This Is Not a Pipe*), we could argue that the irreversibility of the relationship means that the image has an original, and the ontological difference between the two is clear and necessary: if the relationship were reversible, the universe would be made up, in a Baudrillardian manner, of a non-hierarchical multitude of simulacra, that is, representations without an original.¹¹

In the chain of creation and of gaining self-consciousness, human beings represent a problem mainly because – and this fact already causes a certain ambiguity in Genesis¹² – man was made double, and the two kinds (sexes) are different both physically and mentally (thus, physical appearance, which is played down at one level, creeps back and becomes significant when the difference *within* mankind is expounded). From this it follows that the relationship that is indicated by the expression “in his own image” cannot be described in terms of the order of similitude (if only because God is by definition invisible – III.374, V.157–8). What is more, the expression is used in the epic to denote the internal doubleness and hierarchy of human beings, thus, the elaboration of the

9. Consider, for instance: “Let us make now man in our own image, man / In our similitude” (VII.519–20), or Eve’s description in VIII.544–8: “In outward also her resembling less / His image who made both, and less expressing / The character of that dominion given / O’er other creatures.”

10. W. B. C. Watkins, “Creation,” in *Milton: Paradise Lost (A Collection of Critical Essays)*, ed. Louis L. Martz (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966), 121–147, pp. 132–5

11. Michel Foucault, *This Is Not a Pipe*, trans. J. Harkness (Berkeley: University of California Press, 2008).

12. Marshall Grossman, “The Genders of God and the Redemption of the Flesh in *Paradise Lost*,” in Martin, 95–114, p. 97; cf. James Grantham Turner, “The Aesthetics of Divorce: ‘Masculinism’, Idolatry, and Poetic Authority in *Tetrachordon* and *Paradise Lost*,” in Martin, 34–52, pp. 37–8. For an excellent interpretation of the Biblical creation story, see Mieke Bal, “Sexuality, Sin, and Sorrow: The Emergence of Female Character (A Reading of Genesis 1–3),” in *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, ed. Susan Rubin Suleiman (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986), 317–38.

relationship and internal hierarchy between Adam and Eve uses the words and metaphors that had been used to describe earlier, superior phases and orders of creation. The passage narrating Eve's Narcissistic experience is no exception: it can be read as yet another permutation of the words and metaphors formerly applied to describe the ever-inferior repetitions of the act of creation.

Eve's narrative is framed by Satan's voyeuristic perspective. The first glimpse of Adam and Eve is filtered through the half-envious, half-fascinated eyes of Satan – and the entire episode remains dominated by metaphors of seeing and of the gaze. In a sense, the frame itself can be read as a reiteration of the Narcissus scene, in at least two senses. On the one hand, Adam and Eve are like a bipartite Narcissus, a self-contained and self-sufficient unit the libidinal energies of which are circulating inside, Adam and Eve reciprocally depending/feeding on and nourishing the other. William Blake's illustration to the scene clearly represents the first couple as a single, perfect unit – they are separated from the rest of the image by a couple of decorative and artificial-looking tendrils that, while metaphorising the tropism of their love, also enclose them in a cage-like space. In this reading, Satan's function repeats that of unloved Echo. On the other hand – and this reading is also supported by Blake's illustration – Satan can be seen throughout as a fundamentally Narcissistic figure whose desire rebounds and circulates within himself; in the Blake image, Satan is floating above the amorous and oblivious couple, entangled in and just about to kiss a serpent, that is, a proleptic metaphorical repetition of himself: the coils of the serpent, repeating the screen-like coils of the tendrils within, as it were, the representation of Satan's body, might be said to represent Satan's ever-recoiling desire. Thus, Satan's infertile "single Narcissism" is contrasted with Adam and Eve's shared, therefore fertile intersubjectivity, which is Narcissistic only from the perspective of the deprived Satan.

II

The internal dynamism of the first couple, then, is linked from the beginning to the motif of Narcissism. Thus, the logical hitch in the chain of creation that is represented by the human couple is also a reformulation of the fundamental question in and of Ovid's version of the Narcissus myth: the question of the one (or two), of the nature of subjectivity and intersubjectivity. The question of one or two is, as we have seen, also the question of the Biblical creation story as well as of the "in his own image" motif. At this point, Milton's text seems to adopt the strategy of Genesis:

Two of far nobler shape erect and tall,
Godlike erect, with native honour clad
In naked majesty seemed lords of all,
And worthy seemed, for in their looks divine
The image of their glorious maker shone. (iv.288–92)

As in *Genesis* (1.26), Adam and Eve are both represented as (bearers of) the image of God, although Milton's text retains a degree of ambiguity inasmuch as the adjective "divine," situated as a kind of hinge "between" two lines, may be construed to refer both to the divinity of Adam and Eve's looks or to that of the image of their maker – thus, the relationship designated by the "in his own image" phrase remains somewhat ambiguous as to whose in fact the image is. A few lines further down, however, the internal difference of "man" from itself (metaphorised as the difference between two sexes) overrules the seamless unity suggested by Satan's envy. Thus, Adam and Eve bear God's image in different ways:

though both
 Not equal, as their sex not equal seemed;
 For contemplation he and valour formed,
 For softness she and sweet attractive grace,
 He for God only, she for God in him. . . (iv.295–8)

The relationship between Adam and Eve, then, is like none of the existing relationships in the order of creation; nevertheless, Milton's text describes this relationship primarily with the metaphors taken from earlier phases of the process of creation. In this sense, the language used to describe the relationship between Adam and Eve is necessarily catachretic. Just as Adam is God's image, so is Eve the image of God and Adam at the same time, thereby disturbing the ontological order; paradoxically, she cannot be Adam's equal precisely because Adam, who is ontologically inferior to God, has also contributed to her creation. It is well known that religion "has cast Eve not quite as much in the image of God as [Adam],"¹³ and Milton himself had this to say in *Tetrachordon*: "the woman is not primarily and immediately the image of God but in reference to the man."¹⁴ The epic rephrases this idea in the following way:

For well I understand in the prime end
 Of nature her the inferior, in the mind
 And inward faculties, which most excel,
 In outward also her resembling less
 His image who made both. (viii.540–44)¹⁵

13. John A. Phillips, *Eve: The History of an Idea* (New York: Harper and Row, 1984), p. 170. Qtd. in Shawcross, p. 191. For a survey of Eve's tribulations in cultural history, see Pamela Norris, *The Story of Eve* (London: Picador, 1998), especially pp. 284–90, and Leonard Shlain, *The Alphabet versus the Goddess: The Conflict between Word and Image* (Harmondsworth: Penguin, 1998), pp. 112–9.

14. Quoted in Turner, p. 37. According to Turner, Milton attempts "to exclude gender from the image of God" (38).

15. Another important series of the "in his own image" motif runs through the treatment of the relationship between God and His Son, a relationship that is paternal/filial but also based on the metaphor of the image – a relationship between creator and creature, self and other, father

Adam's position is thus dubious: he is primarily a creature created in God's image, yet, rhetorically, inasmuch as his superiority must be assured and its nature identified, he is also made to occupy a position that is ontologically a cut above that of Eve. Perhaps that is why Adam, like God and Satan, is linked to the Narcissistic position at several points of the epic. Even though the Narcissus scene belongs to Eve, the ultimate sentence of Narcissistic self-recognition (*Iste ego sum*, "I am that"), as we shall see below, is given to Adam when he recognises Eve (VIII.495 – Eve does not say anything like this in her Narcissus scene, she is simply pleased and attracted by the watery image). It is not only Satan – occupying the serpent's skin – who flatters Eve by calling her "fairest resemblance of thy maker fair" (IX.538), but Adam also addresses her in a similar manner: "Best image of myself and dearer half" (V.95). Eve comes into existence in the first place as the (fantasy) object of Adam's desire; she is this fantasmatic object even before her "birth," and she is a Narcissistic object also in that she is shaped from Adam's body. In describing the nature of their relationship, Milton's text keeps wavering between the metaphorical and the synecdochical, thereby also indicating in rhetorical terms that Eve's creation represents a crisis of the process of creation–reproduction. One could even risk the surmise that the ubiquitousness of the "in his own image" motif – as well as the vicissitudes of the word "image" – signal that creation is always necessarily a reproduction, thus, never the *ex nihilo* coming into existence of something entirely new but the reproduction of a mental image. When God finally pledges Himself to create a companion for Adam, he also promises the first man that he will have "thy likeness, thy fit help, thy other self" (VIII.450). Adam's recognition of Eve is also emphatically a moment of self-recognition (containing the Narcissistically mistaken claim that the other is the self):

I now see
 Bone of my bone, flesh of my flesh, my self
 Before me; woman is her name, of man
 Extracted; for this cause he shall forego
 Father and mother, and to his wife adhere;
 And they shall be one flesh, one heart, one soul. (VIII.494–9)

These lines oscillate between the one and the two, between an intersubjectivity that defines the self in a genuine encounter and engagement with the other and Narcissistic rapture with our own fantasmatic projections; in Milton's epic, Narcissism insists in creation as the presence of the fantasmatic image serving as the template of the creative-reproductive act. The question throughout is whether Adam enters the ethical realm of

and son, which in Milton's epic is not disturbed by the presence of a female intermediary (III.139–40, 385–7, VI.680–2, 719–21; X.65–7). There is no space here for an elaboration of this strand, apart from noting that while Adam and Eve consider themselves deficient, imperfect subjects (and images), the Son is a perfect likeness and image in all respects, an image in which the invisible God manifests himself in substantial form.

intersubjectivity, in which the truth of the self belongs to the other, or remains imprisoned in repetitions of the same moment of misrecognising himself.

At one point, Adam confesses to Raphael (viii.546ff) that he is infatuated with Eve; this rapture, besides exhausting the sin of idolatry (ix.1178–9; x.153), also repeats – or anticipates – the passion of Narcissus, for if Eve, as the recurrent metaphors make clear, is also Adam’s image or likeness, the love or infatuation that overwhelms Adam is also the love of a phantasmatic (self-)image instead of reality, or – if Eve is Adam’s part – the love of the self instead of the other.¹⁶

Despite the pervasive presence of the Narcissus theme throughout the epic and its insistence in acts of creation and reproduction, *Paradise Lost* identifies Eve as the quintessential Narcissistic figure¹⁷ by making her the protagonist of the only unequivocally Ovidian episode. In the context that I have been outlining above, the scene can be read as the crisis and logical termination of the “in his own image” process of creation. Eve, initially fascinated by her reflection, stuck in the fixity of what Lacan calls the imaginary (“there I had fixed / Mine eyes”), is wrenched out of this Narcissistic rapture by the invisible voice (law, language, the symbolic) that persuades her to believe her ears rather than her eyes.¹⁸ The text, which abounds in metaphors of seeing and looking, indicates in diverse ways the inauthenticity of Eve’s experience; for instance, the mirror is the surface of the lake that “seemed another sky” (iv.459). In order to contemplate the seeming sky, Eve has to “bend down” (462), thus, she is the first creature who, when trying to define and indentify herself, turns not heavenwards but earthwards.

Eve’s reluctance to be dragged away from the pleasing image is understandable. Formerly, the text (through Satan’s perspective) defined her as the object of contemplation, possessing “softness” and “sweet attractive grace” (iv.298). The return of “softness” (Eve’s embraces are “soft” [471], and Adam is described as “less winning soft” [479]) indicates that Eve, by admiring herself, and preferring her own “attractive” image to Adam’s fairness, usurps the male prerogative of contemplation and wants to enjoy the

16. For a different interpretation of Adam’s Narcissism, see Shawcross, pp. 200–201.

17. The gender switch in the discourse on Narcissism is already present in the medieval *Romance of the Rose* where, right after the sketchy account of the Narcissus myth, the narrator warns *ladies* rather than gentlemen about the dangers of Narcissistic self-indulgence and unapproachability. Guillaume de Lorris and Jean de Meun, *The Romance of the Rose*, trans. Harry W. Robbins (New York: Dutton, 1962), p. 31.

18. Christine Froula interprets the invisible voice as the allegory of cultural authority, adding that in Christianity, invisibility is the determining feature of (divine) authority. Cf. Christine Froula, “When Eve Reads Milton: Undoing the Canonical Economy,” *Critical Inquiry* 10 (December 1983), 321–347, p. 330. For an excellent summary of the Lacanian allegory of subjectification, see Richard Boothby, *Death and Desire: Psychoanalytic Theory in Lacan’s Return to Freud* (London: Routledge, 1991), pp. 18, 124, 175. For Freud, the idea of the invisible God is a moment of supreme importance in the development of mankind; for him, the primacy of the invisible voice over the visible world means the triumph of the spiritual and the abstract over the sensible and the physical (for Freud’s most sustained argument concerning this issue, see his *Moses*).

spectacle that Adam enjoys. In a general sense, we could say that, while the text approves of male Narcissism, it disapproves of the female version – as it must, given that the female is the lowest link in the chain of creation.

Eve's Narcissistic self-contemplation, the climax and condensation of the "in his own image" theme, is the ultimate and last act of creation and reproduction, the creative act to end all creative acts. Eve's trajectory in the scene may be allegorised in several ways.¹⁹ On the one hand, we could say that, by leaving behind the state of Narcissistic fascination and rapture, she attains genuine intersubjectivity, where the other becomes reality rather than an image,²⁰ and where the self can learn its own truth only from the other. On the other hand, we might also say that Eve never leaves behind existence as an image to become a genuine subject. She continues her existence as an image, and all that changes is the register of this image. The admonitory voice warns her that "what there thou seest is thyself" (468); thus, the problem is not the epistemological one that arises as a result of the deceptive nature of the image (Eve does not need to be enlightened about this) but the moral one that Eve prefers herself to Adam. In a sense, the warning is justified and referentially correct, since, as we have seen, Eve is already an image as well as a human being, thus, "thyself" means "Eve" as well "an image." First, she claims to recognise herself in the fantasmatic body reflected from the water,²¹ and later, heeding the voice, she comes to occupy the position of that no less fantasmatic body image which is prescribed for her by culture, that is, by means of which she becomes recognisable both for others and for herself (recognising her own image).²² She has to give up herself as a self-projected image for the sake of the other (Adam) "whose image thou art" (472). The genitive makes this last sentence profoundly ambiguous: Eve is not simply Adam's image in the sense of likeness, but also an image that is in the possession of Adam.

Since Eve is Adam's fantasmatic image to begin with, her creative act is nothing but the self-reproduction of an image which, if it were not stalled and corrected by divine intervention, would fatally untie the process of creation from its invisible, spiritual origin and model, and would thus install a universe of unmasterable, origin-less images ("shadows," 470) instead of the ontological hierarchy of the order of creation. If placed in the context of creation, the Narcissus scene also evokes its Neo-Platonic interpretations, for instance, that of Ficino, according to which Narcissus is not Narcissistic

19. William Kerrigan, for instance, reads the scene as the transformation of the Ovidian construction of Narcissism into a Freudian one. William Kerrigan, *The Sacred Complex: On the Psychogenesis of Paradise Lost* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983), p. 70. Cf. Marshall Grossman, "Authors to Themselves": *Milton and the Revelation of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 216.

20. Richard Bradford, *The Complete Critical Guide to John Milton* (London: Routledge, 1999), p. 105.

21. Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan against the Historicists* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), p. 40.

22. Froula, pp. 329, 335.

enough: instead of contemplating the divine image implanted in his own soul, he is fascinated by the beauty of physical objects, removed many times over from the original. Thus, Narcissus “worships the beauty of the body, forgetting his own beauty.”²³

Eve is cast as Narcissus because it is with her that the continuous chain of creation stops. She becomes the embodiment of all that is “defective” in the process of creation and reproduction, but even this lurking defectiveness can be seen in two ways. On the one hand, it is the materiality that is necessarily entailed by any “image” (in other words, motherhood: Eve’s compensation of bearing “multitudes like thyself”), while, on the other hand, it might be seen as the fantasmatic (nonmaterial, simulacrum) aspect of all acts of creation. In Milton’s epic, Narcissism and its relationship with creation remain profoundly ambiguous: the Narcissistic position is both an inevitable aspect of the creator’s position and therefore of all creative acts and an indication of an inauthentic position of fruitless and rapt fascination, the necessary endpoint and antithesis of the creative process.

III

Eve’s Narcissistic episode is also central in the thread which has Satan for its protagonist, a thread that culminates in the Fall. Satan is a creator, but his one and only creative act is characterised as markedly Narcissistic. The female monster guarding the gates of Hell, called Sin, who popped out of Satan’s head, reminds her father of their incestuous relationship.

I pleased, and with attractive graces²⁴ won
The most averse, thee chiefly, who full oft
Thy self in me thy perfect image viewing
Becamest enamoured, and such joy tooks’t
With me in secret, that my womb conceived
A growing burden. (II.762–7)

The fruit of the union of Satan and Sin is, naturally, the opposite of divine creation, that is, nothing, more exactly Death, who carries on the incestuous family tradition, begetting a host of monsters on his mother (II.792–800). At least since Northrop Frye, Satan’s activities have been seen as the sometimes grotesque, sometimes frightening travesty of God’s creation;²⁵ this specific case is significant for our purposes inasmuch as the nothingness of Satanic creation is metaphorised in the register of Narcissism and incest. Satan suffers from “the entrapment of desire in the

23. Marsilio Ficino, *Commentary on Plato’s Symposium* (Columbia: University of Missouri Press, 1944), p. 212.

24. These words (“attractive,” “grace”), as seen above, recur in the description of Eve (IV.297).

25. Northrop Frye, *Five Essays on Milton’s Epics* (London: Routledge, 1966); Grossman, pp. 45, 75; David Loewenstein, *Milton: Paradise Lost* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 67–8.

closed orbit of Narcissism,”²⁶ and Narcissism appears as the prefiguration of incest: the self/same establishes a relationship with itself/the same rather than with the other, generating from itself something that, by definition, cannot become (the) other.²⁷ To create an other out of itself or from nothing seems to be God’s prerogative.

When describing Satan’s psychology, Milton’s text frequently resorts to metaphors of recoiling, rebounding emotions (ix.122), for instance – a possible textual source for Blake’s illustration – to the recurrent image of the self-recoiling serpent (ix.133, 172, 182). Since his acts of creation and begetting are incapable of producing something that is genuinely other, Satan might be said to be stuck in what Freud calls primary Narcissism.²⁸ Thus, Satan’s project of alternative or counter-creation can only be one that will result in creatures like himself. Although he promises to Eve that “ye shall be as gods” (Gen 3.5),²⁹ he ends up (re)creating man in his own image, too (he cannot help doing this):

Nor hope to be my self less miserable
By what I seek, but others to make such
As I, though thereby worse to me redound. . . (ix.226–8)

Incapable of genuine creation, he can only work with preformed materials; thus, his creation amounts to a deformation of God’s creatures in his own image. The key to this deformation or “decreation” is *desire*, and it is crucial that Satan’s plan is conceived when he has just listened to Eve’s narrative about her awakening. In Milton’s anthropology, human beings are deficient, lacking creatures (the forbidden tree is simply the visible embodiment of this anthropological trait); if, in this anthropology, desire is a symptom of being aware of the deficiency and imperfection of mankind, Adam and Eve are both born as desiring creatures: the word “desire” is emphatically present in their respective self-characterisations. When Adam contrasts God’s perfection with man’s imperfection, he speaks about man’s “desire / By conversation with his like to help, / Or solace his defects” (viii.417–9). Desire also appears at a crucial moment of Eve’s Narcissus scene: “there I had fixed / Mine eyes till now, and pined with vain desire” (iv.465–466). The creation of Eve, or rather their encounter brought about by the divine interruption of Eve’s self-contemplation seems to have put an end to desire, for they inhabit a perfect, self-enclosed and self-sufficient bliss that is grudgingly contemplated by Satan. Desire as the consciousness of lack, at this point in the narrative, is concentrated exclusively in Satan; this is the emotion that, in Hell, replaces love:

26. Grossman, p. 45.

27. Cf. Regina M. Schwartz, *Remembering and Repeating: Biblical Creation in Paradise Lost* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 100.

28. His condition can also be interpreted as secondary Narcissism if we suggest that the plot of the epic is triggered by the loss of his ordinary object of love, that is, God, and his libidinal energies are all withdrawn. Cf. Sigmund Freud, “Narcissism: An Introduction,” *Penguin Freud Library Vol. II. On Metapsychology* (Harmondsworth: Penguin, 1991), 59–97.

29. *The Bible: Authorized Version* (Oxford: The Bible Societies, 1982).

Thus these two
 Imparadised in one another's arms
 The happier Eden, shall enjoy their fill
 Of bliss on bliss, while I to hell am thrust,
 Where neither joy nor love, but fierce desire,
 Among our torments not the least,
 Still unfulfilled with pain of longing pines. . . (IV.505–11)

The link between Eve's "pining with vain desire" and this passage is clear, reinforced by the repetition of "desire" as well as "pining." This textual echo indicates the nature of Satan's act of creation: he wants to recreate human beings in his own image, that is, to make of them desiring creatures, creatures permanently and painfully conscious of their imperfection. Satan's creation produces man as a creature *like* Satan in the sense that man becomes a creature that is inevitably and permanently dissatisfied with his/her lot. As Sartre defined the anthropological essence of humanity, "to be man means to reach toward being God. Or, if you prefer, man fundamentally is the desire to be God."³⁰

On the other hand, by partly "undoing" or reversing God's creative act and depriving Adam and Eve of their unconscious bliss, Satan also returns to them their primary anthropological determination, lack and desire. In other words, it is Satan who wrenches man out of his/her dyadic Narcissism, transforming them into desiring creatures of lack. His grotesque and Narcissistic creative act is necessary for human beings to grow up (in other words, to fall).

30. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, trans. Hazel E. Barnes (New York: Pocket Books, 1966), p. 724.

The Hero of Milton's *Paradise Lost*

Structural and Chronological Considerations

Discussions of the protagonist of *Paradise Lost* date back to the epic's first readers, and the issue has not been fully resolved yet.¹ In fact, the identity of the hero has been one of the most disputed questions in the poem's reception history, and nearly all major characters have been nominated since the end of the seventeenth century. As early as 1697, in the dedication of the *Aeneis*, Dryden, anticipating the Romantics, suggested that Milton's claim to the honour of epic poetry would be stronger "if the Devil had not been his hero."² Taking issue with that view, Joseph Addison argued in 1712 that "'tis certainly the *Messiah* who is the Hero, both in the Principal Action, and in the chief Episodes."³

Before the century was over, Hugh Blair proposed a different answer to Dryden's challenge. On his reading, "Adam is undoubtedly his [Milton's] hero, that is, the capital and most interesting figure in his Poem."⁴ More recently, Hungarian critic Miklós Szenczi put forward yet another alternative solution; he claimed that Milton "made God to be the positive hero of the epic."⁵ Finally, a generation ago Stanley Fish famously argued that "[t]here [was] still another hero to be noted in the universe of *Paradise Lost* – the reader."⁶

1. Some twenty years ago when I was a freshman at Eötvös University, Budapest, Ágnes Péter delivered a lecture on Milton in the poetry survey course at the Department of English. Her introduction to this towering figure of the literary canon was not only my first encounter with the Romantic interpretations of *Paradise Lost* – including their arguably best known single expression, which is also the epitome of the whole problem I am discussing in this paper, i.e., Blake's dictum in the *Marriage of Heaven and Hell* that Milton was "of the Devils party without knowing it" – but also proved influential in turning me into a Miltonist. It is as a small interest on a great debt that I offer this paper in honour of her seventieth birthday.

2. John Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson, 2 vols. (London: Dent, 1968), p. 2:233.

3. Joseph Addison, "[Defects in the Fable, Characters, Sentiments and Language of *Paradise Lost*]" (*The Spectator*, No. 297, 9 February 1712) in *Selections from the Tatler and the Spectator of Steele and Addison*, ed. Angus Ross (Harmondsworth etc.: Penguin, 1982) 424–429, p. 426.

4. Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Philadelphia: Aitken, 1784), p. 31.

5. Miklós Szenczi, "Milton Agonistes: A harcos Milton," in *John Milton válogatott művei* (Budapest: Európa, 1978), 455–494, p. 480 (in the original: "az Isten tette meg az eposz pozitív hőségé"); for a critique of interpretations in the vein of "the Romantics' satanist, devil-worshipping approach" ("[a] romantikusok satanista, ördögimádó szemlélet[e]"), see p. 474.

6. Stanley E. Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1971), p. 206.

Largely due to the influence of Romantic criticism, the best known and perhaps most popular of these interpretive options has been Dryden's proposal.⁷ Despite Szenczi's dissenting opinion, it has profoundly influenced Milton's Hungarian reception as well.⁸ Not only is the view widespread, it is also often presented unquestioningly as self-evident truth. Thus Péter Szentmihályi Szabó matter-of-factly states in the *Világirodalmi Lexikon*, a nineteen-volume grand encyclopaedia of world literature, that "[t]he poem's main character is Satan; Adam and Eve are merely supporting characters at his mercy in this Baroque tragedy."⁹

Satan is an obvious, and strong, candidate for the hero of the poem not only because he dominates the opening books but, chiefly, because with his military exploits and successful stratagem he conforms, better than any other character, to traditional notions of heroism. But if he looms large at the outset, he definitely drops out of the story long before the end under deeply ironic, if not ridiculous, circumstances. We last see him in the middle of Book 10, at a structurally insignificant internal point in the overall action, when he, instead of reaping applause from his cronies in hell for the glorious achievement in corrupting the newly created world, hears "A dismal universal hiss, the sound/ Of public scorn" (508–509).¹⁰ That is because he and his crew are turned into snakes chewing bitter ashes, which is the last glimpse we have of him, and the element of involuntariness in the transformation of this champion of "the unconquerable will" (1.106) is surely not the least sarcastic of Milton's parting shots.

Arguments that Milton was correcting himself for the unduly glorious image of Satan at the beginning of the epic or that his powers were failing him towards the last books are surely mistaken not only because the order of composition is uncertain but also because they cannot do justice to Milton's craftsmanship and creative genius. We should much rather recognise that he considers his "argument / Not less but more heroic than the wrath / Of stern Achilles" (9.13–15) and take his poetic programme, as presented in the last invocation, seriously. He is to replace "Wars, hitherto the only argument / Heroic deemed" (9.28–29) with the "higher argument" of "the better fortitude / Of patience and heroic martyrdom" (9.42, 31–32), consciously redefining heroism from military valour to the Christian virtue of patience, even unto death. This move is well

7. For a major recent attempt to revive that heritage, see Neil Forsyth, *The Satanic Epic* (Princeton: Princeton University Press, 2003).

8. Ágnes Péter has carefully and instructively documented some episodes of that story in her forthcoming paper, "Milton in the Hungarian Cultural Memory: Two Case Studies," in *Milton through the Centuries: Proceedings of the 2008 International Conference*, eds. Gábor Itzész and Miklós Péti (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar, forthcoming).

9. Péter Szentmihályi Szabó, "Milton," entry in *Világirodalmi Lexikon*, gen. eds. István Király and István Szerdahelyi, vol. 8 (Budapest: Akadémiai, 1982), 408–412, p. 410 ("[a] költemény főalakja a Sátán, Ádám és Éva csupán kiszolgáltatott mellékszereplők ebben a barokk tragédiában").

10. All quotations, identified with book and line numbers, are taken from John Milton, *Paradise Lost*, ed. Alistair Fowler (2nd ed.; Harlow etc.: Longman, 1998).

known and amply discussed in critical literature;¹¹ I need not rehearse the details here. What I want to argue instead on the basis of the poem's structure and the chronology of its action is that Milton encodes the shift from military to Christian heroism in the very structure of the epic. Replacing Satan with Adam (and Eve) as the protagonist as the poem moves forward is by no means an afterthought but is woven into its fabric from beginning to end. Milton structurally "dramatised" (for lack of a verb like *epify*) the shift he explicitly announced at the beginning of Book 9.

* * *

To begin our investigation, we should note the seamless transition between books – except between 8 and 9. Book 1 ends with the announcement of the infernal council's beginning; Book 2 commences with the description of its proceedings: "After short silence then / And summons read, the great consult began. // High on a throne of royal state. . . / Satan exalted sat" (1.797–2.5). He arrives at the outskirts of the visible universe at the end of that book (2.1034–1055), and God sees him there (3.69–76) in the first scene after the invocation of the next. Book 3 concludes with the fiend's arrival "on Niphates' top" (3.742), where he soliloquises (4.32–113) after the quasi-invocation of the next book and a short introduction. The two halves of the episode, alighting and private speech, are also linked chronologically. The soliloquy is dated to noon (4.29–30), and so is the arrival, first only metaphorically (3.616–618) but later also literally (4.564–565).

Books 4 and 5 are linked through the morning after Eve's first temptation. The former book concludes on a note of "the shades of night" (4.1015) taking flight with Satan, expelled by Gabriel and the guards; the latter opens with the arrival of the new morning (5.1–2). In a similar vein, Abdiel's flight from the rebels' camp connects the next two books. It is still the departure that marks the endpoint of the former unit, but since it is earlier in the night, a short affirmation of a nightlong march comes in the first lines of the new book before the next morning dawns at the end of the second line:

And with retorted scorn his back he [Abdiel] turned
 On those proud towers to swift destruction doomed.
 All night the dreadless angel unpursued
 Through heaven's wide champaign held his way, till morn,
 Waked by the circling hours, with rosy hand
 Unbarred the gates of light. (5.906–6.4)

11. A now classic study of the question is Fish's chapter "Standing Only: Christian Heroism" (pp. 158–207), and, to cite but one more example, Barbara K. Lewalski's monograph *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms* (Princeton: Princeton University Press, 1985) may be read as a book-length treatment of this shift. Nor is the programme limited to *Paradise Lost*, but it is a major issue in Milton's later poetry; cf. Marshall Grossman, "Reason's Martyrs: Poetry and Belief in *Paradise Regain'd*. . . To which is added *Samson Agonistes*," in Ittézés–Péti, *forthcoming*.

Book 7 again starts with an invocation, but thereafter the bard picks up the story line (7.40–43) exactly where he broke it off at the end of the previous book, with Raphael’s forewarning of Adam (6.908–912). Book 8 is perhaps even more emphatically linked to its predecessor in that the saying clause following Raphael’s direct speech to Adam at the end of the latter comes at the beginning of the former. The words spoken in the last lines of Book 7 still ring in Adam’s ears in the first lines of 8:

if else thou seekst
 Aught, not surpassing human measure, say.
 The angel ended, and in Adam’s ear
 So charming left his voice, that he awhile
 Thought him still speaking. . . (7.639–8.3)

After the fall, its consequences are played out on earth and in heaven at the turn from Book 9 to 10. The opening word in the latter is “Meanwhile” (10.1), an emphatic marker of simultaneity. Nor are Books 10 and 11 disjointed, turning on the same penitent prayer offered and received at their end and beginning, respectively (10.1097–11.2). Once more, the opening of the new book directly comments on the concluding scene of the previous one: “Thus [i.e., as described in the previous lines that belong to the preceding book] they in lowliest plight repentant stood / Praying” (11.1–2). Finally, Michael merely pauses like a traveller at noon (i.e., midway) “betwixt the world destroyed and world restored” (12.3) in the middle of what used to be a single book in the 1667 edition. Here, too, direct speech and the saying clause connect the now divided books, as the bard’s “here” (12.2) makes absolutely clear.

Milton, then, rather emphatically ensures the continuity of his narrative across book divisions and other interruptive features such as invocations. There is only one, significant, exception to this general rule, which is all the more striking as the bard apparently does everything to initially mislead the reader into believing that the transition between Books 8 and 9 is no more complex than those to Books 3 and 7, the other internal books with invocations. Book 8 concludes with Raphael’s departure when “the parting sun / Beyond the earth’s green cape and verdant isles / Hesperian sets” (8.630–632). Book 9 opens, after the invocation, when

The sun was sunk, and after him the star
 Of Hesperus, whose office is to bring
 Twilight upon the earth, short arbiter
 Twixt day and night, and now from end to end
 Night’s hemisphere had veiled the horizon round. . . (9.48–52)

The transition appears as seamless as any before. In fact, beyond the continuity in the sun’s movement, the link between Books 8 and 9 seems further strengthened by elaborate thematic correspondences recalling on the occasion of Satan’s return the circum-

stances of his departure at the end of Book 4.¹² Yet all this carefully constructed impression is shattered by the next line. “The space of *seven continued nights* he rode / With darkness” (9.63–64, italics mine). The Hesperean sunsets of 8.630–632 and 9.48–52 are separated by an entire week, during which Satan repeatedly circles the earth, always keeping in its shadow.

The importance of this arrangement is hardly to be overestimated. The fiend’s week of uncreation is chronologically the longest single episode in the epic’s first-order narrative,¹³ yet it is one of the most briefly narrated events. What is more, for six of those seven days we have absolutely no information as to what happens during that time in any other region or to any other character in the epic. The incident creates a gaping hole in the plotline, the two sides of which are barely connected by the extremely thin thread of Satan’s summarily recounted exploits.

The hiatus comes at a structurally crucial juncture where what I might call epic time (the entirety of temporal expanse covered by events recounted in the poem) and direct time (of the first-order narrative) share both a common past and a common future.¹⁴ The chronological order of the narrative roughly marks off three blocks of four books each, with the first two units in reverse order. Thus the overall *ab ovo* time scheme would be 5–8, 1–4, 9–12,¹⁵ with the effect that the entire preceding story is known by the end of Book 8, and we return to the present and the first-order narrative at the climactic point of Book 9, which relates the story of the fall proper. In other words, direct time and epic time intersect at the decisive turning point from innocence to sinfulness. Paradoxically, the intersection is marked by what might be termed a narrative vacuum.¹⁶ The gap serves to signal that what comes after, the fall, does not follow either necessarily or naturally from what went before, the perfection of creation, Edenic bliss, or even the rebellion and resentment of Satan and his cronies.

* * *

12. Cf. 9.53–62 and 4.124–30, 551–92, 776–1015.

13. If we take, as is common, Satan’s awakening on the burning lake as the beginning of the first-order narrative. A few episodes – like the devils’ nine-day fall (6.871) and nine-day stupor (1.50–52), not to mention the aeons of Michael’s pageants in Books 11–12 – are longer (and occasionally more briefly narrated), but they belong to the secondary level of narration.

14. I.e., there is no past on the second order of narration that would still be future in the first-order narrative and vice versa.

15. This threefold division is heightened by the fact that the first four books are first-order narratives, 5–8 largely second-order, while the third block repeats the same structure on a smaller scale, at the same time providing another instance of octave proportion (1:2), a prominent pattern of the epic structure already in the first edition; cf. Maren-Sofie Røstvig, “John Milton, *Paradise Lost*. A Poem Written in Ten Books (1667),” in *Configurations: A Topomorphical Approach to Renaissance Poetry* (Oslo, Copenhagen & Stockholm: Scandinavian University Press, 1994), 461–534, p. 466.

16. The episode of Satan’s sojourn and return at the beginning of Book 9 I will largely treat on its own, as if it were an interlude between Books 8 and 9, and the “proper” content of Book 9 will be taken to begin with the new morning of the day of the fall (9.192).

There is little novelty in what I have said so far, but what is not usually recognized in critical literature is that (1) the same scene continues over the division between odd and even numbered books but (2) typically there is a cut, though still no time gap, between even and odd numbered books. This effect is enhanced by the invocations to Books 3, 7, and 9. Further, (3) Milton makes day ends and double-book ends coincide except at the very centre, where the transition between Books 6 and 7 continues the same afternoon. That is all the more noteworthy since noon, for instance, can come almost anywhere within the two-book narrative unit.¹⁷ As we have seen, Book 5 begins with a new morning, and so do in fact Books 3 and 11 as well (11.133–139). The case of Book 3 is somewhat more complicated because its morning has something of a metaphoric character, but the imagery is quite pronounced. First, as Satan emerges from Chaos, “at last the sacred influence / Of light appears” (2.1034–35) to him. Clearly, the reader has no hard and fast evidence to go by, but it is “a glimmering dawn” (2.1037) that light shoots into the realm of Night, and God will see “Satan there / Coasting the wall of heaven on this side night” (3.70–71). Given that Night as Chaos’s consort (2.961–993, 1002) represents a cosmological realm, both metaphors can have a purely spatial referent. *Dawn* and *this side night* are the border zone between heaven and chaos viewed from opposite directions. Yet the reader can hardly ignore the temporal overtones (the literal meaning of *dawn* and the obvious metaphorical referent of *this side night*). Further, when we return to Satan a few hundred lines later, we learn that “this *dark globe*” of the outer shell of the cosmos “long he wandered, till at last a *gleam / Of dawning light*” turned his steps (3.498–501, emphasis added). The early morning imagery is reaffirmed a few lines later in an epic simile. Across from the gate of heaven a wide passage opens, through which Satan

Looks down with wonder at the sudden view
 Of all this world at once. As when a scout
 Through dark and desert ways with peril gone
 All night; *at last by break of cheerful dawn*
 Obtains the brow of some high-climbing hill,
 Which to his eye discovers unaware
 The goodly prospect of some foreign land
 First seen, or some renowned metropolis
 With glistening spires and pinnacles adorned,
 Which *now the rising sun* gilds with his beams.

(3.542–551; my emphasis)

At least on grounds of the poetical qualities of the text, the suggestion lies near that the transition from Book 2 to 3 also marks the beginning of a new day of epic action – an impression that the celebrated invocation to holy light only reinforces. Finally, after the invocation followed by the concise account of Satan’s sojourn and his midnight return

17. Cf. 3.616–618, 5.300–302, 9.739, 12.1.

(9.58), Book 9 allocates some 130 lines to his “imbrutation” still within the same timeframe (9.181),¹⁸ but then “sacred light began to dawn / In Eden” (9.192–193). The events of the fall take place on a new day.

Since it is not only daybreaks that Milton takes pains to announce,¹⁹ but, as is widely known, he very carefully documents the passage of time in general at least from Book 3 on,²⁰ we can rightly see the mornings of odd numbered books as introducing consecutive days of the first-order narrative (except where the hiatus created by Satan’s sojourn intervenes between Books 8 and 9 and in Book 7, where there is no new morning at all). That, in turn, allows us to further explore the poem’s structural and temporal division for thematic significance.

* * *

On the level of the first-order narrative, epic action begins with Satan’s awakening in hell, and Books 1 and 2 are taken by his exploits. After the fallen angels regain consciousness, Pandaemonium is built, an infernal council held, and Satan departs for the new world, first encountering Sin and Death at hell’s gate then crossing chaos and catching sight of the cosmos near the walls of heaven. The precise chronological import of these events is a matter of some debate, but, anticipating a fuller treatment of the issue,²¹ suffice it to say here that not only do they all take place in darkness, but the narration is also punctuated by night images in the similes.²² Further, in the light of the Semitic tradition of measuring days from sunset to sunset, which Milton also observes to some extent,²³ it is also logical that the action should begin in the evening. Overall, the first morning in the epic dawns at the beginning of Book 3, and the best interpretation for the opening books seems to be, especially in view of the larger structural and

18. These episodes have given rise to much confusion and (unfounded) revisionist readings, which I have discussed in detail elsewhere. See my “Satan’s Journey through Darkness (*Paradise Lost* 9.53–86),” *Milton Quarterly* 41 (2007) 12–21 and “Satan’s Return on the Eighth Night and Epic Chronology in *Paradise Lost*,” in *Építész a kőfejtőben – Architect in the Quarry: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára – Studies Presented to Péter Dávidházi on His Sixtieth Birthday*, eds. Sándor Hites and Zsuzsa Török (Budapest: rec.iti, 2010) 492–504, <<http://rec.iti.mta.hu/rec.iti/Members/szerk/architectbook/43IttzesG.pdf>>

19. The only disputed detail in that regard – created by the oddity of 10.1069–1070 between 10.92–95, 845–846 and 11.133–135 – is the number of nights intervening between the fall and the expulsion, but it need not detain us here. It is generally agreed that there is only one such night and Adam and Eve’s eviction takes place the day following their first transgression.

20. In addition to sunrise, he also routinely identifies the other canonical hours, that is, noon, sunset, and midnight. There are, of course, innumerable further time indicators, e.g., to offer a list from a single book, in 4.327–329, 331, 352–355, 539–543, 550, 555–556, 589–592, 598–609, 723–724, 771, 776–777, 798, 1015.

21. See my lecture “Structure and Chronology in Milton’s *Paradise Lost*” at the HUSSE 10 Conference (Piliscsaba, 27–29 January 2011) and in the forthcoming conference volume.

22. E.g., 2.207–208, 287–289, 332–334.

23. Cf., e.g., 7.260, 274–275, 338, 386, 448, 550; 8.245–246.

chronological patterns that inform the rest of the poem, that they depict the events of the preceding night.

Books 3 and 4 describe Satan's arrival at the outskirts of the cosmos, his descent to Niphates, entry to Paradise, Adam and Eve's appearance on the scene, their evening rituals, Satan's temptation of Eve in a dream, and finally his expulsion by Gabriel. Temporally, the arc completed is a full day's circle, from the (metaphoric) sunrise at the beginning of Book 3 to daybreak in the last lines of Book 4.

Both structurally and chronologically, the epic centres on Books 5–8. It is the third day of direct epic action, a day of paradisaical happiness marked by Raphael's visit. It is Adam's (and our) long afternoon in Paradise, pure light and delight. On the primary narrative level, these books are completely free from Satan's presence. They begin with the "Morn her rosy steps in the eastern clime / Advancing" (5.1–2) and conclude, over three thousand lines later, at sunset, never to be disturbed by the shades of night. The same day is, of course, the first of Satan's weeklong journey through darkness and is thus followed by six days of virtually unknown events before Book 9 ushers in the next fully narrated day, that of the fall.

Day 10 has perhaps the most clearly drawn arc from Satan entering Paradise at midnight during the preceding interlude and Adam and Eve's parting in the morning to the fall occurring at noon, then down through the Son pronouncing judgement on the guilty pair at sunset to Adam wailing all night and Satan chewing bitter ashes at the same time. It is significant that its symmetry is slightly spoilt by us losing sight forever of Satan and his cronies in the depth of hell while Adam and Eve's story takes another turn, this time upward. In temporal sense, their prayers carry them into the wee hours of the morning at the end of Book 10.

The new day now dawning on their repentance will be their last in Paradise and thus the last of the first-order narrative. It is the day of Michael's visit, which has also stirred up some critical commotion in terms of its precise timing.²⁴ In the present context, only one detail has to be discussed. When does the expulsion take place, and consequently, at what time does the action of the first-order narrative end? Arguing from the metaphoric import of the closing lines, Gunnar Qvarnström offers an interpretation that deserves to be quoted at length.

Thus the executive angels, descending from their Hill to expel Adam and Eve, are compared to "Ev'ning Mist": "on the ground gliding meteorous, as Ev'ning Mist ris'n from a River ore the marish glides and gathers fast at the Labourers heel homeward returning" (xii 628). Indeed this labourer on his way home in the evening, after his day's work, gives further emphasis to the metaphorical suggestion that this Day is over. This suggestion is further stressed by the lines about Adam and Eve taking their solitary way out of

24. Again, a full treatment of the debated issues must await another opportunity. However, the most common (and in my estimate correct) view is that the expulsion takes place on the morrow of the fall.

Eden: “the World was all before them, where to choose *their place of rest.*”
 My conclusion, therefore, is that the epic and its last Day reach “The End”
 together.²⁵

The analysis barely needs augmentation, but G. M. Crump’s perceptive qualification, taken from a very similar discussion, is worth recalling, “It is not evening. It is only an image of evening in the midst of . . . the seventh day of Milton’s poem.”²⁶ The expulsion, then, is *perhaps* towards the evening, but Milton offers no incontrovertible textual evidence for this, or any other, reading. That is precisely the point, I submit. When exactly the poem’s last day ends we do not know, signalling the open-endedness of the story which, though complete, is not yet consummated. – *Table 1* summarises our findings so far.

<i>Bks.</i>	<i>Day</i>	<i>Length of day</i>	<i>Hrs.</i>	<i>Events</i>
1–2	1	Night to dawn(?)	12	From the rebels’ awakening to Satan’s journey through chaos
3–4	2	Dawn to sunrise	24	From Satan’s arrival at the walls of heaven to his expulsion from Paradise
5–8	3	Sunrise to sunset	12	From Adam and Eve’s awakening to Raphael’s departure
9.53– 86/191	3–9	<i>7 days</i> from sunrise to midnight	7×24	<i>Satan’s week of uncreation and his imbrutation</i>
9–10	10	Sunrise to sunrise	24	From Satan’s return to Adam and Eve’s repentance
11–12	11	Sunrise to evening(?)	12	From God’s reception of Adam and Eve’s prayer to expulsion

Table 1. Overall structure and chronology of the first-order narrative of *Paradise Lost*

* * *

The first-order narrative comprises, then, eleven days altogether, but only five of them are presented in substantial detail. The action centres on day 3, of Books 5–8. It is a twelve-hour day with daylight only, flanked on either side by a twenty-four-hour day and a twelve-hour day each. This is a symmetrical arrangement but with a twist. The

25. Gunnar Qvarnström, *The Enchanted Palace: Some Aspects of Paradise Lost* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1967), p. 47.

26. Galbraith M. Crump, *The Mystical Design of Paradise Lost* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1975), p. 174. Laurence Stapleton concurs, “We do not know what the ‘hour precise’ is, but . . . the beautiful simile in the lines describing the descent of the Cherubim summons before us a darkening landscape” (“Perspectives of Time in *Paradise Lost*,” *Philological Quarterly* 45 [1966] 734–748, p. 747).

outermost days, Books 1–2 and 11–12, are asymmetrical in that the one has only hours of darkness; the other, only hours of daytime. They also have a single protagonist each, Satan and Adam, respectively. In other words, the epic moves from a night of Satan’s adventures to a day of exclusive focus on Adam’s education. The fact that the adversary has no immediate presence in day 11 not only serves as a reminder of providence under whose shelter Adam and Eve are invited to live out the history ahead of them, but it is also emblematic of the divergent fate of humanity and the rebel angels. The last day of first-order epic action is the day of a new start, of life and history as we know it, which is a grace granted to humans but not to the “Self-tempted, self-depraved” (3.130) angels.

The middle is also contested. On the one hand, Adam has obvious primacy here. Satan is expelled at the end of Book 4 and does not return until the beginning of 9. The central third of the epic is reserved for Adam. On the other hand, Satan does feature as a major player in Raphael’s second-order narrative of the war in heaven in Books 5–6. More importantly, against Adam’s single day of paradisaic bliss stands Satan’s full week in orbit. Although the proportion of narrated time is more than reversed in terms of narrating time, at the heart of the poem Adam is only given one day of narrative as opposed to a whole week dedicated to Satan. Strictly speaking, the day of Raphael’s visit is central only in terms of the epic’s book structure – chronologically only if we disregard the better half of the eleven days, those six which are all but passed over in silence. More accurately, it is Satan’s week of uncreation (days 3–9) that occupies the central portion of the entire eleven-day direct action and is flanked by two days on either side. That episode, however, is also off-centre narratively.

The “flanking” days have similar yet not quite identical structures, where both parallels and divergences are again instructive. Both day 2 (Books 3–4) and day 10 (Books 9–10) begin at (pre-)dawn with Satan entering the cosmos and Eden, respectively. Both move from sunrise over day and night to the next dawn, but the internal proportions are very different: the night of Adam’s wailing occupies considerably more in Book 10 than the night of Eve’s devilish nightmare does in Book 4. Both days include a temptation scene although at different times and with different success. The first attempt at night in Book 4 fails; the second, direct, temptation at noon in Book 9 is successful. Towards the end of each day, Satan leaves Paradise, but he is forced to do so in the last scene of Book 4 while his departure is voluntary and comes earlier on day 10. Symbolically, both days move from innocence through temptation to regeneration²⁷ but with the crucial difference that innocence is maintained in the first instance while lost in the second.

If the days (and books) *in extremis* are dominated by a single protagonist each, with the other character being altogether absent, and Satan and Adam have their mutually

27. It actually comes, reflectively, at the beginning of the next day in Adam’s reassurance of Eve (5.26–136) and in the bard’s commentary and the last heavenly council (11.1–125) and, ultimately, in Michael’s visit, but the point of renewal is effectively reached at the end of Book 4 with Satan’s expulsion and of 10 with Adam and Eve’s prayer of repentance.

exclusive narrative focus in their rivalry for the centre, days 2 and 10 constitute transitional stages in both halves of the epic. Both Satan and Adam appear during those days but not to the same extent. Satan is present from the beginning of Book 3 to the end of 4 but drops out of 10 well before it is over. Conversely, Adam only appears in Book 4 but maintains his presence throughout 9 and 10. It is not to be overlooked, either, that Adam's appearance in Book 4 and Satan's disappearance in 10 mark their first entry and last exit, respectively, not only on the given day but in the whole epic as well. In other words, Satan dominates while Adam is in ascendancy in the early books, and Satan declines with Adam gaining the upper hand in terms of narrative presence in the second half of the epic. The shift is clearly encoded in the middle books of each half.

It is worth noting that throughout the poem Satan is continuously active day and night, but light actually does not touch him. His passage from hell to Paradise via heaven's perimeter takes a night and a day without time having any impact on his action. This may serve as an emblem of the universality of evil, but the homogeneity of time is also symbolic of Satan's state beyond redemption. Just as any place is hell for him, so is any time (1.252–55, 4.75). Nor do we really see him in daylight, except in disguise.²⁸ By contrast, Adam and Eve have only daytime presence before the fall; we never see them at night until after their disobedience. More precisely, we catch a few glimpses of them asleep in their bower, but that is just the point. There the action is tied to some other epic character²⁹ while Adam and Eve use the night for the purpose it was created. On the other hand, when morning comes, they duly get up (5.1–25, 9.192–204). The contrast could hardly be more pronounced after their transgression. They fall asleep (pun intended) in the middle of the day (9.1046–1052), then spend the night awake.

Given this carefully crafted scheme, the temporal references built into our first impressions of Adam and Eve can be better seen to carry thematic significance. Not only do we catch sight of them through Satan's eyes, it is also towards the end of their para-

28. To Uriel, "a stripling cherub he appears" (3.636). He is careful not to return to "his proper shape / Which . . . might work him danger or delay" (3.634–35). It is the emotions colouring "his borrowed visage" (4.116) that give him away to the sharp-eyed archangel. Having stolen into Paradise "As when a prowling wolf. . . / Leaps o'er the fence" (4.183–87), he "Sat like a cormorant" (4.196) on the tree of life. Catching sight of the first pair, he stalks them "A lion now . . . / Then as a tiger" (4.402–03) "as their shape served best his end" (4.398). Later Satan is "found / Squat like a toad, close at the ear of Eve" (4.799–800). When his disguise "returns / Of force to its own likeness" (4.812–13) at the touch of Ithuriel's spear, it is already night. Once he is expelled from Paradise, he spends a week in darkness, returns at midnight and enters the serpent during its sleep before "the approach of morn" (9.191). In that form he briefly comes to light (literally) to tempt Eve, but afterwards withdraws (9.784–785), as a result of which he is in darkness already during the day, and only returns at night (10.332–345). Finally, we see him on his way to hell, hiding from the sun and again in disguise (10.327–331). Soon afterwards we lose sight of him forever in the darkness of the infernal dungeon.

29. The bard finishing his epithalamion at 4.773–774, and Satan being confronted by Ithuriel and Zephon (4.799–811).

disal day – literally as well as metaphorically. The encounter moves from late afternoon into evening and then night, the night of Eve’s first temptation. Yet the concluding clause of Book 4 is that Satan fled “and with him fled the shades of night” (4.1015), not only ushering in the perfect day of the central books but also gesturing towards redemption awaiting Adam and Eve after their temptation and fall, and even beyond that gesturing towards the very end of Milton’s grand story, Satan’s ultimate defeat.

The different temporal structures of the day of the fall for Satan and Adam are equally expressive. Apart from the opening scene of his sojourn and imbrutation (itself a descent), Satan’s day moves downward from morning to the successful temptation of Eve to his withdrawal, return at night, and final disappearance in the darkness of hell. This is clearly symbolic of his irredeemable damnation. Adam’s day is different. It, too, has a downward bend from a morning of innocence to the fall at noon to a painful awakening in the afternoon to the Son’s judgement at sunset to a night of lament, but then the circle is completed to the morning of regeneration, which evidently symbolises the cycle of redemption.

* * *

Whether we analyse epic action in terms of chronology (the distribution of the first-order narrative into days) or in terms of structural units, that is, books or groups of books, we find a carefully wrought complex structure in *Paradise Lost* that strongly bears on the much-debated problem of the epic’s protagonist. The pattern of “tilted symmetries” is quite striking, and it informs the work both in its entirety and in its smaller units (*Table 2*).

<i>Day</i>	1	2	3	3-9	10	11
<i>Books</i>	1-2	3-4	5-8	[9.53-191]	9-10	11-12
<i>Protagonist</i>	Satan	Satan	Satan		Satan	
		Adam			Adam	Adam

Table 2. Tilted symmetries in the structure of the first-order narrative in *Paradise Lost*

There is an overall shift from Satan’s more dominant presence, so strongly felt by the Romantics, in the first half of the poem to Adam’s prominence in the second half. In fact, by the time Milton announces a deliberate redefinition of heroism in the invocation to Book 9, he has done more than set the stage for Adam to replace the fallen angel as the poem’s main character. The shift is carefully orchestrated and masterfully woven into the poem’s fabric. Satan and Adam have their exclusive temporal and structural domains at either end of the epic, and the way they swap narrative places is presented as a graded process of losing/gaining ground in the middle of each half. Moreover, Mil-

ton arranges the competing characters in complex rivalry for the centre, where the outcome of the contest very much depends on whether we interpret it in terms of narrated or narrating time. Of course, the experiential difference between the two from the reader's point of view tips the balance in favour of the latter and thus Adam, which is only one of many subtle ways by which Milton undermines and qualifies the apparent symmetries between the corresponding units. Such techniques further include the divergences in the internal time structure of individual books or days for the two characters or the daylight symbolism of their presentation. In a variety of ways, then, Milton "dramatizes" – or encodes in the very structures of his poem – the redefinition of heroism from military might to Christian fortitude and patience as Adam's replacement of Satan.

In the light of the foregoing analysis, it is not surprising that the question of who the hero of *Paradise Lost* is has proven so difficult to answer. Instead of supplying a single name, Milton provides a dynamic answer to it. Who the hero is can only be adequately answered if we understand heroism aright. Satan wants to be the hero, so I might articulate the silent argument encoded in the poem's structure and chronology, but that would presuppose an outmoded interpretation of heroism. Adam – not only as a representative of humanity in general but also as a surrogate for the reader in particular – should and must be the hero, but that can only be stated in a modality of expectation and not as a matter of fact.

The shift from a "Satan-heavy" opening to an "Adam-heavy" conclusion thus seems deliberately designed and assiduously worked out – by no means an attempt to rectify the mistake of the early books or a sign of declining poetic power. It also serves to reiterate in a grand manner Milton's conviction that angels and humans differ significantly in their temporal nature, and a providential future is only available for the latter.

Serious Mr. Rambler?¹

It is well-known that Johnson “preserved a special fondness” for his *Rambler*; his view of the quality of the essays is reflected in his often quoted wine metaphor: “My other works are wine and water; but my Rambler is pure wine.”² According to a long critical tradition, this purity can be grasped in Johnson’s high seriousness in the *Rambler*. Robert D. Spector remarks Johnson’s strong tendency “to address his audience in serious terms” and also points out that this recognizable characteristic seriousness suggests an unusual level of discourse in the genre of the periodical essay.³ Much earlier Walter Jackson Bate argued that the flexibility of the immensely popular form of the periodical essay enables such intense seriousness, but “no one had been as persistently serious as Johnson intended to be.”⁴ When Johnson himself reviews the “design” of the series in the final paper, in *Rambler* 208, his seriousness of purpose becomes evident. The periodical offers “only the propagation of truth” and “to maintain the dignity of virtue”; the moralist declares that his “principal design” was “to inculcate wisdom or piety” (V, 317; 319). But is the *Rambler* purely serious? In other words, is it “pure wine”? To give a possible answer to this question, in this paper I would like to argue that although Johnson and his critics tend to view the *Rambler* as an exclusively serious enterprise, certain aspects of the periodical prove to be problematic in this respect.

To be sure, the last words of the *Rambler* can serve as an illustration of Johnson’s serious moral and didactic purposes. These lines are taken from a pagan writer, Dionysius Periegetes, and are translated into a couplet by Johnson himself: “Celestial pow’rs! that piety regard, / From you my labours wait their last reward” (V, 320). Although the Greek verse and its translation are regarded by Boswell “unnecessary” and “ill suited to Christianity,”⁵ it is significant that there is a shift of emphasis here from the reading public and patrons to a greater authority. While, in an early paper it is exactly the “public, which is never corrupted, nor often deceived,” that “is to pass the last sentence upon literary claims,” in the final number, this last sentence is reserved for some kind of final judgement (III, 128). Thus, we can see that, in spite of Boswell’s claim to the contrary, the author takes leave of his audience piously, just as he opened the *Rambler*, by

1. Ever since I met Ágnes, she has continuously inspired and seriously supported my research into Johnsonian Studies. Our originally professional relationship quickly turned into friendship, and I consider myself fortunate to have learnt so much from her.

2. Samuel Johnson, *The Rambler*, ed. W. J. Bate and Albrecht B. Strauss in the *Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* vols. III–V. (New Haven: Yale University Press, 1969), vol. III, p. xxiv. All further references in parentheses are to this edition.

3. Robert D. Spector, *Samuel Johnson and the Essay* (Westport: Greenwood, 1997), p. 146.

4. Walter Jackson Bate, *Samuel Johnson* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p. 293.

5. James Boswell, *The Life of Samuel Johnson, LL.D.* (Ware: Wordsworth, 1999), p. 117.

invoking divine guidance in the archaic form of a prayer. Here he asks, “Almighty God, the giver of all good things, without whose help all Labour is ineffectual, and without whose grace all wisdom is folly, grant, I beseech Thee, that in this my undertaking thy Holy Spirit may not be withheld from me, but that I may promote thy glory, and the Salvation both of myself and others.”⁶ There can be no doubt that the end of the work, as Lipking recognizes, “completes a pious circle” and “dedicates its offering to the only patron who matters.”⁷

Secondly, the subjects of the essays also contribute to the consensual view of the seriousness of the series. Following Johnson’s own attempt at categorization, we can observe that in the last paper, in *Rambler* 208 he distinguishes and in a few words comments on the four kinds of essays found in the *Rambler* series. Noticeably, as Johnson summarizes the different topics one after the other, the reader moves from lighter to far more serious ones. Thus the order of the categories reviewed in the last number implies an order of importance. According to the author, then, there are four types of essays, in the ascending order.⁸ Of these the highest ranking *Ramblers* are “the essays professedly serious.” “The best of the *Ramblers* is timeless,”⁹ says Bate, an opinion that has found its way to the critical reception. “The direct moral essays,” in conformity with moral as well as Christian principles, are often thought to be unaffected by time or fashion; Johnson intends them to be timeless. The moralist looks back on this part of his undertaking with pleasure because he believes that these essays “will be found exactly conformable to the precepts of Christianity, without any accommodation to the licentiousness and levity of the present age” (V, 320). The attempt to contrast the purity, the timelessness, and the moral seriousness of these essays with the immorality, frivolity and lighter entertainments of his age is typical of Johnson.

Finally, the comparison between the *Rambler* and its early eighteenth-century predecessor, the *Spectator* is further revealing. As Ellen Douglass Leyburn argues, Johnson’s series immediately “evoked the comparison with the *Spectator* which has become almost a convention among commentators.”¹⁰ It becomes clear from these comparisons that, for the most part, the *Rambler*’s unusual seriousness is contrasted with the *Spectator*’s

6. Samuel Johnson, *Diaries, Prayers and Annals*, ed. E. L. McAdam with Donald and Mary Hyde, vol. I in the *Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (New Haven: Yale University Press, 1960), p. 43.

7. Lawrence Lipking, *The Life of an Author* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), p. 163.

8. Johnson offers his audience some essays on “the idle sports of imagination,” which represent the lighter *Ramblers* of entertaining quality. “The disquisitions of criticism” belong to the second category of the *Ramblers*. “The pictures of life” fall into the third type of the essays, the more serious *Ramblers*.

9. Bate and Strauss, vol. III, p. xxx.

10. Ellen Douglass Leyburn, “The Translations of the Mottoes and Quotations in the *Rambler*,” *RES* 62 (1940), 169–76, p. 169.

entertaining intensity now favourably and now unfavourably.¹¹ Interpreting the nineteenth-century distaste for the *Rambler*, Bate proposes that the nineteenth century is completely right to compare Johnson unfavourably with Addison in one respect: “[i]t took Addison’s *Spectator* as the prototype of one special form (the periodical essay) and then, finding the *Rambler* so much more serious in tone and weighty in thought, judged Johnson’s work as failing to fulfil the special ideals and opportunities of that particular form.” At the same time, however, the Yale editor concludes this line of reasoning by providing a wider perspective: he suggests “a more accurate statement” that Johnson simply “transcended” the special form of the periodical essay. He argues that that the “true literary ancestry of the *Rambler* is overlooked” by confining ourselves only to the eighteenth century, and points out that Montaigne and Bacon can be regarded as “the progenitors of the more straightforward moral essays in the *Rambler*.”¹²

We can gain more insight into this problem by turning to Johnson’s attitude towards the rivalry with the *Spectator*, or as he refers to it in *Rambler* 107: “the various censures, which the unavoidable comparison of my performances with those of my predecessors has produced” (IV, 204). Significantly, Spector observes that by *Rambler* 23 Johnson is ready to speak directly to his reading public about himself and his dedication to serious purposes in the series. Moreover, Johnson also comments on the differences between Mr. Rambler and Mr. Spectator, “a name he uses only sparingly in his essay-sheet.”¹³ Johnson’s strategy here is to bring into question the expectations of biased readers who confine themselves to find and criticise subjects omitted from the *Rambler*. Therefore, he lists some particular (*Spectator*) features that his periodical fails to consider: such subjects as Mr. Rambler’s biography, clubs, and the protection of women:

My readers having, from the performances of my predecessors, established an idea of unconnected essays, to which they believed all future authors under a necessity of conforming, were impatient of the least deviation from their system, and numerous remonstrances were accordingly made by each, as he found his favourite subject omitted or delayed. Some were angry that the

11. A characteristic attack on the rambling aspect of the title and Johnson’s spirit of independence can be best seen in Lady Mary Wortley Montague’s ironic judgment upon Johnson as a plodding “packhorse.” It is an early expression of preference for the *Spectator* tradition which foreshadows nineteenth-century critical opinion as well. Hazlitt’s severe criticism of the *Rambler* published in his *Lectures on the English Comic Writers* in 1819 challenges the general consensus that “virtually all critics preferred Johnson’s essays to those of Addison” undermining Johnson’s merits as a periodical writer. See James T. Boulton, ed. *Johnson: The Critical Heritage* (New York, Barnes and Noble, 1971), pp. 3, 86. Some decades later, Macaulay, in his article on Johnson for the *Encyclopaedia Britannica* (1856), attacks the *Rambler* by raising doubts about the audience’s familiarity with it. In comparing some representative characters and essay titles of the two periodicals, the nineteenth century essayist finds the question of rivalry outdated, and claims that the *Rambler* is not preserved for posterity.

12. Bate and Strauss, vol. III, p. xxvii.

13. Spector, p. 142.

Rambler did not, like the Spectator, introduce himself to the acquaintance of the publick, by an account of his own birth and studies, an enumeration of his adventures, and a description of his physiognomy. Others soon began to remark that he was a solemn, serious, dictatorial writer, without sprightliness or gaiety, and called out with vehemence for mirth and humour. Another admonished him to have a special eye upon the various clubs of this great city, and informed him that much of the Spectator's vivacity was laid out upon such assemblies. He has been censured for not imitating the politeness of his predecessors, having hitherto neglected to take the ladies under his protection, and give them rules for the just opposition of colours, and the proper dimensions of ruffles and pinders. (III, 128–129)

This passage, filled with readers' objections to Johnson's nonconformity, is intended to emphasize again its author's typical sense of independence, and promote the periodical's serious purposes.

Mostly characterized by high seriousness, moral and didactic purposes, it should come as no surprise that the *Rambler* is often read as a series of "direct moral essays;" however, Bate rightly reminds us that "fewer than half (92) can be strictly counted as such."¹⁴ The issue of entertaining – manifested as early as *Rambler* 1 – is of obvious concern to Johnson; it is enough to think of his well-known view of the function of literature. Modifying "Horace's injunction, that poetry should either 'instruct *or* delight'," Johnson emphasizes both instructing and entertaining when he talks about the function of literature as "instruct by pleasing."¹⁵ We should also remember that in his early numbers Johnson "remains tentative" and wisely decides not to expose his serious moral efforts to his reading public at once.¹⁶ Instead, what he proposes in a cautious and "reader-friendly" way at the outset is to provide entertainment with his short essay-sheets. In the very first *Rambler* he admits with a hint of irony:

It is one among many reasons for which I purpose to endeavour the entertainment of my countrymen by a short essay on Tuesday and Saturday, that I hope not much to tire those whom I shall not happen to please; and if I am not commended for the beauty of my works, to be at least pardoned for their brevity. (III, 7)

Thus, a more accurate approach may be that Johnson's early desire to entertain his audience is simply counterbalanced by his professed serious "principal design."

Furthermore, when we turn to the title of the series, the characteristic seriousness seems to be less obvious. The title of the *Rambler* has been found problematic, challeng-

14. Bate and Strauss, vol. III, p. xxvi. As Bate points out, the so-called "lighter" *Ramblers* consist of brief portraits or sketches, allegories, and Eastern Tales; and almost a seventh (31) of the essays can fall into the category of literary criticism.

15. Bate, *Samuel Johnson*, p. 206. Cf. Horace's *aut docere aut delectare*.

16. Spector, p. 142.

ing eighteenth-century as well as modern readers to reflect on the author's seemingly inconsistent choice. To Bate, for instance, the name of the periodical "seems singularly inappropriate to the moral elevation of so many of the essays."¹⁷ The Yale editor's criticism of Johnson's choice seems to echo Boswell's well-known version of the title's origin as the following excerpt shows:

Johnson was, I think, not very happy in the choice of his title, the *Rambler*, which certainly is not suited to a series of grave and moral discourse; which the Italians have literally, but ludicrously, translated by *Il Vagabondo*, and which has been lately assumed as the denomination of a vehicle of licentious tales, *The Rambler's Magazine*. He gave Sir Joshua Reynolds the following account of its getting this name: "What must be done, Sir, will be done. When I was to begin publishing that paper, I was at a loss how to name it. I sat down at night upon my bedside, and resolved that I would not go to sleep till I had fixed its title. *The Rambler* seemed the best that occurred, and I took it."¹⁸

To this rather rambling account, Boswell adds a digressive footnote which tells us a parallel anecdote about proposing suitable (*The World*) and unsuitable titles (*The Salad*) to another periodical. That Boswell's narrative is characterised by lack of accuracy is not surprising at all. On the one hand, the biographer typically exaggerates when he regards the *Rambler* entirely as "a series of grave and moral discourse" whose title is found wanting. Indeed, "the moral elevation of so many of the essays," in Bate's words, is undeniable, but the series actually covers a wider range of essays, in addition to the serious moral ones. Focusing on the unsuitable title of the periodical Boswell, therefore, appears to forget about the other kinds of papers. On the other hand, the authenticity of the biographer's recording can be questioned when we realize the story of the title's origins at third hand. As Steven Lynn remarks, it is "the story Boswell tells us that Reynolds told him that Johnson told *him* about how he (Johnson again) selected the title."¹⁹ Furthermore, Lynn also points out that Boswell's words provide the reader with amusing anecdotes but "they really do not tell us anything about the happiness of Johnson's title or the quality of his bedside deliberation."²⁰ In short, it is rather Boswell that proves not to be very happy in the choice of the title *Rambler* than the author himself.

Some have speculated about the synonymous use of "rambler" and "wanderer" in Johnson's *Dictionary* and found a possible explanation for the chosen title in a contemporary work. Arthur Murphy, a friend of Johnson's, in the belief that the periodical's name refers to Richard Savage's moral poem, which was considered to be scandalous

17. Bate and Strauss, vol. III, p. xxii.

18. Boswell, p. 104.

19. Steven Lynn, *Samuel Johnson after Deconstruction: Rhetoric and the Rambler* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992), p. 10. In his introduction to the rhetorical analysis of the *Rambler* Lynn provides a comprehensive survey of the attempts that have been made to account for Johnson's title.

20. Lynn, p. 11.

piece at that time, claims that “the title was most probably suggested by the *Wanderer*; a poem which he mentions, with the warmest praise in the *Life of Savage*.”²¹ It would be difficult to decide whether Murphy is right or not, however, his opinion about “the warmest praise” of the poem seems partial if we recall Johnson’s criticism of the *Wanderer*.²²

Others have related the title to “the shifting subjects of the series, perhaps even to the shifting styles employed.”²³ Finally, there is yet another suggestion – partly in line with Savage’s character as a wanderer and an outcast – that Johnson’s title is self-referential and reflects on his own condition considering himself “an outcast, a wanderer without roots, a Rambler”²⁴ or a straggler.²⁵ Quite alienated, Johnson says in Boswell’s account to his old college friend, Oliver Edwards: “I am a straggler. I may leave this town and go to Grand Cairo, without being missed here or observed there.”²⁶ All in all, Johnson’s very title, *The Rambler*, however inappropriate or accidental it seems, displays various meanings revealing the author’s movement in the essays or even a sense of alienation: it seems a “happy” and deliberate choice on Johnson’s part.

The authorizing epigraph of the whole series further illustrates the rambling aspect of the periodical’s name. It is taken from Horace, who is quoted more than any other classical author; without doubt, the Latin poet is the authority of the *Rambler*: “*Nullius addictus jurare in verba magistri, / Quo me cunque rapit tempestas deferor hospes*.”²⁷ The choice of these particular lines from Horace’s epistle is appropriate to describe Johnson’s purpose implied in the title, as well as his position in the essays: to ramble or to wander without any settled, authoritative direction. Commenting on the relationship between the classical mottos and their contexts in the *Rambler*, Robert C. Olson observes that “the spirit of independence” expressed by Horace agrees with “the spirit of an independent Johnson, determined to write essays and manage his own periodical exactly as

21. Arthur Murphy, *An Essay on the Life and Genius of Samuel Johnson, LL.D.* (London: Printed for T. Longman [etc.], 1793), p. 56. *An Account of the Life of Mr Richard Savage*, one of the first masterpieces of Johnson, was published in 1744, and was later inserted into *The Lives of the Poets*.

22. Cf. *The Life of Savage*.

23. Lynn, p. 13.

24. Lynn, p. 13.

25. Johnson’s *Dictionary* defines straggler as “one who rambles without any settled direction.” Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language*, 1st edition (London: Strahan, 1755), “straggler.”

26. Lynn, p. 13.

27. Horace, *Epistles*, I, 14–15. “I am not bound over to swear as any master dictates; wherever the storm drives me, I turn in for comfort.” Horace, *Satires, Epistles, Ars Poetica* (Loeb Classical Library), trans. H. Rushton Fairclough (London: Heinemann, 1926). Drawing attention to the rich classical influence on the *Rambler*, Bate mentions that there are 669 literary allusions or quotations in the *Rambler* of which 406 are from Greek or Latin writers. Horace is cited 103 times. Cf. Bate and Strauss, vol. III, p. xxxii.

he pleases.”²⁸ Such a spirit of independence as a requirement facing authors who tend to follow models occurs repeatedly throughout the series. It is interesting to note that originally the Royal Society chose the expression “*Nullius in verba*” as its motto long before it appears on the title page of the *Rambler*. Certainly, Horace’s sense of independence is well suited to both scientific and literary matters. Perhaps, it is not far-fetched to assert that Johnson’s experimental method in the essays has its roots partly in the experimental science of the Royal Society.

On the whole, in terms of seriousness the purity of the *Rambler* is questionable. The title of the series and the comparison between the *Spectator* and the *Rambler* reveal the problematic nature of this characteristic seriousness. In attempting to instruct and delight a wide readership, Johnson appears to aim at the “successfully entertained” audience of the *Spectator*, as Leopold Damrosch, Jr. aptly remarks, “but encouraging in it a more rigorously *critical* kind of thinking – whether about morals, manners, or literature – than it had previously been accustomed to.”²⁹

28. Robert C. Olson, *Motto, Context, Essay: The Classical Background of Samuel Johnson’s Rambler and Adventurer Essays* (Lanham, Md: University Press of America, 1984), p. xxv. Olson supplies the translation of the authorizing epigraph: “Not obligated to swear by any master’s orders, I turn in for refuge wherever the tempest drives me.”

29. Leopold Damrosch, Jr., “Johnson’s Manner of Proceeding in the *Rambler*,” *ELH* 40 (1973) 70–89, p. 72.

A Portrait of the Artist as Gourmet and Gambler

Authority and Identity in an Early Tale by Edgar Allan Poe

Called upon by the Devil to strip for the furnace, the Duc De L'Omelette objects vehemently. "Who are you, pray," he inquires indignantly, "that I should divest myself at your bidding of the sweetest pantaloons ever made by Bourdon [?]." ¹ The rough impertinence of the young fop's refusal to obey "Baal-Zebub, Prince of the Fly" (144) is all the more striking as his recent death was caused by over-refinement. His cook served dinner, roasted ortolan, without a paper cover (143), an iniquity the gourmet could not survive. The eponymous hero of Edgar Allan Poe's tale "The Duc De L'Omelette" ² unites the steely composure of an ascetic with the vulnerability of a flower. The Duc's own credentials of identity are culinary – he calls himself "Prince de Foie-Gras" –, intellectual – he is "author of the 'Mazurkiad' and Member of the Academy" –, and sartorial – he wears a dainty *robe-de-chambre*, gloves, and hair rolled in paper strips (144). Moreover, the nimble Duc displays connoisseurship not only in matters of clothing, cuisine, and writing, but also in gambling: he plays a game of cards with the Devil, wins, and thus escapes the torments of eternal damnation. Poe's early burlesque tale "The Duc De L'Omelette" is dedicated to the portrayal of the dandy, a new and intriguing character that stepped on the British and American social and literary scene in the early decades of the nineteenth century. This new and controversial hero of early Victorian culture distinguished himself in artful self-fashioning and self-stylization, skills that Poe, the rising author, was rapidly learning to master.

The Duc De L'Omelette is not the only accomplished dandy among Poe's earliest published pieces of short fiction. There are several memorable characters in the tales published between 1832 and 1835 who dress daintily, excel in cooking, and are engaged in intellectual endeavors. In "The Bargain Lost," the famous chef and philosopher Pedro Garcia enters into a pact, albeit a losing one, with the Devil. Robert Jones, the narrator of "Lionizing," earns fame in the fashionable society of Fum-Fudge on account of his magnificent nose and by publishing a pamphlet on the science of Nosology. The title hero of "King Pest" and his motley entourage distinguish themselves by wearing an extravagant selection of garments and accessories. In "Epimanes," the Syrian tyrant widely known as the "Prince of Poets and the Delight of the Universe," leads a procession of people and beasts wearing the costume of a giraffe. However, "The Duc De L'Omelette," this brief, artfully narrated, and genuinely funny tale is perhaps the one

1. All parenthesized references to "The Duc De L'Omelette" are to this edition: Edgar Allan Poe, *Poetry and Tales* (New York: The Library of America, 1984).

2. The tale was first published with the title "The Duke De L'Omelette."

that best epitomizes Poe's preoccupation with status, identity, and literary professionalism, important concerns in the early phase of his career.

The relatively new phenomenon of dandyism inspired Poe to explore the artificial, constructed nature of the self, and guided him towards the invention of his own authorial persona. The dandies of his early tales are individuals with an excess of creativity, concerned equally with sartorial and intellectual elegance. They painstakingly bring into being and display a carefully crafted image of themselves in front of a real or imagined audience and, through discipline and professionalism, they appear as figures of authority in the realm of the social or the aesthetic. Although never quite a dandy, Poe too seems to have consciously designed his looks in order to create a specific impression even when he was living at the edge of poverty. This is how John H. B. Latrobe, one of the editors of the *Philadelphia Saturday Courier*, remembered him in 1877:

His figure was remarkably good, and he carried himself erect and well, as one who had been trained to it. He was dressed in black, and his frockcoat was buttoned to the throat, where it met the black stock, then almost universally worn. Not a particle of white was visible. . . . On most men his clothes would have looked shabby and seedy, but there was something about this man that prevented one from criticising his garments, and the details I have mentioned were only recalled afterwards.³

When Poe decided to make a living by writing, he set out for a lifelong struggle to make himself known in the literary circles of Baltimore, Richmond, Philadelphia and New York, and establish his prestige as an author and critic. By inspiration and hard work, he was able to churn out poetry, prose fiction and criticism at a remarkable pace, giving evidence of his expertise at a time when the literary market was not yet prepared to accommodate and support such professionalism.

By focusing on the early burlesque tale "The Duc De L'Omelette," my essay investigates how Poe captured, in his early fiction, the emergence of dandyism as a new means to achieve social and intellectual authority. I intend to show how, in his representation of the dandy, Poe was able to experiment with a conception of self that acknowledged the artificial and constructed nature of identity. Finally, as Poe was dependent on literary periodicals for publication and had the intention of leaving a mark on the magazine culture of his time, I will argue that the portrayal of dandy figures allowed him to reflect on the status of intellectual labor in a cultural ambiance in which the commercialization and commodification of literature was an accomplished fact.

The dandy, this appealing, vexing and titillating character was, by the early 1830s, firmly established on the literary scenes of Britain and the United States. His prototype was probably George Brummel, the legendary fop of the Regency period who was befriended by, then had a fallout with, the Prince of Wales, later King George IV. The

3. Quoted in Arthur Hobson Quinn, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1941), p. 204.

fame of “Beau” Brummel long outlived the person and the spirit of dandyism spread on the continent, especially in France.⁴ Some British authors who made their *début* during the 1820s capitalized on the joint appeal of both their personality and literary talent: the young Benjamin Disraeli and Edward Bulwer, for example, were not only accomplished writers but also generally regarded as dandies. The reason for the latter was not so much their dedication to sartorial elegance but the fact that, as Michael Allen points out, the public imagination conflated their biographical persons with their fictional personae.⁵ Their novels of *début*, Disraeli’s *Vivian Grey* (1826, 1827) and Bulwer’s *Pelham* (1828), featured young heroes moving with ease in fashionable London society. Their American apprentice, the aspiring author and editor Nathaniel Parker Willis imbibed, in the 1820s, the basic skills of dandyism in the fashionable circles of London and spread them assiduously on the other side of the Atlantic.⁶

Poe had a keen eye for the cultural developments of his time, but was always careful to remove the characters of his tales to distant – European, Oriental, or purely imaginary – settings. Plots of Gothic mystery regularly take place in Germany and even Hungary, which Poe probably thought of as the easternmost outpost of German culture. Elegant aristocratic characters, portrayed either seriously or satirically, belong to France. “The Duc De L’Omelette” is set in Paris, dandyism’s second most important center at the time. The French ambiance allows Poe to explore some of the regulated systems that accommodate the dandy: cuisine, fashion, and shared expertise among the privileged. The Duc’s life depends on eating delicacies, wearing stylish clothes, admiring artwork, and gambling. All these activities are highly complex, neatly regulated, and bear existential relevance. The young dandy literally “expire[s] in a paroxysm of disgust” (143) at the sight of an inadequately served meal, refuses to part with his clothes for fear of losing his identity, and saves himself from the flames of hell by masterfully dealing out a hand of cards.

The dandy depends on a series of supportive systems, a network of expertise that make his impeccable style possible. Poe’s tale lists a series of artful arrangements regulating the routine of fastidiousness. The ortolan, this delicate bird, a pleasure both to the eye and the taste buds, is delivered to the Duc De L’Omelette’s home from “its queenly possessor La Bellissima” by “six peers of empire” (143). The costume he wears comes from the classy workshops of “Bourdon” and “Rombêrt” (144). He had studied fencing “under B—” (145), and learnt gambling from Père Le Brun as well as by attending the “Club Vingt-un” (146). On the one hand, Poe casts the dandy as a figure of authority who has achieved mastery in the rules and rituals of high society. On the other hand,

4. Domna C. Stanton, *The Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature* (New York: Columbia University Press, 1980), p. 57.

5. Michael Allen, *Poe and the British Magazine Tradition* (New York: Oxford University Press, 1969), p. 68.

6. Thomas N. Baker, *Sentiment and Celebrity: Nathaniel Parker Willis and the Trials of Literary Fame* (New York: Oxford University Press, 1999), pp. 61–62.

the Duc's career represents a rising challenge to traditional social arrangements. He is the upcoming hero who will soon redefine the standards of fashion and connoisseurship. During the early decades of the nineteenth century, the dandy emerged as a figure of transition in a social ambiance where rank by birth was giving way to social position based on economic achievement. This opened the possibility to "increasingly complicated and anxious efforts to claim new forms of status and to construct new hierarchies of authority."⁷ The father of dandies, "Beau" Brummel, although a commoner, could rise to the status of the Regent's favorite by his skill in defining and embodying a new standard of style. The Duc De L'Omelette rises to the Devil's standards of expertise and connoisseurship when he defeats "his Majesty" (146) in a game of rouge-et-noir.

The arena where the struggle between the dandy and the Devil will be carried out is the domain of traditional power and privilege. With its remarkable collection of statues and paintings, the Devil's elegantly furnished underworld domain is a storehouse of artwork representing millennia of creativity. Flabbergasted, the Duc De L'Omelette abandons himself to the admiration of "statues of gigantic proportions" and the "forbidden beauties" of paintings (145). Nevertheless, the wailings and howlings of the damned filtered through the windows remind him of his impending doom, and starts looking for a way out. The Duc, although just an upstart, challenges the monarch of Hell in grand style as if they were equals. As "his majesty does not fence" (146), they agree on a game of cards. The outcome epitomizes the contest between the aristocracy of birth and privilege against the emerging arbiter of fashion and intellect: it captures the moment when status shifts from the former to the latter. Throughout the game, the Devil is "all confidence," the Duc is "all attention." The Duc excels by means of intellectual agility, while the Devil resorts to the habitual mechanisms of power: "His Grace thought of his game. His Majesty did not think, he shuffled" (146). The saucy dandy, the representative of an emerging aristocracy of taste and competence, revokes old divisions of authority and status. He deals cards with a sure hand and plays with skill. Thus, he excels by intellectual discipline enhanced by professional competence.

Achieving and maintaining competence requires orderliness and training. Becoming a dandy means adopting an identity that is dependent on, as James Eli Adams claims, "an aesthetic regimen, an elaborately articulated program of self-discipline."⁸ In focusing on a particularly high point in the Duc De L'Omelette's daily routine, Poe captures the moment when the quotidian is raised to the level of the aesthetic. The opening statement of the tale reverses this order, giving the equation a satirical edge: "Keats died of criticism. . . . The Duc De L'Omelette perished of an ortolan" (143). What is affirmed here, though, is the extreme fragility of the artist, no matter if he invests in the art of poetry or in the art of life. Being a dandy, like writing poetry, requires full commitment and orderliness of execution. For the Duc, having ortolan for dinner is a

7. James Eli Adams, *Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Masculinity* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995), p. 5.

8. Adams, p. 2.

painstakingly regulated ritual. While the exact source of Poe's knowledge of how to roast an ortolan cannot be located, a book of zoological curiosities published in 1869 adequately summarizes the phases and rules of transforming this delicate songbird into a delicacy. The bird is fattened for days in a dark room. When it is "a handful" in size, it is drowned by plunging her head into a glass of brandy. The tiny carcass is carefully picked, then roasted in a paper bag soaked in olive oil. The ortolan thus prepared is served under a paper cover so that its scent and flavor should not evaporate.⁹ A gourmet's dinner represents a peak of pleasure, yet the rules and regulations that are meant to bring forth this pleasure are rigorous and binding.

The etiquette of preparing and having an ortolan for dinner lifts out the act of eating from the realm of the natural and the instinctual, and introduces a method that eliminates disorder and contingency. Rigorous adherence to such discipline would mean putting asceticism in service of aesthetics. That asceticism should be posited as the condition of pleasure looks like a paradox. Asceticism and pleasure, however, are hardly opposites. According to Michel Foucault, asceticism, the "elaboration and stylization of an activity" is a constitutive part of what he calls "arts of existence" or "techniques of the self." These are rules of conduct by which men "seek to transform themselves in their singular being, and to make their life into an *oeuvre* that carries certain aesthetic values and meets certain stylistic criteria."¹⁰ The Duc De L'Omelette does not eat his dinner in order to feed his body. Rather, he transforms food into an essential means of crafting his self. The dandy is not a physical being but a carefully wrought work of art that collapses if the integrity of the process of creation is compromised. If the dinner of roasted ortolan is spoiled, the Duc perishes.

If the discipline of eating is obligatory, binding, and constitutive of the self, so is that of clothing. The Duc's elaborate looks, his pantaloons, "robe-de-chambre," gloves, hair rolled on paper strips, the "rose-wood coffin inlaid with ivory" (144) in which he is spirited away to the Devil's underworld compound all pertain to a regimen that ultimately creates authority and empowerment. The dandy is distinguished by the quality and elegance of his attire, which is not merely a marker, but a constitutive element of his identity. In this respect, Poe's philosophy of clothes differs considerably from Thomas Carlyle's who, in *Sartor Resartus* (1833–34) defines clothing as one of the layers of appearance covering the essence, the Soul. "Science," argues the narrator, has so far overlooked the relevance of "the vestural tissue, namely, of woolen or other Cloth; which Man's Soul wears as its outmost wrappage and overall; wherein . . . his whole Faculties work, his whole Self lives, moves, and has its being."¹¹ Poe's dandies have no inner essence, a core of being that lies enveloped in clothes, the markers of their sociali-

9. John Timbs, *Eccentricities of Animal Creation* (London: Seeley, Jackson and Halliday, 1869), pp. 175–177.

10. Michel Foucault, *The Uses Of Pleasure*. Vol. 2 of *The History of Sexuality*, trans. Robert Hurley (London: Vintage, 1990), pp. 23, 10–11.

11. Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (Oxford: Oxford University Press, 1987), p. 4.

ty. Literally, they are what they wear and, for that matter, what they eat. The Duc De L'Omelette is aware of the fact that by divesting himself of his clothes, the sartorial component of his self, would annihilate him. He refuses to strip even at the Devil's bidding (144). Neither is he willing to relinquish his culinary name. After defeating "his Majesty" in cards, in a moment of triumph, he asserts his identity at the expense of the ruler of Hell: "Had Alexander not been Alexander, he would have been Diogenes; and the Duc assured his antagonist in taking leave, *"que s'il n'eût été De L'Omelette il n'aurait point d'objection d'être le Diable"* (146, italics in the original).

"The Duc De L'Omelette" was meant to be part of Poe's planned volume *Tales of the Folio Club*, a collection of eleven short stories that he offered, without success, to Boston and Philadelphia publishers. The overall intent of the book was parody: in each of the tales Poe emulated and gently mocked the styles of fashionable authors of the day, writers he admired or disliked. According to "The Folio Club," a short piece of writing that survived in manuscript and which had initially served as the introductory piece to the volume, the eleven tales of the collection were presented at the monthly reunion of a literary club. The members would read a tale each, which the others would then discuss and criticize. As Poe could not find a publisher for the volume, the tales appeared separately in the literary magazines that he was working for during the 1830s, the *Philadelphia Saturday Courier*, the *Baltimore Sunday Visiter*, the *Southern Literary Messenger*, and *Godey's Lady's Book*. The commentaries, parodies of critical views of his time, if they were written at all, did not survive. Alexander Hammond identifies "The Duc De L'Omelette" as the host of the gathering, "Mr. Rouge-et-Noir" (132). He also claims that he was modeled upon Nathaniel Parker Willis,¹² the notorious dandy, author and editor settled in New York.

Poe's fascination with the dandy in the early phase of his career was almost inevitable. The emergence of this figure was coeval with the democratization and commodification of literature and with his own début as a writer for the literary magazines of Philadelphia, Baltimore and Richmond. There is an eerie correspondence between the growing public appeal of the dandy and the spreading of the popular literary magazines that writers, Poe among them, relied on for publication and income. Both the dandy and the magazines were dependent on fashion for their existence, even if they were at the same time engaged in the creation of fashion. Both were at the mercy of the passing time: it would not be long before an elegant outfit became *passé*, and the magazine issue just before the latest was discarded as outdated. Thus, the proviso of the persistence of both was to periodically reinvent themselves. The visibility of dandies, like that of the literary magazines, depended on their ability to display uniqueness and distinctiveness, qualities which ensured the continuity of their presence on the public scene.

12. Alexander Hammond, "A Reconstruction of Poe's 1833 *Tales of the Folio Club*, Preliminary Notes," *Poe Studies* 5.2 (Dec. 1972) 25–32, p. 30.

Az aposztrofikus beszédmód hatása Sylvia Plath kései verseiben

Az elmúlt mintegy harminc évben Sylvia Plath életművét rendkívül sok oldalról megközelítették. Nincs ez máshogy a késői költeményekkel sem. Kevés szó esett azonban ezen késői költemények aposztrofikusságáról. Bókay Antal József Attila „Kései sirató”-ját és Plath „Apu”¹ című versét veti össze,² és egyik közös kapcsolódási pontnak épp a versek aposztrofikus voltát tartja. Véleményem szerint az aposztrophé és az azzal rokon trópusok vizsgálata az „Apu”-n túl az Ariel-versek többi darabját is új fénybe helyezheti – így a „nagy” verseket is, és azokat is, amelyekről (talán éppen kriptikusságuk folytán) kevesebb szó esett a kritikában. Ezen túl az aposztrofikus beszédmód vizsgálata újabb adalékokat nyújthat a drámai monológ, illetve a maszklíra tárgyalásához is, mindezek pedig hozzásegítenek a líra és a vallomásos beszédmód kapcsolatának továbbgondolásához.

A megidézés lehetőségei a lírában: aposztrophé és prozopopeia

Az elemzést érdemes azzal kezdeni, hogy feltárjuk az aposztrophé és a prozopopeia közötti viszonyt.³ Az aposztrophét Quintilianus *Szónoklattana* úgy definiálja, mint „azt a jelenséget, amikor a beszéd elfordul a bíró személyétől”.⁴ Quintilianus a használat mellett érvelve megemlíti, hogy Cicero beszédei „sokkal unalmasabbak” lettek volna, ha nem használ bennük aposztrophét.⁵ Emellett persze a trópus használatának mélyebb

1. Tanulmányomban a versek címét magyarul közlöm, amennyiben létezik fordítás. Ott, ahol ez magyarul nem elérhető, az angol címek szerepelnek, az első előfordulásakor zárójelben közlöm a magyar címet saját fordításomban. A címek és magyar idézetek forrása: *Sylvia Plath versei*, szerk. Lázár Júlia (Budapest: Európa Kiadó, 2002).

A tárgyalt versek fordítói: „Kis fűga”: Tandori Dezső; „Apu”: Tandori Dezső; „Lázár kisasszony”: Tandori Dezső; „Szilfa”: Lázár Júlia; „A nyúlfogó”: Tandori Dezső; „A másik”: Lázár Júlia; „Pipacsok júliusban”: Tandori Dezső; „Egy apátlan fiúnak”: Tandori Dezső; „Születésnap ajándék”: G. István László; „Leszbosz”: Gergely Ágnes; „Pipacsok júliusban”: Tandori Dezső; „Odaút”: Ferencz Győző; „Jóság”: Mesterházi Mónika; „Kráter”: Lázár Júlia. Az itt nem jelölt versek saját fordításaim.

2. Bókay Antal, „A vallomás és a test poétikája. Sylvia Plath és József Attila új tárgyiassága,” in *Modern sorsok és késő modern poétikák*, szerk. Rác István és Bókay Antal (Budapest: Janus / Gondolat, 2002), 79–116.

3. A magyar nyelvű szakirodalom az alakzat megnevezésére többféle változatot is használ: feltűnik a „prozopopea”, a „prozopopeia”, és a „prozopopoiia” forma is. Tanulmányomban a „prozopopeia” alakot használom.

4. Marcus Fabius Quintilianus, *Szónoklattan*, ford. Adamik Tamás *et al.* (Pozsony: Kalligram, 2008), 287. o.

5. Quintilianus, *Szónoklattan*, 287. o.

következményei is vannak. Jonathan Culler „Aposztrophé” című tanulmányában felhívja a figyelmet arra, milyen mostohán bántak a kritikusok az aposztrophéval: szerepét jórészt azzal intézték el, hogy az pusztán konvenció, de nem eredtek nyomába sem annak, mi hívta életre ezt a konvenciót, sem annak, milyen szempontból lehetne közelíteni ehhez az alakzathoz.⁶ Barbara Johnson, aki az abortusz problémáját az aposztrophéra alapozva közelíti meg, a következőt írja:

az aposztrofálás az általam használt értelemben magában foglalja azt a retorikai technikát, mikor az egyes szám első személyű beszélő közvetlenül a jelen-nem-lévő, halott, vagy élettelen létezőt szólítja meg. . . . Az aposztrofálás eképpen egyszerre közvetlen és közvetett. Etimológiailag a félrefordulás, az egyenes beszédűtől való eltérés fogalmán nyugszik, a közvetlen megszólítás *Én/Te* szerkezetét közvetett, fikcionális módon manipulálja. A megszólított jelen-nem-lévő, halott, vagy élettelen identitás ezáltal jelenlevővé, élővé és emberi alakúvá válik. Az aposztrofálás a hasbeszédnek olyan formája, amelyen keresztül a beszélő hangot, életet és emberi alakot ad a megszólítottnak, míg annak hallgatását néma válaszássá alakítja.⁷

Culler az aposztrophé funkcióját négy szinten olvasva vizsgálja. Az első szinten az aposztrophé nyomatékosítóként, „a befektetett szenvedély képeként” olvasható. Ezen továbblépve, a második szinten az alakzat funkciója már úgy írható le, mint olyan, mely „a világgal való találkozást interszjektív viszonyként konstituálja”. Azonban, folytatja Culler, „az *Én-Te* modell egyszerű oppozicionális struktúrája figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy egy költemény verbális kompozíció, amelyet közösség fog olvasni”.⁸ A harmadik szinten tehát a költői hang arra használja az aposztrophét, hogy az egy tárggyal olyan viszonyt segítsen felépíteni, ami magát a költőt képes megképezni; az objektumból így szubjektum lesz, *én*, ami viszont létrehoz egy bizonyos fajta *te*-t, ugyanis, „aki eredményesen invocálja a természetet az, akihez aztán a természet is beszélhet”.⁹ A negyedik szinten végül az aposztrofikus struktúra *te*-je is megkérdőjeleződik, ami azt vonja maga után, hogy „ez a figura, amely viszonyokat látszik létesíteni az én és a másik között, valójában a radikális interiorizáció és szolipszizmus aktusaként olvasható”.¹⁰ Az interiorizáció pedig „ellene dolgozik a narratívának, és olyan velejáróinak, mint az egymásutánosság,

6. Jonathan Culler, „Apostrophé,” fordította Széles Csongor, *Helikon* 3 (2000), 370–389.

7. Barbara Johnson, „Aposztrofálás, animáció és abortusz,” fordította P. Balogh Andrea, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk., Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László (Budapest: Osiris, 2002), 569–582, 570. o. Bár Johnson tanulmányában kifejezetten az abortusz problémájának kapcsán foglalkozik az aposztrophé trópusával, az ott felvetettek természetesen alkalmazhatóak olyan versek esetében is, ahol az anya még meg nem született gyermekéhez beszél, vagy, mint Plath több versében is, ahol az anya még meg nem született, így ott-lévő, de még beszélni nem tudó, nyelvvel nem bíró gyermek a megszólított.

8. Culler, 376. o.

9. Culler, 377. o.

10. Culler, 381. o.

okozatiság, idő, teleologikus jelentés. . . . Semminek sem kell történnie az aposztrofikus költeményben, amint ezt a nagy romantikus ódák kiválóan demonstrálják. Semminek sem kell történnie, hiszen magának a versnek kell történnie válnia”.¹¹

A prozopopeiáról Quintilianus a következőket mondja:

részint csodálatosan változatosá teszi a beszédet, részint megindítóvá. Ezzel nemcsak önmagukban tépelődő ellenfeleink gondolatait hozhatjuk elő (s ezek hitelre is találhatnak, ha olyasmiket mondatunk velük, amikre valószínűleg gondolhattak), hanem a magunk másokkal folytatott beszélgetéseit is hihetően fölidézhetjük, vagy másokét egymás között, ha tanácsadás, korholás, panaszkodás, dicséret vagy irgalomkeltés céljából alkalmas személyeket beszélgetünk. Sőt, e stílus eszköz azt is megengedi, hogy lehívjuk az égből az isteneket, és felidézük az alvilági lelkeket. Városok és népek is megszólalhatnak. . . . Könnyen hatást keltünk azzal, ha azt színleljük, hogy szemünk előtt dolgok, személyek, hangok képei lebegnek, s csodálkozunk, hogy ellenfeleink, a bírák nem látják őket: „Látni vélem” és „Hát nem látod?”¹²

Paul de Man, „Az önéletrajz, mint arcrongálás” című tanulmányában úgy határozza meg a prozopopeia retorikai figuráját, mint „egy hiányzó, holt vagy hangnélküli létező fiktív megszólítása”-t, „mely a megszólítottat a beszéd képességével ruhazza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét”.¹³ A prozopopeia, mondja de Man, egyben „az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve . . . olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc”. Az arckölcsönzés aktusa, hívja fel a figyelmünket de Man, a trópus nevének etimológiájában is benne van: „a *prosopon poiem*” jelentése „maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni”.¹⁴ Menke írja, hogy a prozopopeiát sokszor megszemélyesítésnek fordítják, és azt úgy tartják számon, mint az allegória egy variánsát.¹⁵ „A megszemélyesítés prozopopeia alá való besorolása – idézi Menke Reinhardot – a felvilágosult retorika késői intézkedése, hogy dűlőre jusson egy mitikus jelenséget illető kérdésben. . . . A megszemélyesítés, melyet inkább deifikációnak nevezhetnénk, azoknak az isteneknek az elvesztését feltételezi, akiket ábrázolnia kell. »A színház isteneiben az istenek helyett már csupán azok maszkjait – *prozopa*, *Person* – látták.«”.¹⁶ Menke folytatja: „Azáltal, hogy a prozopopeia konkrét tárgyakkal vagy absztrakt fogalmakkal hangot kölcsönöz, s ezáltal beszélő személyekként szerepelteti azokat, ugyanazt valósítja meg, mint amit az aposztrophé előfeltételez, ami nem más, mint a holtak és a távollévők megszólítása. A prozo-

11. Culler, 382–383. o.

12. Quintilianus, 579–580. o.

13. Paul de Man, „Az önéletrajz, mint arcrongálás,” ford. Fogarasi György, *Pompeji* 8.2–3. (1997) 93–108. o.

14. De Man, 101. o.

15. Bettine Menke, „Az olvasás »prozopopeiája« de Mannál. Az emlékmű kiüresedése,” ford. Ármeán Otília, in *Paul de Man „retorikája”* (Retorikai Füzetek II) szerk. Füzü Izabella és Odorics Ferenc (Budapest: Gondolat Kiadó – Szeged: Pompeji, 2004), 31–75, 35. o.

16. Menke, 35. o.

popeia ugyanis a (szájjal és arccal való) beszéd instanciájaként tételezi a távollévőt, és annak megszólítását is előfeltételezi, amit beszélőként megjelenít; így nem más, mint a megszólítás *trópusa*.¹⁷

A prozopopeia, mint látjuk, az aposztrophé egyik alfajának is tekinthető, s mint ilyen, a modern lírában fontos szerephez jut, hiszen minden esetben, ha a megszólított egy halott, távollévő vagy élettelen dolog, akkor tulajdonképpen prozopopeiával van dolgunk.¹⁸

A te-én viszony megkonstruálódása a felejtés/felejtődés oppozícióján át

Az Ariel-versekben¹⁹ az emlékezés és felejtés, halott-feltámasztás és ördögűzés poetizálása erős kohéziós erővel bír. Az állandóan emlegetett újjászületés-mítosz központi elemét képezi a felejtés-megtartás egyensúly szüntelen keresése. Ahhoz, hogy egy „új élet” elkezdődhessen, szükség van a régi alapokra, ugyanakkor a már nem működő elemektől és relációktól történő megszabadulás is elkerülhetetlen. Plath kései verseiben a lírai én és lírai te viszonyának megkonstruálásakor a beszélő általában a megszólítás trópusával kölcsönzi hangját a szöveg „te”-jének. A távollévő „te”, melyben az apa és férfitárs képe több darabban is összefonódik – példaként hozható az „Apu”, a „*Medusa*” (Medúza), a „*The Jailer*” (A börtönőr), a „*Burning the Letters*” (Levélegetés), vagy a „Születésnap ajándék” –, hiányként jelenik meg, mely hiány állandóan fogva tartja a versek beszélőjét. Tulajdonképpen nem is a te-t, hanem ezt a hiányt beszélteti, ezen keresztül igyekszik folyamatosan életben tartani a te-t és kettejük történetét, mintha a megfelekezés a relációról, tartson akár egy pillanatig is, valami végzetes tragédiával fenyegetne.

A *forgetfulness*, azaz „felejtés” szó Plath költészetében általában gonosz, rémisztő erőként bukkan fel, és ez különösen felerősödik a kései versekben. Érdemes itt négy darabot kiemelni annak illusztrálására, milyen változatos és komplex módon jelenik meg az én-te viszony ábrázolásában az egymás elfelejtésének és megtartásának problematizálása.

Ted Hughes 1998-ban megjelent *Születésnap levelek* című kötetéről, melyben közreadta a volt feleséghez szóló verseket, így ír: „Könyvem, amelyet minden előzetes terv nélkül, 25 éven keresztül írtam, azoknak az alkalmaknak a gyűjteménye, melyekben megpróbáltam közvetlen, privát, belső kontaktust létesíteni első feleségemmel. . . . *Elsősorban arra figyeltem, hogy felelősszem a jelenlétét a magam számára, hogy érezzem, ahogy ott van és*

17. Menke, 35. o.

18. Természetesen ez a kérdés további fejtegetést is igényelne, hiszen létezik olyan felfogás is, mely szerint minden lírai alkotás megszólít valakit, a megszólalása már önmagában megszólítás. Jelen vizsgálódás szempontjából azonban célravezetőbbnek látszik, ha annál a megközelítésnél maradok meg, amely csak a grammatikailag is jelzett aposztrophét tekinti aposztrophénak.

19. Elemzésemben ettől a ponttól kezdve az „Ariel-versek” megnevezés alatt nem a Hughes, hanem a Plath által válogatott versgyűjteményt értem, hogy az általa válogatott verseket veszem alapul; ugyanakkor munkám során a gyűjteményes kötetet – Sylvia Plath, *Collected Poems* (London és Boston: Faber and Faber, 1981) – használtam, ugyanis a versek keletkezésének sorrendje fontos szerepet kapott a vizsgálatomban. Így az „Ariel-versek” megnevezés végül is egy nemlétező, fiktív kötetre vonatkozik.

figyel” (kiemelés tőlem).²⁰ Szinte hátborzongató ez a megidézés-háló, a feltámasztás oda-vissza játéka: Plath beszélője egy élő figurát a hiányában idéz újra és újra meg, a hiányt tartja mesterségesen életben, ráadásul úgy, hogy ezt a hiányt néha egy már valóban halott figura hiányára írja rá, Hughes beszélője viszont végig egy halotthoz beszél, akit már csak feltámasztani tud saját hangján keresztül, a johnsoni „hasbeszélés” eszközével. Ennek a beszélőnek viszont számolnia kell azzal, hogy a megidézett halálához ő maga is hozzájárulhatott, épp akkor, amikor ezt a te-t „elfelejtette”, nem beszélt hozzá. Hughes költészete klasszikus orfikus költészet, Plath Ariel-versei pedig, szinte kifordítva ennek a költészetnek tradícióját, állandóan azon keresztül idézik a halott szerelmet, hogy megpróbálják elkerülni az én–te viszony felidézését („Emlékezetem béna” – mondja a „Kis fuga” beszélője apjának, s a sor mintha mentegetőzésként szolgálna a további versekhez). A versek férfialakja egyáltalán nem kap arcot, vagy más figurák (az apa, az ördög, egy náci, dzsigoló vagy amnéziás) arcát kapja álarc gyanánt. A versek énje, a szubjektum arca valójában szintén nehezen kivehető, nem lehet egyetlen alakként összerakni. Különböző női alakokból konstruálódik; előfordul, hogy a férfialak megszólalásaiban ismerünk rá – erre jó példa az „*Amnesia*” (Az amnéziás) – és az is, hogy a versben hangja összefolyik a megszemélyesített természet hangjával úgy, hogy nem lehet már szétválasztani a beszélőt és azt, akiről beszél („Szilfa”). Találunk példát maszklírára és drámai monológokra is, de az is előfordul, hogy az egyes szám első személyben szóló beszélő mögött „egyszerűen” a költőt sejtjük, őt hallgatjuk ki (ilyenek a méh-ciklus darabjai). A lírai én a lírai te-hez fűződő viszonyát nem közvetlenül, hanem mintegy közvetve próbálja értelmezni és elsíratni, az invokációkon keresztül. Mindez, abszolút értékében, nagyon is felfogható orfikus költészetként.

Az elemzést érdemes az „*Amnesia*” című verssel kezdeni, amelyben egy előző életét elfelejtő férfit látunk. A meglehetősen szurreális vers végén, miután két apró ápolónő egy kék és egy zöld folyadékkal teli pohárral kezükben felsorakoznak a férfi ágyának két oldalán, a férfi is megszólal a versben: „Ó húgom, anyám, nejem / édes Léthe az élet, soha, soha, soha vissza nem jövök!” A két pohár talán a felejtés és emlékezés folyóját, a Léthét és a Mnemoszünét idézi meg, ugyanakkor úgy tűnik, a férfi már választott, és nem akar visszatérni az emlékezés világába. (Hughes egyébként a *Születésnapi levelek* több darabjában is Plath amnéziás figurájaként utal vissza magára.) Az utolsó sor aposztrophéja ugyanakkor megerősíti a gyanút, hogy a beszélő sorsa összefügg az amnéziás férfi sorsával. Legyen akár egyike az ápolónőknek, akár a megszólított nővér, anya vagy feleség, az, hogy a vers a férfi hangjával zárul, fokozza a narrátor beszédében végig jelenlévő tragikus felhangot.

A „*The Jailer*” beszélője egyes szám első személyben szólal meg. Akárcsak Plath leghíresebb verseiben, az „*Apu*”-ban és a „*Lázár kisasszony*”-ban, az áldozat-metafora jelenik meg a versben: egy brutálisan megkínzott nő monológja ez, aki a vers végén lemond a szabadulásról: „mit tenne, mit tenne, mit tenne ő, ha én nem lennék?” Kínzó és kínzott kölcsönösen függnek egymástól, ez a függés pedig újra a felejtés–megtartás oppozícióban értelmezhető. A versben egyetlen aposztrophét találunk:

20. Sarah Churchwell, „Secrets and Lies: Plath, Privacy, Publication and Ted Hughes’s *Birthday Letters*,” *Contemporary Literature* 42.1 (2001) 102–148.

Ó, ti kis fűrók
Milyen lyukakkal tele e pergamen-nap?
Cigaretta nyom el rajtam,
Úgy tesz, mintha rózsaszín mancsú néger lennék.
Én én vagyok. Ez nem elég.

A megszólítás a fűrónak (*gimlet*) szól, ugyanakkor az „eyes like gimlets” (kb. nem téveszt szem elől valakit, szúrósan néz) szókapcsolatot is megidézi: a fogvatartó mindent átható, átfűrő tekintetét, és szexuális konnotációt is tartalmaz. A *gimlet* szóval jelzett fűrószerszám a lexikonok szerint különbözik a *bradawl*-tól, annyiban, hogy az előbbivel, ha egyszer „beletalálunk” a fába, a művelet szinte magától megy, nem igényel további nagyobb erőfeszítést. Az aposztrophében tehát a beszélő mintegy megadja magát az őt átfűrő tárgyakkal, tekintetekkel, érzésekkel, s a vallomás megint az áldozattá válás bevallása:

Hogy jutottam eddig?
Tétova kis bűnöző,
Halálnemeim változatosak –
Akasztás, éhhalál, tűzhalál, kampó.

A megszólítás „Ó”-ja, – az angol eredetiben persze *O* – felidézi a lyukakat, amelyet a fűrók fűrnak, vagy amit a cigaretta éget, a felejtés „csodás üresség”-ét (*beautiful blank*), melyet az „Amnezic” beszélője is emlegetett.

A megszólítás „*O*”-jának hatásköre túlnő ezen a versen; Plath kései darabjaiban egész háló szövődik köré. A plath-i tájban állandóan megjelenő hold, valamint a száj motívumát is felidézi. A megszólítások „*O*”-ja csatornát nyit az én és a te között, átjárható utat biztosít, közös száj lesz. A megszólalások azonban mindig fájdalommal járnak, ahogy Britzolakis megfogalmazza, „az orális alakzata Plathnál felcserélhető a sérülés alakzatával”.²¹ A „Pipacsok októberben” pipacsai szájként jelennek meg, melyek sírásra, kiáltásra nyílnak (*cry open*), de felidézhetjük itt az „Apu” beszélőjének felpeckelt száját, drótbá akadó nyelvét, a „*The Detective*” (A nyomozó) áldozatát, a nőt, akinek a szája tűnt el először, „Az elhallgatás bátorsága” kilencfarkú, kivágott nyelvét, „A nyúlfogó”-ban a hajjal eltömött száját, vagy a másik pipacsos vers, a „Pipacsok júliusban” véres száját.

Visszatérve a „*The Jailer*”-re, az ott megjelenő lyukakra mint hiányokra ráfelel a fogvatartót jellemző felejtés: „És bánt, / A hazugság fegyvertárával, / Az amnézia karcsú, hideg maszkjaival. ” Az áldozat tehát képtelen eljutni fogvatartójához, mert vagy csak valami hamisat érzékel, vagy az amnézia kemény maszkját, így viszont nem marad esélye arra, hogy megszabaduljon tőle. A másik felejtése őt magát írja, irtja ki az életből. Az utolsó versszak Yeats híres sorát („*How can we know the dancer from the dance?*”, Tandori Dezső fordításában: „Táncából a táncost: kitudhatod?”) idézi meg:

21. Christina Britzolakis, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning* (Oxford: Clarendon Press, 1999), 109. o.

Az a szabadság. Mit tenne a sötét,
Ha nem chetné e lázat?
Mit tenne a fény,

ha nem lenne a szem, melybe belevág, mit tenne,
mit tenne, mit tenne ő, ha nem lennék?

Ilyen értelemben viszont a kérdést nem figuratívan, hanem szó szerint kell olvasnunk,²² hiszen nagyon is fontos választ kapni arra a kérdésre, hogyan különböztethető meg az ör a fogolytól, a szem a fénytől. „A szem a fénynek köszönheti létét”, szól Goethe híres felütése a *Bevezetés a színtanhoz című művében*, Plath sora pedig mintha erre felelne: a kölcsönös függésre hívja fel a figyelmet. Az áldozat tehát választ vár, ugyanakkor a fogvatartó amnéziája meghagyja őt a tragikus létállapotban, hiszen ha az egyik fél nem emlékszik magára a függésre, ha nincs már tudatában, ha ennek a tudásnak helyén csak ugyanolyan lyukak vannak, amelyeket ő éget az áldozatába, akkor a szabadulás a másik számára nem valós, nem elérhető.

Az „*Amnesiac*”-kal egy napon írta Plath másik felejtés-versét, a „*Lyonnesse*”-t. A cím a Scilly-szigeteknél egykor megtalálható városra utal, ami a legenda szerint elsüllyedt. A versbeli városlakók ki vannak szolgáltatva Isten figyelő, illetve éppen nem figyelő szemének, hiszen a tragédiát pontosan az okozza, hogy Isten megfélelmezteti róluk.

A megrázó zárósor („Isten elméjében a fehérén tatóngó rés: ez az igazi Tabula Rasa”) szerint a szemünk előtt eltűnt embereknek sehol, még az isten lelkében sem marad nyoma, s úgy süllyednek a felejtésbe, mintha soha nem is léteztek volna – mint az „*Amnesiac*” férfialakjának felesége, gyermekei és kutyája.

A „*The Detective*” groteszk drámai monológjában Sherlock Holmes beszél Watsonhoz. Az eltűnt nő után nyomozva megállapítják, hogy az fokozatosan elpárolgott; először a száj, („hiányát csak a második / évben jelentették”) majd a többi szerv is. A gyerekek csontjai előkerülnek, az asszonynak viszont nyomavész: „Ez olyan bűneset, ahol nincsen test”. A fenti versekkel együtt olvasva az asszony története úgy értelmezhető, hogy az elsüllyedt város lakóihoz hasonlóan ő is eltűnt valaki, valakik emlékezetéből. Az „*Odaút*” zárlatában a beszélő a Léthéből lép a megszólított elé: „kilépve / Feléd, kiszálllok a Léthe fekete fülkéjéből, / Tisztán, mint a csecsemő.” A felejtéstől való rémület a gyerekekkel kapcsolatban is megjelenik: egyik legmeghatóbb versében, a „*Night Dances*”-ban (Éjszakai tánc) a beszélő kislánának mondja el félelmét, hogy eltűnnek majd a gyerekkori mozdulatok, gesztusok. Az „*Egy apátlan fiúnak*”-ban a gyermek úgy jelenik meg, mint akiben még nem fejlődött ki a hiány, de a magva megvan: „Ráébredsz majd egy hiányra, nemsokára, / Melletted nő, kopár fa”. A hiányt a gyermek az anyán keresztül tapasztalja meg:

De most még tompa vagy.
S én szeretem a butaságod

22. Vö. Paul de Man, *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György (Szeged: Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, 1999), 22–24. o.

Vak tükrét. Nézem, s nem látok
Benne más arcot, csak a magamét; ezt mókának
Érzed.

Az apa bűne a hiánya, s ez egyben az anya bűnévé is válik, hisz ő közvetíti, ő ad hírt róla már a verssel is: ő az, aki a gyermek szemében visszatükröződő alak – saját maga – mellett hiányként észleli egy másik nem-otlétét, végső soron mintha minden felelősség őt terhelné, hiszen ő az, aki jelen van.

Más versekben a beszélő akar felejteni. Ennek példáját láttuk az „Apu”-ban, de említ-
hetjük itt a másik apa- vagy szeretőverset, a „Medusa”-t is, ahol a szereplő szintén meg-
próbálja elúzni magától az őt állandóan kísértő szellemet. „Csak vérezhetnék, vagy al-
hatnék!” kiált fel a „Pipacsok júliusban” beszélője.

A fenti verseket vizsgálva, melyek tehát a felejtés-felejtődés tematikája köré szerveződ-
nek, azt a megállapítást tehetjük, hogy az ide tartozó szövegek egy kivételével – az
„Odaút” zárósoráról van szó – nem közvetlenül egy lírai te-hez beszélnek, sőt, még az
apostrophék sem a te-t szólítják meg. Az elfelejtett lírai én nem hisz abban, hogy meg-
szólítással életre kelthetné, feltámaszthatná a te-t, amely őt elfelejtette, így nyilván vála-
szolni sem fog neki. De az is lehetséges, hogy fél a közvetlen megszólítástól, ez ugyanis
saját létét is veszélybe sodorhatja. Bókay szerint József Attilánál gyakori, hogy „az
apoztrophikus viszony nem vezet dialógushoz, mindig csak az egyik fél beszél, vár választ,
a másik viszont hallgat. Pontosan az a fele, aki beszél, az vonódik kétségbe, ő a proble-
matikus, míg a másik, akihez szól, az kikerülhetetlenül adott, megléte, pontosabban
voltsága és jelen hatása nem kérdőjelezhető meg.”²³ Mindez Plathra is érvényes. De
kínálkozik egy harmadik magyarázat is: a beszélő talán dühében nem szól közvetlenül a
lírai te-hez, éppen el akarja kerülni a feltámasztást, azt, hogy a másik az ő (költői) hang-
ján keresztül szólalhasson meg.

Itt érdemes kitérni annak tárgyalására, hogy Plath késői verseiben sok olyan aposzt-
rophét találunk, amely a természet vagy természeti jelenségek megszólításának hagyó-
mányát folytatja. („Berk Plage”, „A másik”, „Pipacsok Júliusban”, „Ariel”, „Thalido-
mide”.) Máshol a megszólított valamilyen fogalom, szerelem, cölibátus, az isten.
(„Words heard by accident, over the phone” [Véletlenül kihallott szavak a telefonból],
„The Swarm” [Kirajzás], „Pipacsok októberben”, „Letter in November” [Novemberi
levél], „Téli fák”, „Jóság”.) Az e két csoportba tartozó versek érzékeltetik igazán erősen
annak fontosságát, hogy a lírai én magát mint költőt posztulálhassa. Culler ezt írja:

Aki eredményesen invokálja a természetet, az, akihez aztán a természet is be-
szélhet. Vagyis látnoknak, költőnek teszi meg magát. Így tehát az invokáció az
elhivatottság (*vocation*) egy figurája. Ez egyértelművé válik, ha arra gondolunk,
hogy az invokációk milyen gyakran kérnek könyörületet vagy segítséget különö-
sen a költői hivatáshoz tartozó tervekben és szituációkban, de ez ugyanakkor ki-
következtethető az oly sok költeményre jellemző funkciótlán invokációból is.

23. Bókay Antal, *József Attila poétikái* (Budapest: Gondolat, 2004), 151. o.

Ha a szelek segítségül hívása, az évszakok marasztalása vagy a hegyekhez szóló kérés, hogy hallják meg kiáltásunkat, rituális, gyakorlatilag fölösleges cselekedet, az azt hangsúlyozza, hogy a hang azért szól, hogy hivatottság lehessen, hogy színre vigye saját elhivatottságát, hogy megidézze erejének (szó)képeit, s ezáltal költői és prófétikus hangként hozza létre identitását.²⁴

Tudjuk a levelekből, hogy Plath számára a krízis folyamatában az írás menedéke talán még fontosabb volt, mint korábban. Az, hogy önmagát mint költőt láthassa és jelenítse meg, a krízis túlélését jelentette (kellett volna, hogy jelentse). A versek beszélője szinte kényszeresen szólít meg mindent s mindenkit maga körül, s ennek épp a Culler által megfogalmazott költőidentitás-létrehozás lehet az oka. Mindazonáltal maga az identitás nagyon sokféle alakból rakódik össze: mint arra már utaltam, nemcsak a versek megszólítottjai, hanem a megszólító, a versbeli beszélő is váltogatja alakját. Nemcsak az egyes szám első és második személyű megszólalások váltogatása okozza a sokszínűséget, hanem az is, hogy a megszólítások és megszólalások olykor egészen komplex módon szövődnek egymásba, elioti hangot hozva létre. A „Szilfa” ennek egyik legjobb példája: a versben nagyrészt egy fa beszél szenvedéseiről, ugyanakkor monológját valaki bevezeti: „A mélységet ismerem.” A magyar fordításból kimaradt két szó, így nem látszik, hogy valaki itt tulajdonképpen közvetítőként áll a vers beszélője, (a szilfa) és az olvasó között: „*I know the bottom, she says.*” (Kiemelés tőlem.) Nem tudni pontosan, hogy ennek a mindössze itt megszólaló narrátornak mesél a fa, vagy a mesélőn mint médiumon keresztül halljuk a fát beszélni. A szöveg így tulajdonképpen kettős idézőjelbe kerül, s nagy játékeret enged az értelmezésnek, megbolygatva és aláásva magának a versen végighúzó-dó metaforának a szerkezetét.

Hasonló, jó értelemben vett „zavart” kelt, ahogy fent már láttuk, az „*Amnesiac*” férfi szereplőjének hirtelen megszólalása. A háttorzongató „*A Secret*”-ben (Titok) valószínűleg férj és feleség párbeszédét olvassuk, miközben a feleség maga narrátor is egyben, aki a vers végén egy végzetesnek látszó balesetről számol be. Az utolsó szakaszban viszont kiderül, a titok, a szörnyeteg-baba maga a férfi volt. „A másik” esetében a költő-beszélő hatalmát éppen az biztosítja, hogy megszólítja vetélytársát „Fehér Niké”-t, majd a hozzá intézett beszédet – tehát a neki szánt kölcsönhangot – felfüggesztve hirtelen a holdfényhez fordul, azt szólítja meg („Izzó holdam”), és ezzel a parabázissal mintegy elnémítja a másikat, nem ad lehetőséget neki a válaszra.

A „kísérteties” szerepe és antropomorfizmus az Ariel-versekben

Plath antropomorfizmusát elemezve az Ariel-versek azon darabjairól fogok beszélni, melyeket a „kísérteties” jelzővel láttam el. Tulajdonképpen bizonyos értelemben Plathnak azokról a verseiről van itt szó, melyek a kritikában egy, a gótika felől inspirált megközelítés alapját adják.²⁵ Elemzésemben a „kísérteties versek” besorolás alatt némileg

24. Culler, 377. o.

25. Vö. Britzolakis, 102–134. o.

szűkítően azokat a darabokat értem, melyek közvetlenül megközelíthetőek a freudi *unheimlich* fogalma felől, s melyekben a „heim”, az otthon, otthoni, házi, sőt házias (*domestic*) eltorzulásában érhetjük tetten a kísértetiességet, a szubjektum elpusztulásának, sőt nyomtalan eltűnésének („*The Detective*”) veszélyét. Britzolakis következő mondata pontosan jellemzi ezeket a verseket: „Szellemeik fenyegetik az otthon feminin birodalmát, azt, ami valódi, helyes, normális (*proper*) vagy ami otthonos (*domestic*).”²⁶ Ide sorolható a „*The Tour*” (A túra), „A kérő”, a „*The Detective*”, a „Holtra váltan”, a „*The Secret*”, a „Születésnap ajándék”, a „Leszbosz” és az „*Eavesdropper*” (Hallgatózó). A versek nagy része viszonylag szabályosnak tekinthető drámai monológ, annyiban legalábbis, hogy a szereplő egy másik jelenlévő, de meg nem szólaló szereplőhöz beszél. Közös vonásuk továbbá, hogy a freudi *unheimlich*, a kísérteties fogalma összekapcsolható bennük a populáris kultúra elemeivel: az említett darabok sok helyütt Hitchcock filmjeit idézik (pl. a „Holtra váltan” nagybácsija, de maga az a tény is, hogy nők válnak gyilkosság áldozatává, mint a „*The Detective*”-ben). Hitchcock filmjeiből, melyeknek alapját általában épp az ismerős kísértetiessé válása adja, később az ún. *domestic thriller* műfaja nő majd ki. Plath fent említett versei mintha ezek lirizált változatai lennének. A *domestic thriller* műfajába tartozó filmekben általában az idillikus család válik egy támadás célpontjává, szembesítve a nézőt azzal, milyen látszólagos és törékeny minden, amire a biztonságérzetet alapozni lehet. Frederic Jameson, a *Psycho*-ra utalva, „zuhanyfüggöny-szindróma”-ként emlegeti az elemet, melyre a thrillerek épülnek.²⁷ Plath fenti versei már a függöny elhúzásának pillanata utáni életbe vetik az olvasót; a békés bevezető elmarad, ez már egy olyan világ, ahol az ismerős félelmetessé, kísértetiessé vált, megmutatkozott benne az eddig rejtekező pusztító erő. A *domestic* pedig nagyon is szó szerint értelmezhető, hiszen a kísérteties már az otthon falain *belülre* jutott. Az „*Eavesdropper*” szomszédja valami rosszban sántikál, a „Holtra váltan” nagybácsija halott, a „*The Detective*” Holmes-a pedig már nyomát sem leli a családnak: „*we walk on air*”. (Magyarul talán: „csak sötétben tapogatózunk”; az angol kifejezést ugyanakkor arra is használják, ha valaki nagyon örül valaminek, kb.: „két lépéssel a föld felett jár.”) A háztartási gépek szörnyetegekké válnak („*The Tour*”), az ebédet főző nő ajándékot kap, de nem tudjuk, mi van a dobozban – mindenesetre semmi jót nem ígér („Születésnap ajándék”), s a titokzatos zárlatból az tetszik ki, a beszélő saját halálát kapja meg vagy kéri el társától. Az emberek ugyanakkor elgépiesednek: „A kérő”-ben a menyasszony figurája mintha Ira Levin 1972-es *Stepfordi feleségek* című regényéből bújt volna elő.²⁸ Azonban nemcsak ő, hanem a kérő is gépembert idéz mű- és pótvégtagjaival. Hasonló feleségek bukkannak fel az „*Eavesdropper*”-ben is. A „Születésnap ajándék” beszélője „Te számológép” megszólítással fordul a társ, feltehetőleg a hűtlen férfi felé, aki ezáltal ugyanúgy kísértetiessé vált, mint otthonuk egyéb részei. A „*The Tour*” ápolónőjének nincs szeme és kopasz, mint egy

26. Britzolakis, 102. o.

27. Frederic Jameson, *Postmodernism, or, the Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 289. o.

28. A regényből 1975-ben Bryan Forbes, 2004-ben Frank Oz készített filmet.

viseletes játékbaba. Jentsch az *unheimlich* fogalmáról írva éppen ezeket a jelenségeket emeli ki. Szerinte a kísérteties hatását kelti például az, ha „kétséges, hogy vajon egy nyilvánvalóan élő lény valóban lélekkel van-e felruházva, illetve az, hogy egy élettelen tárgynak nincs-e mégis lelke.”²⁹ Ide sorolja még az epilepsziás rohamot és az örületmegnyilvánulásokat, melyek a nézőben azt az érzetet kelthetik, hogy automatikus, mechanikus folyamatot lát. Itt felidézhetjük például a „Leszbosz” beszélőjének gyermeke

És a kölköm – odanézz, ott van, arcával a padlón.
Zsinege lazult kis bábu, rugdosódik, már nyoma veszett –
Hát persze szkizofrén,
Arca piros-fehér, csupa vakrémület. . .

Ugyanakkor az ebben a versben jelen lévő barátnő, aki elrémül a gyerektől, maga is egyfajta örültnek hat, legalábbis az alapján, amit a beszélő mond róla (aki magát előzőleg úgy jellemezte, „Én patológikus hazudozó vagyok.”): „Azt mondd, fojtsam meg a lányomat. /Aki kétévesen őrjöng, tízévesen a torkát fogja elmetszeni.” De példaként hozhatjuk akár a „*The Tour*” beszélőjét is, aki nagynénjét mintha egy kezdődő, még éppen kordában tartott dühroham előtt küldené haza.

Schelling úgy fogalmaz, „kísérteties mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis feltárult.”³⁰ Freud mindezt az elfojtás fogalmával jelöli meg, s azt mondja, a kísérteties „nem új, vagy idegen, hanem egy, a lelki élet számára ismert jelenség, amely csak az elfojtás folyamatában távolodott el.”³¹ Plath kísérteties versei valóban attól hátborzongatóak, hogy a lírai én folyamatosan olyan térben mozog, ami elvileg ismerős számára, hiszen az otthona: *belakott* tér, melybe azonban egy árulás, egy elhagyás hatására beszabadul a démoni, a régóta elfojtott félelem, ami az ént valószínűleg korábban is kerülgette. Ez a félelem az elhagyástól, elfelejtődéstől részben regresszívnek tekinthető, részben talán mindenkiben egy kitörölhetetlen rettegés, a szeparációs szorongás, a kozmikus magány fenyegető képe. A kísérteties versek tehát bizonyos szempontból a felejtés-versek folytatásának tekinthetők, hiszen az otthon kísértettanyává válása éppen a felejtéstől, felejtődéstől való félelem következménye. A szubjektum pedig arra kényszerül, hogy megossa a démonokkal a teret, hiszen nem menekülhet sehová, ez ugyanis a saját otthona, ugyanakkor folytonos fenyegetettségben kénytelen létezni. A kísértetiesesség eszenciáját pedig éppen az adja, hogy az olvasó – mint ahogy a szövegbeli szubjektum – nem tudja, valós vagy képzelt a fenyegetettség, hogy „mit akar” valójában a szomszéd. Ez azonban tulajdonképpen nem is számít, a szubjektum védettségét, megmentését ugyanis valószínűleg nem a „képzelt” és „valóságos” közötti határ meghúzása jelentené.

29. Kommentálja Sigmund Freud, *A kísérteties*, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc (Budapest: Filum, 1998), 67. o.

30. Idézi Freud, 67. o.

31. Freud, 74. o.

Plath utolsó verse, a „Kráter”, záródarabként értelmezhető, akár a felejtés, akár a kísértetiesség fogalma köré csoportosítjuk a verseket. A „Kráter” előképe tulajdonképpen már a „*The Detective*”-ben fellelhető, az előbbi azonban épp a halál utáni pillanatot idézi meg, az elfelejtett nő és két gyermeke halálát, kiteljesítve ezzel mind a felejtés-, mind pedig a kísérteties versek legsötétebb félelmeit. Az utolsó vers nem tartalmaz aposztrophét, és nem is szabályos értelemben vett drámai monológ; a beszélő szinte David Lynch *Twin Peaks*-ének magányosan a diktafonba beszélő detektívjét idézi, ahogy szenttelen, ám költői helyzetleírást ad a halott asszonyról és a két gyerekről. A megszólító hang elhallgatott tehát, s ezzel a szubjektum is megszűnt létezni: az utolsó vers mint valami kísérteties módon ott maradt visszhang ad hírt a „történet” végéről. Az elhallgatás azonban, bármilyen megrázó, igazából nem meglepő; az, hogy a versek beszélője folyamatosan, szinte kényszeresen valakihez vagy valamihez beszélt, valamint hogy ugyanilyen folyamatosan és kényszeresen *nem* szólította meg közvetlenül a lírai te-t, már önmagában sugallta a kísértetieset. Ha Plath Ariel-verseit a megírás sorrendjében olvassuk, végig érezzük ezt a feszültséget. A méh-ciklus darabjait olvasva – melyekben érdekes módon csak egyetlen sorban szerepel megszólítás – az olvasó szinte fellélegzik. Egy pillanatra kikerül a rémálomból, megszakad a thriller, életörömöt és élniakarást sugalló képek peregnek. Ilyen ritka darabként említhetjük a „*Letter in November*” című verset is, melynek beszélője magányában is megtalálja az életet.

Mindezek ellenére az Ariel-versek nem kizárólag dühös-versek, és nem is halál-versek. A sötét képek mögött áthatóan érezhető egy ember küzdelme a felejteni tudásért, az *átrendezés* képességéért, az otthonos, az *ismerős* újra felleléséért – az élni akarásért.

Ferencz Győző

„Egyetlen szálon függ a szó”

Egy motívum nyomában:

A költőmesterség mint metafora Nemes Nagy Ágnes verseiben

Hogy mi ez az egyetlen szál, amelyen a szó függ: ezt próbálom megfejteni. A legkézenfekvőbb módszert választom ehhez: nyomon követem a költői mesterséghez kapcsolódó motívumokat Nemes Nagy Ágnes költészetében. Kigyűjtöm előfordulásait, megvizsgálom jelentéstartalmukat és szembesítem esszéiben megfogalmazott nézeteivel. Nemes Nagy Ágnes ugyanis versben és prózában is sokszor nyilatkozott meg a mesterség kérdéseiről. Az a fajta költő volt – nem minden költő ilyen –, akit szenvedélyesen érdekelt a szakmája: a művészet technikai, a költészet mechanikai oldala. A mesterség, talán hangsúlyoznom sem kellene, korántsem korlátozódik a verstanra, noha annak elméleti és gyakorlati problémái is szüntelenül foglalkoztatták, amint arról játékos ritmusgyakorlati éppúgy tanúskodnak, mint például az MTA Verstani Munkabizottságában 1984-ben tartott előadása.¹

De vajon nemcsak a szűkebb szakma számára van jelentősége a mesterség belső kérdéseinek, hermetikus tudásának? Vagy épp ellenkezőleg, vajon Nemes Nagy Ágnes korán, már a század közepén írott versei átható önreflektáltságukkal nem az irodalom évtizedekkel későbbi fejleményeit előlegzik meg? Azt semmiképp nem gondolom, hogy amikor a mesterség problematikája metaforaként megjelenik lírájában, mindössze szakmai belüggyel foglakozott volna. A korstílus iránya pedig, ha ráérezett is, nem érdekelte, annyira végképp nem, hogy versének tárgyává tette volna. A mesterség kérdései Nemes Nagy Ágnes költészetében nem műhelyproblémaként és még kevésbé divatjelenségként jelentek meg.

Sokkal fontosabb szerepük van: annak a tevékenységnek a végső kérdéseire vezetnek, amelyre az életét tette fel. Így aztán, amikor velük foglalkozott, saját belátása szerint az úgynevezett végső kérdésekkel szembesült. Ezek a megnyilatkozásai olykor közvetlenül, máskor áttételesen a művészetfilozófia és a filozófiai ismeretelmélet területére vezetnek. A mesterségről vallott (és ismeretelméleti keretben is értelmezhető) nézetei testet öltöttek verstechnikájában, abban, ahogyan verset csinált, egyszóval költészetének gyakorlatában. Az irodalom, mint az köztudott, az életének súlypontja volt. Az irodalom volt az élete, irodalmi kérdésekben nem tett engedményeket. Számára az írás erkölcsi tett volt, persze távolról sem úgy, hogy írásaiban tematizálta, esetleg didaktizálta volna erkölcsi felfogását. Az ilyesmitől távol tartotta művészetét, alkotásainak esztétikai minőségével igyekezett megfelelni a maga elé állított erkölcsi mércének.

1. Nemes Nagy Ágnes, „Megjegyzések a szabadversről,” in *Az élők Mértana I.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 175–187.

Nemes Nagy Ágnes alkotó éveinek nagyobb részében a körülmények nem kedveztek az általa képviselt irodalomeszménynek. Ez az irodalomeszmény az irodalmat elsősorban irodalomnak szerette volna tekinteni. Ezért voltak olyan fontosak Nemes Nagy Ágnesnek a költői mesterség kérdései: általuk, talán nem túlzás, az irodalom szabadságáért küzdött egy olyan korban, amely változatos módon, eleinte durván adminisztratív, később áttételesebb módszerekkel is, korlátozni igyekezett ezt a függetlenséget. A költői mesterséggel kapcsolatos megnyilatkozásai mögött az a jellegzetesen posztkoloniális gondolat húzódik meg, hogy az irodalom szabadságát csakis a mesterség minőségeszményének megtartásával lehet kivívni és megőrizni. Ez az eszmény valamennyire talán kodifikálható, de „a verset – amint ezt esszéiben világosan kifejtette – nem merítik ki tartalmi vagy formai jellemzői. Marad benne valami, amitől verssé lesz, s amit – úgy gondolom – pszichikai létünk nem ismert tartományjaiból tép ki magának. A vers sugárzó képességét ismert anyagai nem indokolják.”² Egy másik megfogalmazásában továbbmegy ennél. „Míg a régiek tudni vélték (kételyekkel ugyan), hogy a versíráshoz bizonyos szabályrendszer szükségeltetik, mi meghosszabbítván a kételyeiket, a verset hordozó közegre szegezzük a szemünket, pontosabban arra a keskeny sávra, ami a tárgyat a szótól elválasztja.”³ Ezt a keskeny sávot nem szűnő érdeklődéssel figyelte. Érdeklődése egy pillanatig sem lanyhult, ugyanis világosan érzékelte, hogy mozgó sávról van szó: ahol egyik pillanatban megragadni vélte, a következőben már nem észleli. Hogy a vers mitől vers, hogy a versbe milyen anyag, kép, nyelvi szerkezet kerülhet, szüntelen újraértelmezésre szorul.

A mesterség problémáinak szentelt versbeli megnyilatkozások közül három emelkedik ki. A korai *Mesterségemhez* az egyik – amelyből a címbe emelt idézet is származik –, a későbbi *Szél és Formátlan* a másik kettő.⁴ A *Mesterségemhez* áll a legközelebb ahhoz, amit műfajilag ars poeticának szoktunk nevezni, a *Formátlan*, noha vallomás, a mesterség gyakorlásának kérdéseit művészetfilozófiai síkra emeli, a *Szél* pedig teljesen kiiktatja a személyes-vallomásos megszólalás elemeit. Nemes Nagy Ágnes más verseiben is, sokszor tért vissza a mesterség kérdéseire. A költő pályát megnyitó *Kettős világban* (1946) valósággal főszólamává, vezérmotívummá emeli. Az ekkor kidolgozott költészetfelfogást ültette át gyakorlatba a következő köteteiben, a *Szárzavillámban* (1957), a *Napfordulóban* (1967), *A lovak és az angyalokban* (1969) és a *Közöttben* (1981). Lírájának intenzitását, formátumának nagyságát bizonyára növelte, hogy olyan szilárdan megvetett, ugyanakkor sajátos poétikai, verstechnikai és hangképzési alapokon áll. A mesterség kérdéseire minden kötetében visszatér, a költői mesterséggel kapcsolatos metaforák képvilágának részévé váltak. Talán nem árt hangsúlyozni, hogy – merőben külső okokból, kiadáspolitikai kényszerből – úgy alakult, hogy Nemes Nagy Ágnes kötetei egymásra épülnek, a

2. Nemes Nagy Ágnes, „Egy verskötet előszava,” *Az élők Mértana II.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 26–33, 32. o.

3. Nemes Nagy Ágnes, „Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?,” *Az élők Mértana I.*, 23–35, 26–27. o.

4. A versekre az alábbi kiadás alapján hivatkozom: *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, második, javított kiadás (Budapest: Osiris Kiadó, 2003).

Szárzavillámtól kezdve minden kötete legalább részleteiben magában foglalja az előzőeket, lírája egyre szélesebb hullámgűrűket vetett. Abban a létbizonytalansággal terhes légkörben, amelyben termékeny alkotói éveinek java telt, előnyére tudta formálni, hogy olyan ritkán juthatott kötethez.

Költészete pusztán ezáltal is folyamatosan reflektált önmagára, önmaga alakulására. Az önreflektáltság azonban nem kezdte ki a versek anyagának erős kötését, hogy úgy mondjam, nem dekonstruálta magát a létrejövő művet. A mű nem elsősorban önnön létrejöttéről szól, és a nyelvi problematika sem mutatkozik meg például a szövegek látványos nyelvi széttronsolásában. Nem azért nem, mintha a költő nem érzékelt volna bármiféle beszédmód nyelvfilozófiai problematikusságát vagy nem követte volna az újabb, modernizmus utáni művészetfilozófiák és irodalmi beszédmódok megjelenését. Érdeklődéssel figyelte. Első esszékötetének, a *64 hattyúnak* (1975) rögtön az első esszéjében, a *Negatív szobrokban* szinte provokatívan kimondja, hogy „a költészet legfőbb ellessége a szó”.⁵ Ez akkoriban szokatlanul és merészen hangzott, s nem kerített köré nagy elméleti feneket. Legfeljebb nyugtázta, amikor egy évtizeddel később a posztmodern kritikai elméletek is megismélték állítását a maguk nyelvezetén. Nyugtázta, és azt is észlelte, hogy a kor sok költője az elméletből aztán az övétől teljesen eltérő esztétikai elveket vont le és ültetett át a gyakorlatba. De ő, éppen mert mesterségbeli tudás nélkül elképzelhetetlennek tartotta a művészi alkotást, nem adta fel a „formátlan” és „véghetetlen” őskáoszából oly nehezen meghódított felségterületeket. A *Formátlan* című vers alapmetaforája szerint a költő előremérészkedik a névteleneknek ebbe az alakatlan birodalmába, de a vers éppen az „elkerítés” küzdelme során válik verssé. Mert, mondja az iménti esszében, „vannak költők, akik továbbra is verset akarnak írni, művészetet csiholva abból a művészetellenes, másodlagos jelzőrendszerből, ami a nyelv.”⁶

Mi is tehát az az egyetlen szál, amelyen a szó függ? A *Mesterségemhez* című vers 1957-ben, a *Szárzavillám* című kötetben, annak is a *Jegyzetek a félelemről* című ciklusában, kötetnyitó versként jelent meg. Talán nem fölösleges hangsúlyozni, hogy abban az évben egy óda, amely a költői mesterséghez szól és nem kevesebbet állít, mint hogy az irodalom az emberi létezés „erkölcs és rémület között”-i folyamatos határhelyzetében egyedülként képes elhiteni, hogy „fontos élnem”, nemcsak általános művészetfilozófiai, hanem aktuális művészetpolitikai kijelentés is volt.

Ez a mesterséghez fohászkozó, azt megszemélyesítő óda a Nemes Nagy Ágnes költészetének később szinte emblémájává vált létállapot, a „között” határhelyzetéből határozza meg a költészetet. A mondatban egyébként hasonlítóként szereplő „villámszaggatta táj”, „hol minden vibrál és veszendő, / hol minden fércelt, foszladó” személyes-történelmi látomása után jut el a metaforáig: „egyetlen szálon függ a szó”. Az egyetlen szálon függő szó metaforája aztán valóságos bokorra terebélyesedik. A felfüggesztett szó „a földből égbe / sisterső döngés ütemét / ingázza folyton, összevetve / önrángását, s a fellegét”. Hogyan kell ezt elképzelni? Ha föld és ég között mozog, akkor hagyományos

5. Nemes Nagy Ágnes, „Negatív szobrok,” in *Az élők Mértana I.*, 9–11, 10. o.

6. Nemes Nagy, „Negatív szobrok,” 11. o.

kategóriánk szerint a lent és fent között, ami fizikailag nem inga-, hanem rugómozgás. A szó azonban ingázik, tehát ingaként van felfüggesztve (az égbe?), és azért kötheti össze földet és eget, mert akkora az amplitúdója, hogy szélső helyzetében föllendül az égbe.⁷ De a szó rakoncátlan súly, rángatózik, önállósulni akar. És mégis, mondja a költő,

mesterségem, mégis te vagy,
mi méred, ami mérhetetlen,

ha rángva is, de óraként,
mely képzelt ütemet rovátkol
az egy-időn – mégis a fényt
elválasztja az éjszakától.

A szó a kiterjesztett metafora szerint a költő mérőeszköze: ingaóra. Az idő felbontása kisebb egységekre – órákra – társadalmi megegyezésen alapul. Bármennyire hozzászoktunk, nem természetes. Az idő oszthatatlanságára hívja fel a figyelmet az „egy-idő” kifejezés. De az idővel mérjük a fény és éjszaka szétválasztását: amely szétválasztás (1Móz 1,4; Károli Gáspár fordításában: „és elválasztá Isten a világosságot a setétségtől”), a bibliai teremtéstörténet legelső napjának eseménye volt. A költői mesterségnek ez a felfogása ilyen kontextusban már ismeretelméleti kérdéssé válik. A szó, amely elválasztja a fényt a sötétől, teremtő erővel bír, következképp általános értelemben utat nyit a megismeréshez, szűkebb értelemben hitet ad „Erkölc és rémület között” vagy más határhelyzetekben. Utalni kell itt – és nemcsak a teremtő költő képe, hanem a villámlás motívuma miatt is – Nemes Nagy Ágnes kedves költőjének, Csokonai Vitéz Mihálynak sokat idézett soraira *A Magánosság*hoz hetedik versszakából: „Tebened [tehát a Magánosságban] úgy csap a poéta széjjel, / Mint a sebes villám setétes éjjel; / Midőn teremt új dolgokat / S a semmiből világokat.” Ő maga is idézi a vers elemzésében, sőt, ha már idézi, jellemző mozdulattal azonnal tágtja a kört és a matematikus Bolyai Jánosra utal, aki saját művére alkalmazta és újrafogalmazta a gondolatot („a Semmiből új világot teremtettem”), és ugyanazzal a lendülettel Babits Mihályig húzza az ívet, aki pedig versében Bolyait idézi.⁸

De az egyetlen szálon függő szó kapcsán gondolhatunk kifejezetten ingákra is. A fizika – tehát a tudományos megismerés – kísérleti eszközére. Például a Galilei ingakísérle-

7. Széles Klára vizsgálja ezt a metaforát egy tanulmányában: „Különböző szinteken tapasztalhatjuk, hogy egyetlen, vékony, szakadékony és mégis eltéphetetlen szálon függ mindig a szó Nemes Nagy Ágnesnél” írja. Lásd „»Ág a fagyban« (Nemes Nagy Ágnes költészetéről),” in *A létté vált hiány* (Miskolc: Felsőmagyarországi Kiadó, 1995), 45–52, 47. o. Ő a megszólalás és elhallgatás szorongató kettősségének jelentését mutatja ki a függőleges irányú vizsgálatokor: „A hangsúly a feszültségen van, a benne megtestesülő kockázaton. Először az elnémulás vagy megszólalás egyedi-felfokozott alternatívájaként találkozunk azzal a drámaisággal, amely itt vizuálisan, ábrák, vonalak, »függőlegesek« alakzataiban jelenik meg” (Széles, 49. o.).

8. Nemes Nagy Ágnes, „Csokonai Vitéz Mihály: A Magánossághoz,” in *Az élők Mértana I.*, 277–285, 282. o.

teinek nyomán orvosi műszerként elterjedt a *pulsometerre*, ami nem más, mint egy közönséges inga, amelyet az érverés mérésére használtak. Ez a műszer az ingamozgásnak azt a különleges tulajdonságát használja ki, hogy adott fonalhosszúságnál a lengések időtartama a rövidülés ellenére állandó. Aztán ott van az Eötvös-inga, amely a gravitációs tér változását méri. Ezt pedig, ahogyan Simonyi Károly nagy összefoglaló műve mondja, „Érzékenysége alkalmassá teszi arra, hogy segítségével a földfelszín alatti viszonyokra következtessünk.”⁹ Csakhogy Nemes Nagy Ágnes szó-ingája egyáltalán nem szabályos, hanem ráng. A vers, miközben hitet tesz a szó művészete mint olyan tevékenység mellett, amely képes rá, hogy mérje azt, ami mérhetetlen, tehát a megismerés legfőbb, ha nem is egyetlen eszköze, egyben kifejezi kételyeit is műszere pontosságával és alkalmazhatóságával kapcsolatban: ez a szó-inga „összevétve / önrángását” mozog. Mozgása tehát kaotikusnak tűnik.

A káoszelmélet egy bő évtizede új tudománnyá fejlődött, amely egyre többféle területet kapcsol össze. A meteorológiai előrejelzéstől a teológiáig sokféle szakterületen kutatják – és ha Nemes Nagy Ágnes esetleg meglepőnek találta volna, hogy egy korai versével kapcsolatban a káoszelméletre hivatkozzék az elemző, őt, aki olyan szenvedélyesen érdeklődött a természettudományok újabb eredményei iránt, bizonyára örömmel töltötte volna el, hogy verse a káosz fogalmán keresztül milyen könnyen köt egybe meteorológiai jelenséget ismeretelméleti kérdéssel.¹⁰ Innen nézve *A formátlan* című vers jól ismert sorában – „Homokkal egy vödörnyi óceánt / keríték el a semmi ellen” – a műalkotásban megvalósuló korlátozott hatáskörű rend, a „viszonylagos öröklét” is a káosz és rendezettség viszonyán belül nyer értelmezést.

Nemes Nagy Ágnes költészetében az ilyesféle kételyek kezdettől fogva hangot kaptak, már jóval azt megelőzően, hogy a nyelv válságával foglalkozó – amúgy huszadik század eleji – elméletek a hetvenes évektől beszivárogtak volna a magyar irodalmi közgondolkodásba. *A Kettős világban* nyitóversében – tehát abban a versben, amellyel, ha úgy tesszük, Nemes Nagy Ágnes költői pályája indul, a *Hadijelvényben* rögtön az első versszakban ezt írja: „szívja, örli elmém a világot. / Hasonlatokban örli: roncsot ér. / S az elme: rész helyett egészezre hágott, / s a rész ölen katlanba hull a tér.”

Jóval később, *A nyelv válságáról* című esszéjében ugyanezt a gondolatot, hasonlatát ezúttal nem a mechanika, hanem az optika világából kölcsönözve, így foglalja össze:

9. Simonyi Károly, *A fizika kultúrtörténete*, harmadik, átdolgozott kiadás (Budapest: Gondolat Kiadó, 1986), 396. o.

10. Itt fejezem ki köszönetemet Schiller Róbertnek, aki felhívta a figyelmem a költeményben leírt ingamozgás káoszelméleti vonatkozásaira, és megküldte „A rendetlenség reménye” című tanulmányát – lásd *A századvég szellemi körképe*, szerk. Füzi László, Géczy János, Staar Gyula (Pécs: Jelenkor, 1995), 137–153 – ; továbbá Tél Tamás „A káosz természetrajza” (*Természet Világa* 129.9 [1998. szeptember] 386–388) és Gruiz Márton „A kaotikus mechanika kapcsolata Platónnal és a levelestésztával” című tanulmányát (*Természet Világa* 129.9 [1998. szeptember] 389–393). A káoszelmélet teológiai vonatkozásaival Gánóczy Sándor tanulmánya foglalkozik: „Káoszelmélet – kihívás a teológia számára,” *Pannonhalmi Szemle* 9.2 (2001) 22–38. Ezekre az írásokra tételesen nem hivatkozom, de segítségemre voltak, hogy egyáltalán szóba hozhassam a témát.

„Úgy gondolom, a nyelv válsága elsősorban mérőeszközeink válsága. Hogy úgy mondjam: távcsőkérdés. Mászt látott Galilei távcsöve, s mászt látnak a Palomar hegyen.”¹¹

A *Kettős világban* még legalább féltucat versében tér vissza a nyelvi kifejezés lehetőségeinek kérdéséhez, bogozza tovább a válaszokat, miközben számos más versben – így *Az ismeret*, *A kín formái*, *A szörny* címűekben – magának a megismerésnek a lehetőségével foglalkozik. *A reményhez* című versben azután a kettő a teremtő aktusban összeér: „a szó egy cseppel túlcsoordul a vágyon, / s a nyelv, mint lángnyelv, rezzen, sistereg, / s megszületünk, megszületik a szájon / örökségünk, reményünk: ismeret.”

Nem egy, később végleges formában kikristályosodott gondolat ezekben a korai versekben fogalmazódik meg először. Az *Utazás* versciklus *Tenger* című darabjában például a tárgyiasult formájában szinte anyagszerűen teste öltő nyelv gondolata ekképpen: „tagolt a part, a test, a szó / hajózható, tapintható”. Ugyanennek a ciklusnak *Hajnal* című darabjában a szavak a világban rejtőznek, de a tárgyi világot visszhangozva a megismerés biztos szigetei:

mély barlangokban bujdoszó szavak
vízben, virágban visszhangozzanak
s a tengerből már felmerüljenek,
mint hajnalodó, biztos szigetek
kinek a pálmák és kinek a nap,
s a költőnek a születő szavak.

A *Harangszóban* pedig az a később esszéiben többször is kifejtett nézet fogalmazódik meg, hogy „Irgalom hogy szállhatna le / arra, aminek nincs neve?” Érett korszakának az *Egy verskötet előszava* című esszéjében a költészet sajátos feladatáént „az emberi tudat nyelv előtti vagy nyelven túli birodalmába”, „a Névtelenek tartományába vezetett költői hadjárat”-okat nevezi meg.¹²

Feltűnő, hogy ezekben a korai versekben milyen gyakran szerepelnek a *mér*, *mérték* szavak, lényegében a *Mesterségemhez* inga-metaforájával megegyező jelentésben. A már idézett *Hadijelvényben* például ezt írja: „Dúlt katlan! Tört anyag! Micsoda mérték / képes kiszűrni pontos csapadékod?”; *A kín formáiban* ezt: „csillagokat mér velem, / míg rajzra vonja ujjamat, / a képzelt értelem”; a *Kettős világban* pedig ezt: „Hazám: a lét – de benne ring a mérték, / mint esti kútban csillagrendszerek”. A szó még egyszer, a *Szárazvillám* című kötet egyik versében, az *Alkonyban* is előfordul: „a csont a szemnél fontosabb, / és bizton támasztja a rendet, // mely most ocsúdik, félve, bentebb, / s szótaggal méri az időt.”

Ritka tudatosságra vall, ahogyan a pályakezdő költő újra és újra nekiveselkedett, hogy alapos gondolati kimunkáltsággal és fegyelemmel megfogalmazza tevékenységének mi-benlétét. Nem a hagyományos ars poeticák költészetben belüli sajátos célkitűzéseit, hanem a művészi megszólalás általánosságban vett lehetőségeit tisztázta önmaga számára.

11. Nemes Nagy Ágnes, „A nyelv válságáról,” in *Az élők Mértana I.*, 11–14, 13. o.

12. Nemes Nagy „Egy verskötet előszava,” 33. o.

Ekkori, korai líraelméleti vizsgálódásaiban kidolgozta annak az esztétikának az alapjait, amelyet a *Szárzavillám* nagyobb kompozícióiban – a *Trisztán és Izoldában*, a *Balatonban*, a *Paradicsomkertben* – rögtön a gyakorlatba is átültetett. Sőt, a *Kettős világban* egyik rövid versében a *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk* című, jóval későbbi esszé egyik szellemes gondolatának előképét találjuk. Azt kérdezi az esszében, hogy „miképpen lehet olyan jeleket készíteni az adott anyagból, amelyek minél több és főleg minél érzékletesebb híradást (ahogy mondani szokták: információcsomagot) takargatnak bele elvont jellemivoltukba.” Sokat idézett válasza ez: „Úgy küldözgetjük egymásnak a szavakat, mint a kertészek a tulipánhagymát: nálam tulipán volt nálad tulipán lesz, útközben hagyma. Tény és tény között a szó az út.”¹³ Szokatlan, hogy egy költő évtizedekkel korábbi versének egyik motívumát prózában fejleszti tovább, de mégiscsak ez történt. A gondolatnak három évtizeddel korábbi versváltozata a *Példázat* című versben így szól:

Papirban kaptam ezt a szót,
mely messze földön *pálma* volt.
Papirba göngyölt gyenge tőt,
s most lám, előttem földbe nőtt.

Nedvvel telik, rügyet fogan,
s érik vele minden szavam,
mivel sudáran felszőkik,
s valódi lombot hajt a hit.

A *Szárzavillám*ban a *Mesterségemhez* című versen kívül nem sok részlet foglalkozik a mérték, a mérőeszköz problematikájával. Az említett *Alkony* mellett az *Elmélkedve* sorait lehetne idézni (egyébként mindhárom vers ugyanabban a – kötetnyitó – ciklusban szerepel): „Hová forduljon hát az ész? / pedig jó volna szégyenét / A szóval, mely megsejteti, / Kimondani, s elrejtteni”. Alkotáslélektanilag tökéletesen indokolt, hogy kevesebb vers reflektál magára a versírásra, hiszen ebben a kötetben közli azokat a nagykompozíciókat – a *Paradicsomkertet*, a *Balatont*, a *Krisztinábant* és másokat –, amelyekben már költői gyakorlatában is megtalálta a módját, hogy tapinthatóvá, testivé, mintegy anyaggá tegye a szót. Egyszerűbben szólva: itt dolgozta ki azt a technikát, itt szólalt meg lírája olyan hangfekvésben, amely ettől kezdve oly markánsan jellemezte Nemes Nagy Ágnest. De azért a *Paradicsomkertben* is előfordul a „kimondhatatlan szenvedély” kifejezés.

A *Napforduló* versei között több is akad, amelyben a mesterség tematikai elemmé vált. A *Szobrokot vittem* két sora, „hatalmas arcuk névtelen” és „különben rajtuk semmi jel” inkább csak azt jelzi, hogy az a bizonyos önreflektáltság, mint valami állandó belső ellenőrzőrendszer, folyamatosan működik, állandó jelenléte miatt tehát jól metaforizálható. A *Védd meg* című versben ismét felbukkan a *kín formáiból* ismert „képzelt értelem”, s mint ott, itt is súlyos kételyeket hordoz: az önmagát megszólító költő

13. Nemes Nagy, „Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?,” 27. o.

inkább retorikus-indulati, semmint logikai úton tudja és kívánja megvédeni tevékenységének értelmét: „mondd, hogy megérte . . . ez a képzelt / értelem, ez a néma szó, / absztrakció, distinkció”.

Végül pedig ebben a kötetben jelent meg az a két, a mesterséggel immár közvetlenül (s amennyire lírai szöveg esetében jogos ezt mondani, ismertelméleti megközelítésben) foglalkozó vers, amelyet a kritika leggyakrabban idéz mint Nemes Nagy Ágnes költészetelméleti nézeteinek legmagasabb rendű kifejezését. A *Szél*, mint arról szó esett, tágabban a nyelv, szűkebben a költészet legfőbb problémáját fogalmazza meg: „Szél fúj be a szavak között”. Ennek variációja a kéziratos, 1958–1960-as *Barna noteszból* publikált posztumusz töredék, verscsíra: „Szavak ismerős fonadékán / átsüt a Tárgy szeme: néz rám” (*[A fémbe én vagyok a láthatatlan]*). A másik vers, *A formátlan* a költő gyakorlati, mindennapi küzdelmét állítja szembe az előbbi élménnyel: „A formátlan, a végzetetlen. / Belepusztulok, míg mondatomat / a végtelenből elrekesztem”. A két megállapítás között a versek – ebben a kötetben – nem emelnek hidat. A híd ugyanis maga a versírói gyakorlat, elsősorban talán az *Ekhnáton*-ciklus, amely a kételyek és kételyek jogosságának bizonyossága ellenére ugyanezen kételyek tárgyának, a nyelvnek a segítségével alkot maradandó műveket. A korábban már említett, *A nyelv válságáról* című esszében rendkívül kézenfekvő magyarázatot ad az elméleti probléma és a gyakorlati megvalósulás el- lentmondására. Ezt írja: „Ha visszaemlékszünk alaptételünkre – hogy tudniillik a nyelv preformálja a gondolkodást, hogy nem gondolhatunk mást, csak azt, ami a nyelvnek rendszereiben már adva van –, mégiscsak meg kell kérdeznünk: *mivel* vettük észre, amit eddig nem vettünk észre? Természetesen egy pillanatig sem hiszem, hogy ez a »mivel vettük észre« kérdés cáfolata a tételnek. Van erre válasz több is, de nekünk, íróféléknek a kérdés talán fontosabb, mint a válasz.”¹⁴

Ennek a megengedő, komplementer gondolkodásmódnak köszönhető, hogy Nemes Nagy Ágnes költészete már igen korán, indulásakor olyan kérdéseket fogalmazott meg, amelyekre csak jóval később, akkor érkezett – és igencsak másfajta – válasz, amikor a kor önmagát már posztmodernként határozta meg. Nemes Nagy Ágnesnél a kérdések elméleti szinten történő tisztázása együtt haladt az életmű megalkotásával, s az életmű törvényszerűen magába olvasztotta nemcsak a problematikát, hanem annak szókincsét is: a *Négy kocka* negyedik részében az ablak-kockában látható égdarab „jel-törmelékei”-ről mint „megkísérelt értelmezések”-ről beszél. A szavak között a szél befújta az esszék nyelvhasználatát is.

A nyelvi jelek eredendő képtelenségéről, hogy lefedjék a jelölt valóságdarabot, a végső választ a *Között* versei adják meg. Az *Egy pályaudvar átalakításában* még a szél metafora is azonos: „Itt lesz a . . . látod? Fent, ahol még üresek most a légköbméterek, fent, fent a nem-levő. Még átlátszó, még elvitatható. Túláságosan sok szél fúj át rajta. De egy jó lencse már rögzítené. . . így már-már elbeszélhető. . .” Verseinek életében megjelent utolsó, általa gondozott, tehát definitívnek tekinthető kiadásában, *A Föld emlékeiben* (1986) a lírai versek sorát a *Lement a nap* zárja. (Ezt a verset tehát már csak a *Három történet*

14. Nemes Nagy, „A nyelv válságáról,” 14. o.

című epikus ciklus követi.) A lebukó nap látványa és valóságos csillagászati helyzete közti eltérést költői örökhangyásként vetíti rá a nyelvi megragadhatóság problémájára: „Ezek már más beszédek, / ezek az önmaguk mögé / lecsúszó helyettesítések, / a vissza-vissza integettetések, / ezekkel már sietni kell.”

A kritikai elemzésnek tanácsos eltekintenie a metaforikus beszédétől, szakmai szempontból jobban teszi, ha szigorúan fogalmi nyelven törekszik megragadni a huszadik század egyik legnagyobb költői teljesítményének jellemzőit. Mégis, éppen Nemes Nagy Ágnes gondolatmenete nyomán merül fel a kétely, hogy vajon a fogalmi nyelv lehető legnagyobb pontosság esetén is nem hagyja-e óhatatlanul is lefedetlenül költészetének fontos vonásait. Összefoglalásként ezért igénybe venném a metaforák adta lehetőségeket is. Nemes Nagy Ágnes verseinek anyagszerű sűrűségét fokozza, hogy nyelvi építményeit erős szóközi ellenszélben emelte fel. Mindvégig tudatában volt annak, hogy költői vállalkozása – minden költői vállalkozás – számtalan kétséges elemet rejt, sőt, egész kimenetele kétes, de jól tudta azt is, hogy ha verset akar írni, a kétkedés szellemét nem engedheti szabadon, nem hagyhatja, hogy szétbomlassza verseinek nyelvi-szemléleti alapanyagát.

Kételyeiről sokkal személyesebb-szenvedélyesebb hangon szolt nem kiadásra szánt, 1961–1962-ből származó versvázlataiban. A *Beszéd* címűben ezt írja: „Mennyi beszéd! Puffadt hasak, / aránytalan púp-köldökök. / A fél világirodalom / koraszülött.” Az [*Én nem tudok beszélni*]-ben pedig így fogalmaz: „Én nem tudok beszélni. / Nekem már egyetlen beszéd: / üvöltve futni kint az utcán, / mint akinek a haja ég”. Ezekben a hátrahagyott verstörésekben az érzelmek még a műalkotáshoz történő végső objektiváció előtti nyerseségükben lüktetnek. Leplezetlen undor, önutálat, szorongás keveredik bennük. De éppen ezzel – valamint azzal, hogy nem engedte ki őket a kezéből – azt is igazolják, hogy a megszólalás rítusa Nemes Nagy Ágnesnél nem vesztette el szakralitását. Még tisztábban mutatkozik ez meg egy másik posztumusz töredékében, amelyben embélmászerűen rögzíti a mesterségről vallott nézeteit: „Ki verset ír, az egyszerre legyen / Kőműves Kelemenné, s Kőműves Kelemen” (*Sehová, sehová nem vezet*). A tárgyias líra alanya és egyben rituális kísérleti áldozata nem más, mint a költő személye maga. A költő, aki ebben a töredékben és egész életművében is egyszemélyben a vers tervezője és kivitelezője, építésmérnök, építőmester, kőműves. Csak a tulajdonos: a megrendelő és a lakó ismeretlen. Ha jól értem e két sort, a költő nem azonosult azzal, aki a nyelvi építményt éjszakáról éjszakára dekonstruálja. Tegyük azonban hozzá, hogy a vers igazi próbája mégiscsak az, hogy mi marad belőle a bontás – vagy épp toldás – után. Az egyetlen szálon függő szó ezért hirtelen mint az építőmesterek mérőőnya jelenik meg. Nemes Nagy Ágnes verskonstrukcióiban nehéz lenne ferde oszlopot, laza követ találni. Az egyetlen szál maga a mesterség. Az egyetlen szál sok egyéb is, de az ismeretelméleti rangra emelt mesterség dolga, hogy azt a szálát tartósra fonja. Ennek a szálnak felfüggesztési pontja nem látható: s azért nem, mert a költészet ezen a ponton, önmaga legteljesebb megvalósításakor önmagán túli ismeretlenbe mutat. Meglehet, a nyelv kiszámíthatatlan, a szó kaotikus mozgást végez, mégis, „ha rángva is, de óráként” ez az egyetlen eszköze van a költőnek, amellyel az Névtelének közelébe juthat.

Mesterházi Márton

Padraic Fallon

1905–1974

Nyugállományba vonuló hajdani évfolyamtársam, kedves barátom emlékkönyvébe készülök írni. Kollégák is voltunk pár évig, írhatnám némi hencegéssel (ír dráma szemináriumot tartottam heti két órában), de hát rádiós színházcsinálóként mentem nyugdíjba 2003 végén. Az angol szakos egyetemi stúdiumokkal ellentétben a hangjáték lassan megszűnik létezni – logikus hát, hogy egy nagy alakjáról írjak, régi dicsőségünk, hol késel az éji homályban jeligré.

Életrajzában annyi a különleges, hogy huszonöt évig tisztviselősködött egy wexfordi vámhivatalban, s a feleségével hat fiút nevelt föl. Anyagi gondok és családi kötelességek nyűgében eltemetkezett valami vidéki porfészekben? Ne dőljünk be a közhelynek. Mint Hugh Leonard klasszikus darabjából (*Da / Papa*) tudjuk, Írországbán bárki kezdő irodalmár boldog volt, ha hivatalnoki állást kapott: ha az írásból már egzisztenciát teremtett, bátran önállósíthatta magát. Tehát Fallonnak is volt – eleinte kevés, majd a háború után elegendő – szabad ideje, hogy verje az írógépet,¹ kóboroljon gyalog és csónakon, balladákat, munkadalokat (*shanties*) gyűjtsön, továbbá karaktereket (tengerészt, halászt, földművest, kútásót, vízlelőt, vadászt, vadorzót, ezermestert, kaján fővárosi rokont, holdas éji Carusót) a hangjátékaihoz. A György-stílusú (*Georgian*) kertés házban rendszeresen látogatták zenészek, képzőművészek, kritikusok, írók, költők, köztük a legjobb barát, Austin Clarke.

A fénykép szerint kerek képű, mosolygós, szemüveges, ősz üstökű tanár bácsi vidám ember volt a szokott irodalmi kocsmában is, ahol a komor Louis MacNeice viszont jóval többet ivott nála.

Ez a vidám ember állandó szerzője volt a rangbéli lapok (*Dublin Magazine*, *The Bell*, *The Irish Times*) irodalmi rovatának, közfigyelmet keltettek *A költő naplója* (*A Poet's Journal*) című rovatában közölt esszéi (Synge-ről, akit személyes hőseként tisztelt, Yeats-ről, aki erősen hatott fiatalkori verseire, O'Casey-ről, MacNeice-ről, aki felhívta figyelmét a hangjátékra, számos más kortársáról – de pl. Erzsébet-kori drámaírókról vagy Ibsenről is.)

Egyébként jól olvasott latinul és franciául, fordított is, természetesen verseket.

Hangjátékot 1950-től írt, előbb a BBC, majd a Radio Eireann fölkérésére.

Hamarosan ez lett a kedvenc műfaja.

Könyve viszont nem jelent meg: verseinek gyűjteménye volt az első, halála évében. Talán ezért tartotta nyilván az ír irodalmi közvélekedés a derekak derékhadában, vagy

1. Mint legkisebb fia emlékezik.

még rosszabb helyen, a rogyant vénék között. Ez utóbbi ítélet persze igazságtalan, bár a világklasszisok – Heaney, Longley, Muldoon, Mahon – mellett Fallon költőként csakis kismester lehet.

Később az irodalmi kánonban is elfoglalhatta méltó helyét. 1983-ban megjelentek francia versfordításai (*Poems and Versions*); 1990-ben az *Összegyűjtött versek* Seamus Heaney bevezetőjével; 2005-ben két meghatározó kötet: az esszék (*Prose, A Poet's Journal and Other Writings 1934–1974*), és a válogatott hangjátékok (*The Vision of MacConglinne and Other Plays*).²

Mármost ez a kismester a hangjátékírásnak lángelméje volt. Az akkor még mindig friss és mai szemmel hihetetlenül népszerű műfaj talán jobban felszabadította, kevésbé zabolázta képzelőerejét, mint a kötött szabályrendszerű költészet.

Hogyan ír tehát?

Hangjátéka magyarul nem olvasható; mint tudjuk, angolul is csak három. Pár oldalnyi idézettel sem a jellembrázolás mélysége és szerkezete – a dráma lelke –, sem a jelenetek fölépítése és rendszere – a dráma teste – nem érzékeltethető. Becsületszavam adhatom, hogy Fallon mindkettőnek mestere; de a becsületszó mellé nézzünk meg egy-két dolgot, amit nagyon jól és nagyon másként, nagyon eredeti módon csinál.

A hangjáték-írás alapszabálya Martin Esslin halhatatlan szavai szerint: „Mondj el egy történetet.” Lássuk, hogyan indítja el Diarmuid és Grania történetét Padraic Fallon a maga Narrátorával.

(Óh, a Narrátor, a Beszélő, a Mesélő! Mennyire népszerű volt, hány éven, évtizeden át! Hányan éltek, és hányan éltek vissza vele! Persze hogy manapság már a neve is csömörletes...)

NARRÁTOR Van egy történetem.

Ez a történet pedig egy leány nevetésével kezdődik.

Grania nevet, Grania, Írország nagy királyának, Cormacnak a leánya.

A kertben sétál, Tara magas kertjében.

Hogyan írjam le?

Leány. Napfény, szobába villanó?

Almafa első sóhaja? Az első kertben

Az első hajnal, amint két tiszafa között megáll?

A szűz pillanat, mielőtt fölzeng a húr?

De ez mind az ártatlanságot írja körül: és itt semmi ártatlanság.

Ki tudja, mi lüktet a levélben, mi sóvárog szabadulásért a rügyben?

Egyszerű volna az ősi nedv? Ártatlan –

Asszonnyá érőben – a leány?

2. Fia, Brian Fallon nem kimondottan szerencsés válogatásában. A *MacConglinne látomása* már megjelent egy antológiában; *A nyárfa* halványabb írás; egyedül *A Clough-i boszorkányok* tartozik a legjava művek közé.

Nem, felel a történetmondó, a vér az vér.
Hagyjátok hát a húrt, zsenge az óhozzá.
A zene belőle zendül, amint megáll
Két tiszafa között, csöndes, mint a hajnal, fülel,
Akár Éva amaz első kertben, keblek rajza
És ragyogásé, két komor angyal között.
De az ír férfiak már fölfigyeltek rá.³

A narrátor rendszerint a történeten kívülről mesél. Falloné úgy ugrik be szereplőnek, hogy a történet meg sem zökken belé.

GRANIA És az volna Finn?
NARRÁTOR Az Finn, Grania leányasszony.
GRANIA Öreganyámat kellett volna összeboronálni vele. A haját
mintha a felszél fésülte volna. Vén!
FINN Erőre tölgyfa. Fürgeségre gímszarvas. Bölcsességre isten. Sze-
relemre ifjú legény.
GRANIA Meghallotta. Hogyan hallhatta meg?
NARRÁTOR Meghallotta a nevét. A kivagyokén, aki benne lakik,
mindig meghallja a nevét, s rámondja a jelzőit válaszul.
GRANIA Vén, vén... Ki ül mellette?
NARRÁTOR Morna fia, Goll.
GOLL Próbált harcos.
NARRÁTOR Mellette Ossian fia, Oscar.
OSCAR Háborúban hatalom, békében herceg.
NARRÁTOR Caolte következik.
CAOLTE A szél sem sebesebb.
NARRÁTOR Nem is kérded, ki ül Caolte mellett?
GRANIA Nem kérdem, tudom.

Ki szól kihez; ki hall kit? Grania és a Narrátor beszélget, a többiekben lakó „kivagyokén” fölneszel és beleszól... A magyarázat tekervényesebb, mint a történetet oly jól szolgáló, nagyon is rádiószerű trükk.

Nos, így mond Padraic Fallon történetet. Méghozzá ír mitológiai történetet. Finn hadvezér, Diarmuid a katonája, Grania a kiszemelt mátkája, amúgy királylány, aki az eljegyzési lakomán megnézi magának a nagyhatalmú vénembert, s a tisztes frigy elől megszökik a gyönyörű ifjúval. Ez Yeatsból a magasztost váltaná ki, tán a kellenél is magasztosabbat. Fallonban jóval több a humor és a tiszteletlenség. Lubickol a hangjáték műfajában, hol régi falusi mesemondó, hol ereje teljében lévő modern költő, s egyik magatartásból egy akrobata eleganciájával röppen át a másikba.

3. 1950, első hangjátéka; a MR Rádiószínház 1995-ben mutatta be, fordításomban.

Diarmuid és Grania például a dubhrosi szent erdőben lel menedéket a haragvó Finn MacCool elől, ahol az óriási Berkenyefa nő, melynek egyetlen bogyója meggyógyítja a beteget, megifjítja a vént.

A csodafát egy Óriás őrzi. Igen szigorúan őrzi, hisz benne lakik. Az oltalomkeresőnek viszont szállást és vadászati jogot ad a rengetegben.

Diarmuid gyötrődik, amiért atyja helyett atyját csúffá tette. Elhatározza hát, hogy a sértett öregembernek csodabogyót szerez a csodafáról.

Ám ehhez ki kell játszania az Óriást. Mihez fog éles eszű vitézünk? Addig ravaszkodik, amíg az Óriás beengedi a bőre – a csodatévő Berkenye kérge – alá. Diarmuid pedig terpeszkedik, növekszik, és végül kilöki.

De tovább őrzi a fát, amíg Finn gögösen vissza nem küldi a lopott bogyókat. Azután úzik egymást ők hárman tovább, szerelemig, halálig.

De Fallon nem ragaszkodik a narrátor kipróbált működtetéséhez.

*A Híd fogadóban*⁴ például ennyi szerepet ad neki:

MESÉLŐ Áll az idő.

Karácsony van. A csillagok

A jószándék jegyében,

Csak az űzött szív sajog.

Állnak a szeretők,

És ferdén néznek az évre,

Janus-arccal, kéz-kézben

Néznak a szeretők, félve.

Csendes karácsonyéjjel. Kint jeges hóvihar. A Híd fogadóban gyertyafény ragyog és a helyi nemesség, akiket a vihar ide szorított be; mindannyian rókavadászok, kivéve egy vak embert, aki hárfán játszik. Ő Carolan. A Mesélő többé meg sem szólal. De ennyi elég. A vers megadja a hangulatot, a próza elmondja, amit tudnunk kell. Carolan⁵ neve ugyanolyan ismerős az ír hallgatónak, mint – mondjuk – Csokonaié a magyarnak: pontosan elhelyezi a történetet a XVIII. századi Írországra.

Ha Diarmuid és Grania története a mitológiai hősök és hősnők sok-sok évtizedén vezet végig, számtalan kalanddal, csodával, Carolan és a két Mary Colclough története egyetlen óra – a játékidő – alatt lejátszódik.

A hárfás egykor meg akarta szöktetni az ifjú Maryt, de a szülők pribékjei utolérték, és úgy összeverték, hogy mindkét szemére megvakult. Lady Colclough azóta

Három férjét túlélte

Nem Isten kegyelméből.

Tizenhárom gyerekkel... És sikerült

Címhez, ranghoz, birtokhoz adni mindet.

4. 1953; a harmadik hangjátéka. – Mesterházi Mónika fordításában a MR Rádiószínháza bemutatta 1992-ben.

5. Turlough Carolan (1670–1738) minden idők legnagyobb ír hárfása.

Kivéve az ifjú Maryt, aki épp aznap szövik a Lady ügyvédjének Toby fiával. Az anya dacol az ítéletidővel, és rajtuk üt, de Carolanban fölismeri hajdani szerelmét, és utolsó óráján gyámolítja a haldoklót. Ezalatt a két fiatal tovább szövik; az anya pedig a nyomukba ered.

A jelen leányszöktetés éppoly balul szervezett, mint a hajdani, méghozzá a két szerelmes ifjú hasonló lágysága, lágyszívűsége és a két szerelmes leány lényegi azonossága miatt. Lady Colclough népnyzó zsarnok, vérlázító pimaszságú despota. De a bimbózó leányából is, ahányszor kitör az indulat, megsejtjük, milyen lesz *in floribus*:

MARY (*sír*) Benned meg csalódtam. – Jaj, Toby, igen,
Csalódtam, csalódtam... Hogy a legelső
Perctől ilyen gyenge legyél!...
... Muszáj, hogy itt állj, és tátogj,
Akár egy idióta?

S amint a leány sírva üti helyre azonnal a sértést („Nem tudom már, mit beszélek...”), az anyja is képes arcot, személyiséget váltani, hogy azután újra felöltse a régi arcot, a régi személyiséget, a régi bőrt:

LADY COLCLOUGH Maga szerint
Nem való, hogy egy halottat öleljek,
Elhasznált, öreg mellemen ráadásul.
És igaza is van talán. – Felejtsük el.
Legyünk jámbor keresztények megint.
A komédiás ideje lejárt.
Csendben legyünk. – Nézze az arcát. És
Egy ilyen hájas, goromba ribanc
Is megadhatta neki a kegyelmet.
Nem sírok, ne féljen, nemes uram,
A könnyeim nagyon régen elfogytak.

O'MALLEY Üljön a tűzhöz.

LADY COLCLOUGH Töltsön nekem is konyakot. És ha van
Erős szivarja.

GILES EYRE Tessék, hölgyem...

LADY COLCLOUGH És ne nézzenek úgy rám,
Mintha két fejem volna.

O'MALLEY Pedig annyi van.

LADY COLCLOUGH Hadd legyen. (*hangosan*) De hol vannak a gyerekek?
Elszöktek, esküszöm... (*dühöng*) Tudom, hogy elszöktek.

Anya és leánya lényegi azonosságát meg is fogalmazza Carolan, aki a hangjuk alapján összetéveszti őket. De a stúdióban azt is el kellett döntenünk, egymáshoz nagyon közeli két hangot válasszunk-e (hiszen hasonlóságuk a vak és profi zenészt is megtéveszti), vagy egyazon színésznőre bízunk-e a két szerepet (Varsányi Anikó az utóbbit választotta, Básti Julit kérte föl a kettős főszerepre).

Az identitás

Az azonosság, az identitás Fallon hangjáték-életművének makacs és igen rádiószerű vezérmotívuma. A Diarmuid halálához vezető jelenetsor indító párbeszéde a tételt szinte elméletileg mondja ki:

FINN Jól tudjuk, hogy mindenkinek, aki a napfényre születik, hasonmása születik a sötétségre. S az egyik tetteinek a másik sötét tettei adják az árnyékát, és bár más-más közegben munkálnak, egyenlő az erejük s egyforma a hírnevük a maguk külön-külön világában.

DIARMUID Nincs ebben semmi új, Finn.

FINN Csak egy gondolat, amit én adok hozzá. A gondolatom pedig a következő: soha két teremtmény nem lehet egyenlő erejű. És véleményem szerint mindmáig kétséges, hogy az ember vagy a hasonmása erősebb-é. . . .

DIARMUID . . . Mind a mai napig egyetlen ember sem küzdött meg a hasonmásával?

FINN Nincs róla följegyzés, hogy bárki a hasonmását valaha is megölte volna. A lehetőség – páratlan? Azt hiszem, nem mehetsz el mellette, Duibhne unokája.

Diarmuid ezután szembekerül hasonmásával, a Ben Bulben-i nagy vadkannal.⁶

VADKAN (*Nagyot nevet*) Rám ismersz?

DIARMUID Hát te vagy az, Torzpofa. Azt hittem, bennem vagy, nem kívülem. Azt hittem, rég megfojtottalak.

VADKAN Emlékszel rám?

DIARMUID Te voltál az ágyam körül fintorgó sötét.

VADKAN Én voltam.

DIARMUID A megfoghatatlan betegség, a szégyellt, fojtogató, lidérces álom.

VADKAN Én voltam mind.

A gyönyörű fokozást átugorva, a lényeg:

VADKAN Csak azért csináltál mindent,

Hogy bizonyítsad, nagyobb vagy, mint én lehetnék.

DIARMUID Talán nem bizonyítottam? (*A Vadkan nevet*)

Nem bizonyítottam, Fekete Vadkan?

VADKAN Nem bizonyítottál te semmit. Nagyobb-e a fa,

A gyökerénél? Az én nagyságom szívta fel

Az ágaidba, belőlem lombosodtál, belőlem loptál, belőlem

Gyümölcsöztél – de nekem is voltak győzelmeim a föld alatt.

6. A kettős szerepben: László Zsolt. Rendező: Varsányi Anikó.

Ekkor a költői képek fegyverével megküzdének. Mindegyikük át- meg átjárja, beutazza ellenfelét, mígnem rájönnek, hogy pusztán helyet cseréltek.

„Rám ismersz?” – kezdődik újra, tucatnyi variációval, a párbeszéd. Csak most a Vadkan kérdez, és Diarmuid válaszol. Majd az ember és hasonmása megöli egymást.

A narrátor és az identitás végigkíséri Fallont a hangjátékírói pályán.

A történetek játszódhatnak az ír mitológikus időtől a közelmúlttal összemosódó jelenig bármikor. A rohanó, fordulatos cselekmény, a versekkel-dalokkal áradó epika inkább a régi témákat jellemzi; a XVIII. századaikat a szabad jambusokba, néha franciásan kemény dialógusokba fogott dráma; a prózában megírt XIX–XX. századi történetek inkább két-három főszereplő zárt konfliktusára épülnek.

A régi témákra jellemzőbb a főszereplőként s a cselekmény részeként működő Mese-mondó. A XVIII. századi és későbbi történetek Kommentátort kapnak, aki olykor rímes versekkel biztosítja a jelenetek hangulati átkötését, bár néha a cselekményt is továbbloki egy-egy információval, nagyritkán belebeszél a történetbe, vagy kiszól a közönségnek – a *Gacsoslábú Toronymászó* Kommentátora például megpróbál a főhős után eredni, majd bevallja, hogy iszonyatosan szédül, és szépen visszamászik.

Az identitás – az emberi, jellembeli önazonosság, a „ki vagyok én?” – olykor csak mellékszereplő: a nagytermészetű királyasszony félevenként változtatott két papucsférje csak együtt tesz ki egy férfit; a küzdelmes életű hajdani földfogláló⁷ gyakran beszélget és egyszerre hal meg a család által kivágásra ítélt nyárfával; Conor király azért válik alattomos gyilkossá, mert megtagadja személyiségének látens platóni-arisztophaneszi női felét.⁸

Főszereplő az identitás ott, ahol – lásd a két idézett hangjátékot – a vezető színész hordozza a motívumot: mint külsőre szinte azonos két ikerfivér, akik közül az egyik hallgat a Sátánra, a másik küzd ellene; mint párta-típró nagylegény, akinek rossz énjét a gonosz Manók⁹ külön megtestesítvén a hátára kötik.

De Fallont legjobban a végtelenen különböző karakterek titkos, majd megnyilvánuló azonossága érdekli. A két szerep – a megalázott és a megalázó, a megszorított és a megszorító – elvileg két erősen különböző színészt kíván. A Gacsoslábú képtelenül heroikus bosszút áll diadalmas kínzóján, majd a halálban egyesülnek: amaz belehal a lelkipurdalásba, emez a toronyból zuhan a temetési menet elé. A sikeres vállalkozó Keane zaklatja, kirúgja, végül éhezésre kényszeríti az álmodozó-fabuláló Coant,¹⁰ akit mindközben megszálltként követ, figyel, sőt utánoz; mikor pedig áldozata a vonat alá ájul, a gyászmisén bejelenti, hogy Johnny Coan nem halt meg, hiszen ő az: felszínre tört örületében azonosul „szerelmes ellenségével,” elméje másik felével.

7. Charles Stewart Parnell „Földet a népnek” mozgalmanak, a XIX. század végi Földligának – *Land League* – harcosa.

8. A *Lakomára* gondolok.

9. A számtalanszor emlegetett, legendás Leprechaunok.

10. A két név asszonantikusan rímel: kín-kóun. A rendező, Micheal O’Haodha a kettős főszerepet egy színészre, Tom Studley-re bízta.

Egy másik életrajz

Egy ilyen életmű külön hangjátékírói életrajzot érdemelne. Csakhogy azt a Drámai Osztály nyilvántartása és a Kézirattár példányai alapján kellene összeállítani – ha lehetne.

Az Ír Rádiót (Radio Eireann) a legendás Főposta felső emeletén helyezték el, s ott lakott ötven évig. (A Főposta háztömbnyi épület: történelem-szentelte címe az O'Connell street, a Radio Eireann régi hivatalos címe a Henry Street – az előbbivel párhuzamos hátsó utca.)

Mikor a helyszűke elviselhetetlenné vált, a főváros telket vásárolt a Radio Telefís Eireann-nek, (RTE) Donnybrookban. Csermely ugyan nem csörgedezik ott, (az eredeti ír név, Domhnach Broc, Szent Broc – etimológiailag 'szent borz' – templomát jelöli), viszont a liget természetes fáit susognak rendszeren. S a fák között elszórtan állnak az épületek, köztük a ritka emeletesek egyike a dokumentációé.

Az RTE 1973-ban kiköltözött a Henry Streetről, de mikor a hatalmas kézirat-szállítmány megérkezett, kiderült, hogy a dokumentáció polcai még nincsenek készen. Gyorsan bevágták a rakományt az egyik kiürült barakkba. Pár nap múlva ítéletidő támadt, az orkán lapjaira szedte a barakkot, a felhőszakadás pedig a kéziratok 70 százalékát megsemmisítette. Ily módon az RTE dokumentációja Fallon életművéből két kéziratot őriz.

További tréfa, hogy a Drámai Osztály nyilvántartása jórészt az 1961 végén indult *RTE Kalauz* adatain alapul. (Míután a műsordokumentáció is nyilván ronggyá ázott.) És mivel az 50-es években a hangjátékok túlnyomó többségét élő, egyenes adásban sugározták, a nyilvántartás minden első ismétlést bemutatóként könyvel el. Amelyik Fallon-hangjáték pedig nem kapott ismétlést 1961 után, annak katalóguscédulája sincs, tehát nem létezik.

Azért van néhány megbízható adat: egy hangjátékot közöl egy antológia; hármát bemutatott a BBC; ez a két forrás pontos dátumot ad meg.

De tizenötből négy akkor is kevés. Engem egy ír ösztöndíj és Laurence Foster kollégám helyismerete segített a további nyomozásban. Az RTE épület földszintes, de meglehetősen nagy és hideg pincéje van, ahol a dexion-salgó polcok tetején egy tucatnyi nagyalakú, kartonkötésű, vastag album őrizi a turnusvezető kézírásos naplóját, mely az aznap elhangzott műsorokat rendre följegyezi.

Egy régi rokon rádió

A történeész legalább annyi haszonnal forgathatná ezeket a köteteket, mint a nyomozót játszó irodalmár. Pontosan látni belőlük, milyen kis agyonnyomott társadalom volt Írország az 50-es években. Mutatis mutandis: akár mi, magyarok.

A katolikus egyház abszolút uralma nyilvánvaló. Nagypénteken nincs adás („Állomás zárva”); az ajánlott imádságok adják a napi műsor szerkezetét; az egyház vezető tisztségviselői által tartott beszédek, előadások, nyilatkozatok mindig csúcsidőben hangzanak el, olykor a heti hangjáték is leesik miattuk; a vitaműsorokban, témájuktól függetlenül, mindig több az egyházi, mint a világi szakértő.

Az új hangjáték-bemutató élő – nagyritkán ugyanakkor rögzített – adása mindig vasárnap este 8.00-kor kezdődik, és tart addig, ameddig. Az évtized leggyakrabban játszott szerzői: J. M. Synge (10 adás), G. B. Shaw (9 adás) és Lennox Robinson (7 adás); utánuk Louis D’Alton és Dennis Johnston (6 adás) következik, majd Teresa Deevy, Sean O’Casey és Eugene O’Neill (5 adás).¹¹

A francia kultúrát klasszikusok (Balzac, Maeterlinck) éppúgy képviselik, mint modernnek (Anouilh és a két nagy katolikus, Claudel és Mauriac), s a szórakoztatás nagymesterei (Labiche, Simenon); előfordul néhány német drámaíró; más irodalom gyakorlatilag nem létezik.

A műsorpolitika kísértetiesen hasonlít az ötvenes–hatvanas évekbeli miénkre: valányszor „problematikus” szerző adódik, Strindberg, Hemingway, Arthur Miller vagy Tennessee Williams, a rákövetkező hetek a „biztos neveket” szerepeltetik. A duhaj óvatosan rúg ki a hámból, ha kirúg, s utána buzgón bizonyítja a Gazdinak, hogy ő jó fiú.

Padraic Fallon biztos név: 9 bemutatóját sorolják fel 1950 novemberétől 1961 végéig a turnusvezetői naplók, pedig kettő még hiányzik is közülük.¹²

Miért hagyta abba?

De az 1950-es évek végén Fallon a műfajt – cserbenhagyta? kivonult? visszahúzódtott belőle?

A hangjáték-íráshoz két kortárs adhatott neki kedvet, bátorítást, akár ihletet: Jean Giraudoux (1882–1944) és Louis MacNeice (1907–63).

11. D’Alton (1900–1951), Deevy (1903–1963): az ír drámaírás második vonalának tisztas alakjai. Enyhén szólva meglepő, hogy W. B. Yeats mindösszesen egy Szophoklész-fordítással és egyetlen színművel szerepel.

12. Íme tehát a rádiós életrajz:

1950. november 12. *Diarmuid és Grania* – verses rádiójáték két részben.

1953. március 27. *Mac Conglinne látomása* – az amerikai antológia adata.

1953. október 26. *A Híd fogadóban* – a Drámai Osztály nyilvántartása ezúttal hitelesnek tekinthető.

1954. június 13. *Gacsoslábú Toronymászó* – a BBC bemutatója.

1954. szeptember 28. *A nyárfá* – a BBC bemutatója.

1955. január 30. *Ember az ablakban* – új rádiójáték.

1955. július 10. *Előretolt állás* – új rádiójáték.

1955. július 24. és 31. *Etáin szerelmei* – költői hangjáték két részben.

1956. február 5. *Két ember egy arca* – rádiójáték.

1956. augusztus 26. *Deirdre királya* – új hangjáték, a Radio Eireann versenydarabja az őszi Prix Italiára.

1957. június 30. *A clough-i boszorkányok* – népi játék két részben.

1957. november 10. *Az öt stáció* – új rádiójáték.

1958. október 26. *A harmadik vénlegény* – új rádiókomédia.

(A hiányzó két napló foltehetőleg a BBC bemutatta, illetve az antológiába fölvetett műveket szerepeltetné. Nincs adatunk a *Vesztes úr lélekharangja* című hangjátékról.)

A tipikus Giraudoux-darab valamely germán, bibliai, ógörög mítoszt¹³ mesél újra félreismerhetetlen költői iróniával. Louis MacNeice, az akkori angol hangjáték-írás legnagyobb alakja, a negyvenes évek végén fordul az izlandi mitológia felé.¹⁴ Ő komolyan veszi témáit, és elsősorban a szürrealisztikusan gazdag cselekmény mesélését élvezi.

Mindkét erény, a költői irónia és a mesélőkedv, Falloné is. Mármost Giraudoux az ötvenes évek végére a félmúlt (*passé*) pokoltornácára került; MacNeice fáradni kezdett. A BBC hangjáték-műhelyében¹⁵ pedig 1956-tól, Donald McWhinnie rendező-dramaturg kezdeményezésére valami nagyon más és nagyon tehetséges indult útjára Samuel Beckettel, Harold Pinterrel, John Ardennel, Robert Bolttal, Giles Cooperrel.¹⁶

És bár működött valamiféle cenzúra,¹⁷ az ír irodalmi elit szabadon tájékozódott – Fallon úgy érezhette, hogy lehagyták, meghaladták, hogy elavult.

Hangjátékait egyébként a Drámai Osztály rendszeresen ismételte; ugyan az RTE Kaulauz ritkán tüntette ki őket figyelmével. Egy kivétel: az 1971. szeptember 24-i szám fényképekkel illusztrált, terjedelmes cikkben köszöntötte a szakma Nagy Öregét a *Gacsoslábu Toronymászó* sokadik ismétlése alkalmából.

Ám a Nagy Öreg halálakor egy sor megemlékezés nem került a lapba.

13. *Siegfried, Amphitruón, Judith, A trójai háború elmarad, Elektra.*

14. *The Burning of Njal* 1947, *The Death of Gunnar* 1948.

15. És az angol színpadon többek közt John Osborne-nal.

16. *All That Fall / Elesettek; A Slight Ache / Egy kis fájdalom; The Life of Man; The Drunken Sailor; Mathry Beacon / Órség a hegyen.*

17. Hivatalosan csak könyv-cenzúra, de a katolikus egyháznak sok más eszköz/módszer is rendelkezésére állt.

A könyv, az író és az olvasó*

Hölgyeim és uraim!

Itt, a Magyar Könyvfesztiválra egybegyűltek körében, akik között nyilván sokan vannak, akit mostanában meg-megkísért az a balsejtelem, sőt rémlátomás, hogy a könyvnek vége, az olvasás kimúlt, a literátus műveltség megszűnt és – mindenek kockázataként és mellékhatásaként – féltő, hogy a magyar könyvkiadás hamarosan összeomlik; nos, ebben a körben engedtessek meg nekem, hogy valami első hallásra nagyon különöset mondjak: a könyv mindent kibír.

Valóban különös állítás ez, gondolják csak meg! Hiszen a könyv, ahogy újkori alakjában, nyomtatott könyvként ismeretes, veszendő tömegcikként született meg, a Gutenberg gépében testet öltő lélektelen sokszorosítás terméke volt, egymással felcserélhető, egymást tökéletesen és fantáziátlanul helyettesítő példányok képében megjelenő használati tárgy, deszakralizált, elköltőtietlenített, mítosza-vesztett, piaci adásvétel útján terjedő áru, mégpedig tucatáru.

De rögtön el is kezdődött különös kálváriája: ez a *par excellence* modern, evilági és dicstelen termék féttissé változott, gyógyító szent erőt sugárzó ereklyévé vagy a rontás, a Gonosz erőinek ártó talizmánjává. Szent könyv lett belőle, mint kézzel írott elődeiből: ölte és életet áldoztak érte, s ha nem lenne ünneprontás, itt is eljátszhatnánk avval a gondolattal, hogy ha egy emberi élet és – mondjuk – egy első Shakespeare fólió-kiadás megmentése között kellene választanunk, melyiket választanánk a kettő között. De ugyanígy, csupán ellenkező előjellel, a Gonosz is eszközéül választotta a könyvet, a Sátán furfangjává lett, a rontás áradt belőle; ezért aztán az eretnekek mellé könyveik is odakerültek a máglyára, hogy fizikai állagukkal együtt a bennük tanyázó rontó szellem is megsemmisüljön.

S nem csupán korábbi időkben, vallásosabb és babonásabb korokban volt ez így. Hitler Németországában is lobogott az ördögi fertőzetűnek hitt könyvekből rakott máglya, miközben ugyanott és ugyanakkor a szent könyvet, Adolf Hitler *Mein Kampf*-ját gondosan ellenőrzött fajtisztaságú német mesteremberek nyomtatták az igazi német erdő igazi német fáiból készült árja papírra, s kötötték garantáltan fajtiszta nordikus germán juhok bőrébe, hogy az útjára induló Ezeréves Birodalom eme szent könyvét azután egy minden erőbehatással dacoló betonszarkofágba helyezték el örök időkre. De a nagyhatalmi szomszédságban sem volt ez másként: Sztálin Szovjetuniójában egekig hágott a könyv kultusza, az írott, pontosabban a kinyomtatott szó vallásos tisztelete, az irodalom, a „klasszikusok” többnyire olvasatlan szövegei előtt hajlongó szertartásos áhítat; közben persze meg-megindultak a könyvzúzdák, s megsemmisítették az ártalmasnak nyilvánított,

* Elhangzott az V. Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválon, Salman Rushdie *laudatio*jaként (1998. április 23.)

ragályt terjesztő regényt vagy poémát, s vele együtt – jelképesen vagy némi erőszakszervi közreműködéssel testi értelemben is – szerzője személyét.

De a könyv mégis mindent kibírt, s éppen eme különös kettős természete – hogy kegytárgy, miközben árucikk, hogy egyszeri szent szöveg, miközben korlátlan számban és könnyűszerrel sokszorosítható tömegtermék – tette és teszi számára lehetővé, hogy mindent kibírjon és mindent túléljen. Hiszen minden könyvégetés a könyvsiker preludiuma, minden bezúzást minden korábbinál nagyobb példányszámú újranyomás követ; – legfeljebb nem azonnal, nem ott és nem akkor, de idővel, valahol és valamikor mindenképpen.

Mondhatnánk persze, hogy mindez már a múlté, s még talán némi sajnálat is vegyül hangunkba: hiszen az a világ, amelyik fél a könyvtől, tiszteli is a könyvet; az a politikai rendszer, az a vallási hatalom, amelyik tiltja vagy betiltja a könyvet, evvel fennmaradásáról is gondoskodik. Szemben – mondjuk – a mi mai, itteni világgal, ahol mintha megszűnt volna a könyv kettős természete: elveszítette szent ereklye mivoltát, ezért aztán profán árucikk formájában sem képes rentábilis lenni.

Ebben a helyzetben és ebben a hangulatban tesz szert különleges jelentőségre, hogy a Magyar Könyvfesztivál díszvendégeként és a Budapest Nagydíj kitüntetettjeként most olyan íróat üdvözölhetünk körünkben, aki a mi korunk gyermekeként, egy világiás és felvilágosult világrend polgáraként élhette meg, hogy könyve – számára is nyilván kifürkészhetetlenül paradox módon, egyben világbotrányt és világsikert kavargatva – máglyára került, őreá pedig – lévén személye a könyvből áradó rontás forrása – kimondták a halálos ítéletet egy világméretű szellemi közösség nevében. Salman Rushdie-nak hívják őt, az indiai szubkontinensről származó, Angliában nevelkedett brit regényíróat, aki a *Sátáni versek* című, 1988-ban, tehát éppen tíz évvel ezelőtt megjelent munkájával idézte a fejére a *fatwát*, a halálos ítélettel terhes átkot és kiátkozást, mégpedig magának a megboldogult Khomeini ayatollahnak a szájából.

Miért is történt meg ez voltaképpen? Rushdie – legelső regényétől, a pályakezdő, 1975-ben megjelent *Grimustól* kezdve – a teremő képzelet írója, anyaga és módszere a fantasztikus elbeszélés, a mítosz, a legenda, a mese, a science fiction; az írás, amely mágia, és a valóság, amely varázslat. Első nagy sikerét, s ezúttal még tisztán irodalmi sikert, *Az éjjeli gyermekei* című regénnyel aratta 1981-ben, s ez volt első műve, amelyik magyarul is megjelent, 1987-ben. Különös világregeény volt, keleti elbeszélés-hagyomány és modern, sőt posztmodern nyugati írói tudatosság elegye, mélyén egy fantasztikus és képtelen ötlettel, amely egyedül adott kulcsot az írónak a legmegfejthetlenebb valóság megfejtéséhez, az India nevezetű rejtély és varázslat megoldásához és demisztifikálásához. Salman Rushdie azóta is a hídverés regényeit írja, olyan angol regényeket, amelyekben Nyugat és Kelet ad találgat egymásnak, s próbálja értelmezni egymást a másik számára, s nem csupán a téma és a tartalom, hanem ez elbeszélői módszer, a stílus és a nyelv – a vaskos, varázslatos, ezerhangú Rushdie-i nyelv – szintjén is. Olyan angol regényeket, amelyek rendre a termékeny hibridizáció ölen születnek meg, s magukon viselik e szülés kegyetlen édességét, világtüledetésük terhének tünde könnyedségét. Olyan angol regényeket, amelyek egy világ, a mi félbetört, mégis egyetlen világunk regényei.

Olyan regényeket, amelyeknek ez a félbetört világ, ennek a világnak mindkét fele ellenáll. A miénk, a nyugati fele avval, hogy közönséges könyvnek látja őket, azaz élvezeti cikkeknek, amelyet különösebb következmény és felelősség nélkül beszerezhet és elfogyaszthat a vásárlója, mintegy szabadidejét kulturáltan eltöltendő, amivel persze hatástalanná trivializálja a könyvet. Az övéké, a világ keleti fele viszont azért, mert retteg tőlük, mivel kultikus tárgyaknak látja őket, a rontás hordozóinak; amivel persze megközelíthetlenné és érinthetlenné démonizálja őket. Rushdie regényei ennek a tragikus – vagy talán tragikomikus? – dilemmának a jegyében, ennek a lelki és szellemi, kulturális és politikai törésvonalnak az eresztékében születnek, s varázslatukkal a világnak ezt a két felét igyekeznek egybeforrasztani: a Nyugattól súlyt és hitet követelnek, a Kelettől ésszt és méltányosságot. S éppen ebben áll ezeknek a könyveknek a világküldetése és univerzális jelentősége. Ezen fáradozik, erről beszél Rushdie minden könyve, a *Szégyen* 1984-ben, a *Hárún és a mesék tengere* 1990-ben, s ilyen a magyarul nemrég megjelent regény, *A mór utolsó sóhaja* is. Fogadják szeretettel ezt a csodálatos és gazdag könyvet, hölgyeim és uraim, s fogadják szeretettel a könyv szerzőjét is: Salman Rushdie-t.



Metaphorical Creativity in Poetry

A Cognitive Linguistic Perspective¹

The issue of metaphorical creativity was studied by George Lakoff and Mark Turner (1989) in their *More Than Cool Reason*.² Lakoff and Turner make two very important claims. One is that poets share with everyday people most of the conceptual metaphors they use in poetry and, second, metaphorical creativity in poetry is the result of four common conceptual devices that poets use in manipulating otherwise shared conceptual metaphors. These include the devices of elaboration, extension, questioning, and combining. However, others have shown that these cognitive devices, or strategies, exist not only in poetic language but also in more ordinary forms of language use, such as journalism.³ Moreover, it seems that not all cases of the creative use of metaphor in poetry are the result of such cognitive devices. Mark Turner proposed that in many cases poetry makes use of what he and Fauconnier call “blends,” in which various elements from two or more domains, or frames, can be conceptually fused, or integrated.⁴

In this paper, I will suggest that in order to be able to account for the full range of metaphorical creativity in poetry, we need to go even further. I will suggest that a fuller account of the poetic use of metaphor requires that we look at the possible role of the context in which poets create poetry. My interest in the role of context in metaphor use goes back to a suggestion I made in my *Metaphor in Culture* (2005),⁵ where I claimed that when ordinary people conceptualize an idea metaphorically, they do so under what I called the “pressure of coherence”: the pressure of their bodily experiences and the pressure of the context that surrounds them. In later and more recent studies,⁶ I have

1. I am grateful to my students, Eszter Nucz and Tamás Tímár, who called my attention to some of the poems to be analyzed here, for some preliminary ideas in the analysis, and for providing me with detailed background information on the poets' lives.

2. George Lakoff and Mark Turner, *More Than Cool Reason* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989).

3. See e.g. Ray Jackendoff and David Aaron, Review Article: “*More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* by George Lakoff and Mark Johnson,” *Language* 67.2 (1991) 320–328; Elena Semino, *Metaphor in Discourse* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

4. See e.g. Mark Turner, *The Literary Mind* (New York: Oxford University Press, 1996); Gilles Fauconnier and Mark Turner, *The Way We Think* (New York: Basic Books, 2002).

5. Zoltán Kövecses, *Metaphor in Culture: Universality and Variation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

6. See e.g. Zoltán Kövecses, “The effect of context on the use of metaphor in discourse,” *Ibérica (Journal of the European Association of Languages for Specific Purposes)*, 17 (Spring 2009) 11–23; “A new look at metaphorical creativity in cognitive linguistics,” *Cognitive Linguistics* 21.4 (2010) 655–689.

suggested that when we speak and think metaphorically, we are influenced by these two factors and that the effect of context on metaphorical conceptualization is just as pervasive, if not more so, as that of the body. I claim that poets work under the same conceptual pressures and that the effect of context may be in part responsible for the creative use of metaphor in poetry. Let me now clarify what I mean by context.

Context in poetry

Context can be used in poetry in two ways:

Poets may describe the context in which they create poetry.

They may use context as a means of talking about something else.

When the first is the case, we get straightforward examples of describing a scene, such as in Matthew Arnold's *Dover Beach*:

The sea is calm to-night.
The tide is full, the moon lies fair
Upon the straits – on the French coast, the light
Gleams and is gone; the cliffs of England stand,
Glimmering and vast, out in the tranquil bay.
Come to the window, sweet is the night-air!⁷

Here we get an idea of what the poet can see from inside a house on the beach: the sea being calm, the time of the day being night, being dark outside with some well lighted places, the French coast being visible, the night air being sweet, etc. The context (scene) is described in an almost literal way. This does not mean, however, that the description of the surrounding context does not contain any metaphors. We can suggest that the description of the context is largely literal, though some metaphors are interspersed in the description; that is, in the terminology of conceptual metaphor theory, the surrounding context is the target domain that is described by means of certain source domains. For example, the descriptive statement “the cliffs of England stand” is based on the conceptual metaphor in which the phrase *CLIFFS OF ENGLAND* functions as the target domain with *PERSON* as the source domain, as indicated by the metaphorically used verb *stand*. This is not, of course, a major metaphorical achievement by Arnold; it is a completely commonplace metaphor. The point here simply is that an otherwise dominantly literal description of the context may contain certain metaphors, but these metaphors may not be remarkable poetically in general and/or in the particular poem.

From the perspective of poetic metaphors and the study of particular poems, much more interesting are the cases where this more or less literally conceived context is used metaphorically to express meanings that are not normally considered part of the meaning of the context as described. Using conceptual metaphor theory, we can say that the context can function as the source domain and the meanings to be expressed by means

7. Retrieved from <<http://www.artofeurope.com/arnold/arni.htm>>.

of the source domain function as the target. The exciting question in such cases is: What is the meaning (or, what are the meanings) that the dominantly literally-conceived source (i.e., the context) is intended to convey? Consider the continuation of the Arnold poem:

Only, from the long line of spray
Where the sea meets the moon-blanch'd land,
Listen! You hear the grating roar
Of pebbles which the waves suck back, and fling,
At their return, up the high strand,
Begin, and cease, and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The eternal note of sadness in.

Although the description of the context continues, there is a clear sense in the reader that the poem is not primarily about depicting the physical location and events that occur around the observer. Indeed, the last line (“and bring the eternal note of sadness in”) makes this meaning explicit; the coming in and going out of the waves convey an explicitly stated sadness. But of course we know that waves cannot actually “bring in” sadness or “notes of sadness” – they can only be metaphorically responsible for our sad mood when we hear the “tremulous cadence slow.” And this sense of sadness is reinforced in the next stanza:

Sophocles long ago
Heard it on the Aegean, and it brought
Into his mind the turbid ebb and flow
Of human misery; we
Find also in the sound a thought,
Hearing it by this distant northern sea.

In sum, then, a poet can describe a context (scene) in which s/he writes a poem, or he or she can use the context (scene) (which functions as a source domain) to talk about things that go beyond or are outside the context (scene) he or she is involved in (this functions as the target domain). My concern will be with this second use of context, or scene.

The notion of context is a complex one due to its qualitative variety, on the one hand, and to its space- and time-dimensions, on the other. The kind of context that was considered so far was the physical context, or environment, but there are several others. The notion of context additionally includes the linguistic, intertextual, cultural, social contexts, and the main entities of the discourse, such as the speaker, hearer, and the topic. As regards the space-dimension of context, we can distinguish between local and global contexts that indicate the endpoints of a continuum from local to global. Finally, we can distinguish between contexts that apply to the present time at one end and those that reach back in time, on the other. The contexts that are global and “timeless” are less interesting for the present project because they provide an extremely general frame

of reference for whatever we say or think metaphorically, or whatever poets write and think metaphorically. My interest is in the most immediate contexts – physically, linguistically, intertextually, culturally, socially, spatially, and temporally. The assumption is that it is these kinds of immediate contexts that most powerfully and most creatively shape the use of metaphors in poetry.

Let me now take the various types of context and provide an illustration for how they shape the use of metaphors in a select set of poems.

Physical context

Since I began with the physical context above, let me take this kind of context first and see how it can influence the creative use of metaphors in poetry. For an illustration, let us continue with the Arnold poem:

The sea of Faith
Was once, too, at the full, and round earth's shore
Lay like the folds of a bright girdle furl'd.
But now I only hear
Its melancholy, long, withdrawing roar,
Retreating, to the breath
Of the night-wind, down the vast edges drear
And naked shingles of the world.

At work in this stanza are two conceptual metaphors: HEALTH IS WHOLENESS and PERFECTION / COMPLETENESS IS ROUNDNESS, as indicated by the expressions “at the *full*” (wholeness) and “and *round* earth's shore” (roundness). The stanza, we understand, is about the health and perfection of the human condition until the coming of the changes that were happening at the time: the changes to the established order of the world in which religion played a major role. These two extremely general metaphors can be instantiated (and could be instantiated by Arnold) in many different ways. The question arises why they are made conceptually-linguistically manifest in the particular way they are; that is, by the metaphor “the sea of Faith.” This is, we can safely assume, because of what Arnold saw before him at the time of creating the poem: the ebb and flow of the sea. As the sea retreats, that is, as faith disappears, the world becomes a less healthy and less perfect place.

Knowledge about the main entities of discourse

We can distinguish several major entities of poetic discourse: the speaker (poet), the topic, and the hearer, or addressee (audience). (In what follows I will ignore all the difficulties in identifying the speaker with the poet and the addressee with the “real audience.” Such distinctions are not directly relevant to the main argument of the present paper.)

Speaker / Poet

That the general physical, biological, mental, emotional condition, or situation, of a poet can influence the way a poet writes poetry is well known and is often taken into account in the appreciation of poetry. Emily Dickinson is a well studied case, as discussed, for example, by Margaret Freeman and James Guthrie. Guthrie has this to say on the issue:

I propose to concentrate on the fact of illness itself as a governing factor in Dickinson's development as a poet. We are already accustomed to thinking about ways in which illness or deformity modulate the registers of expression we hear while reading Milton, Keats, Emily Brontë, Lord Byron. For Dickinson, illness was a formative experience as well, one which shaped her entire poetic methodology from perception to inscription and which very likely shook the foundations of her faith. Reading Dickinson's poems in the full knowledge and belief that, while writing them, she was suffering acutely from a seemingly irremediable illness renders many of them recuperable as almost diaristic records of a rather ordinary person's courageous struggle against profound adversity.⁸

Along similar lines, I suggest that a poet's physical condition, especially poor health, can have an effect on the way he or she metaphorically conceptualizes the subject matter he or she writes about. In my terminology, this is how self-knowledge of one's situation as a contextual factor can often lead to the creative use of metaphors by poets. Let us take one of Dickinson's poems as a case in point:

I reckon – when I count it all –
First – Poets – Then the Sun –
Then Summer – Then the Heaven of God –
And then – the List is done –

But, looking back – the First so seems
To Comprehend the Whole –
The Others look a needless Show –
So I write – Poets – All –

Their Summer – lasts a Solid Year –
They can afford a Sun
The East – would deem extravagant –
And if the Further Heaven –

Be Beautiful as they prepare
For Those who worship Them –

8. James R. Guthrie, *Emily Dickinson's Vision: Illness and Identity in her Poetry* (Gainesville, FL: The University Press of Florida, 1998), pp. 4–5.

It is too difficult a Grace –
To justify the Dream –⁹

The question that I'm asking here is how Dickinson's optical illness is transformed into metaphorical patterns in her poetry in general and in this poem in particular. I would propose the following analysis that fits my interpretation of the poem. (However, others may have a very different interpretation that may require a very different conceptual analysis.)

In my interpretation, the poem is about poetic creativity – the issue of what inspires a poet to write poetry. Dickinson uses the following conceptual metaphor to talk about it: POETIC CREATIVITY IS A NEW WAY OF SEEING (AS A RESULT OF THE SUMMER SUN). The mappings, or correspondences, that make up the metaphor are as follows:

summer → productive period
sun → inspiration
new way of seeing → being poetically creative (i.e., coming up with a poem)

An interesting property of the first mapping is that the literal summer stands metonymically for the literal year and the metaphorical summer stands for “always.” Thus, poets are always creative; they have a year-long summer.

A second metaphor that Dickinson relies on is POEMS ARE HEAVENS. In this metaphor, the mappings are:

further heaven → poem
worshippers → people reading poetry
God → poet

As an important additional mapping in this metaphor, we also have:

God's grace → poet's inspiration

Unlike the previous metaphor, where poetic inspiration is metaphorically equated with the sun, it is God's grace that corresponds to the poet's inspiration in this second metaphor. Dickinson's inspiration, however, is a difficult one: it is her optical illness. She writes her poetry by relying on, or making use of, her illness. This is a difficult grace to accept.

In other words, her bodily condition of having impaired vision is put to use in an extraordinary way in this poem by Dickinson. Other poets may make use of their physical condition, or self-knowledge, in different ways. I believe that would be difficult to make generalizations about the precise ways in which self-knowledge of this kind is used by poets. At the same time, this contextual factor may explain some of the apparently strange uses of metaphor in the works of poets.

9. Retrieved from <<http://poetry.poetryx.com/poems/2520/>>.

Topic and addressee

For an illustration of how the addressee and the topic can influence the choice of a poet's metaphors, let us turn to Sylvia Plath's poem, *Medusa*. Here are some relevant lines:

Off that landspit of stony mouth-plugs,
Eyes rolled by white sticks,
Ears cupping the sea's incoherences,
You house your unnerving head – God-ball,
Lens of mercies,
Your stooges
Plying their wild cells in my keel's shadow,
Pushing by like hearts,
Red stigmata at the very center,
Riding the rip tide to the nearest point of departure,

Dragging their Jesus hair.
Did I escape, I wonder?¹⁰

In this poem, the addressee is Sylvia Plath's mother. The question arises why the poet thinks metaphorically of her mother as a medusa – in both senses of this term. What we know about Sylvia Plath is that her relationship to her mother was strained and ambivalent. The strained and ambivalent nature of the relationship is one of the major topics, or subject matters, of the poem. In Greek mythology, Medusa is a gorgon with snakes for her hair, who turns people who look at her to stone. We can thus suggest that the negative aspects of Plath's relationship to her mother are analogically reflected in the Medusa metaphor for her ("your unnerving head"). That is to say, the particular metaphorical image for the mother is provided by the broader cultural context; i.e., Greek mythology. Note, however, that the selection of the image is secondary to the poet's knowledge about the addressee and the topic of the discourse; if her mother had been different, Plath would not have picked the image of the Medusa but something else – an image that would have fit a different mother with different properties. In this sense, I propose that it is the addressee and the topic of the discourse (the poem) that primarily governs the choice of the image applied to the mother – though conveyed in the form of a culturally defined analogy.

Linguistic context

As the lines quoted above also suggest, the poet is trying to escape from the harmful influence of the mother. (This can be seen most clearly in the line "Did I escape, I wonder?"). What is remarkable here is that, to convey this, the poet makes use of the other sense of *medusa*: the "jellyfish" sense ("Your stooges / Plying their wild cells in my

10. Retrieved from <<http://www.americanpoems.com/poets/sylvia/plath/1412>>.

keel's shadow"). She's trying to get away from an overbearing mother, and the mother is portrayed analogically as jellyfish. Schools of jellyfish move about in the sea, and jellyfish stings can inflict pain and even death in humans. Thus it can be suggested that the "jellyfish" meaning of *medusa* is used by the poet because the mythological Medusa was introduced early on in the poem (in the title) to begin with. This is one kind of linguistic context. The word form *medusa* evokes all the knowledge structures associated with it (given as the two senses of the word), and the poet is taking advantage of them, as they analogically fit the nature of the relationship with her mother. Another motivating factor for the use of the second sense may be that, according to some commentators, Sylvia Plath developed a great deal of interest in marine biology at about the time she wrote *Medusa*. This kind of personal interest a poet has may also influence the choice of particular metaphorical images (in this case, the image for the addressee).

Cultural context

As we saw above, the choice of the image of Medusa was in part motivated by the larger cultural context, of which the three gorgons of Greek mythology, including Medusa, form a part. The symbolic belief system is thus one aspect of Sylvia Plath's cultural system. The poem continues with the following lines:

My mind winds to you
Old barnacled umbilicus, Atlantic cable,
Keeping itself, it seems, in a state of miraculous repair.

Another aspect of the cultural context involves the entities we find in a particular physical-cultural environment. In the lines, the relationship to her mother is conceptualized metaphorically both as the *umbilicus* and the *Atlantic* telephone *cable*. In the former case, the generic-level conceptual metaphor PERSONAL RELATIONSHIPS ARE PHYSICAL CONNECTIONS is fleshed out at the specific level as the umbilicus. This is of course motivated by human biology, not by cultural context. What gives a metaphorical character to it is that we know that the poet is no longer physically-biologically linked to the mother through the umbilicus. The metaphor is probably used to convey the naturalness and inevitability of a strong bond between mother and child. However, the adjacent metaphor *Atlantic cable* derives from the surrounding physical-cultural environment. The first transatlantic telephone cable system between Great-Britain and North-America was laid in the 1950s, making it possible for people to communicate directly with each other at a long distance. Through the metaphor, the strength of the biological bond is reinforced, and the *Atlantic cable* can be seen as the temporal (and metaphorical) continuation of the umbilicus.

The cultural context, among other things, includes, as we just saw, the belief system of a person and the physical-cultural environment. Both of these occur in various specific forms in a large number of other poems. The cultural belief system also involves the religious beliefs that are entertained in a given culture. Let us take the first stanza of a poem, *Prayers of Steel*, by Carl Sandburg.

Lay me on an anvil, O God.
Beat me and hammer me into a crowbar.
Let me pry loose old walls.
Let me lift and loosen old foundations.¹¹

Here the poet evokes God and wants God to turn him into an instrument of social change. This making of an “old type of man” into a “new type of man” is conceptualized on the analogy of God’s creation of man in the Bible. In other words, the source domain of the metaphor is the biblical act of man’s creation, while the target domain is the making of a new type of man who can effect social changes in the world. This means that the source domain is provided by the religious belief system in the culture of the poet by virtue of an analogy between God’s creation of man and the creation of a tool that metonymically stands for the poet (INSTRUMENT USED FOR THE PERSON USING IT), who can thus function in a new role to effect social change.

A physical-cultural element, or entity, that is significant in Sandburg’s poetry is the skyscraper. Consider the first stanza of the poem called *Skyscraper*:

By day the skyscraper looms in the smoke and sun and has a soul.
Prairie and valley, streets of the city, pour people into it and they
mingle among its twenty floors and are poured out again back to
the streets, prairies and valleys.
It is the men and women, boys and girls so poured in and out all
day that give the building a soul of dreams and thoughts and
memories.
(Dumped in the sea or fixed in a desert, who would care for the
building or speak its name or ask a policeman the way to it?)¹²

What makes the skyscraper such a significant symbol and what makes Sandburg choose it to talk about America? The poem was written in 1916 in Chicago. It was at the turn of the 20th century in the major American cities that skyscrapers began to be built on a large scale. The skyscraper became a dominant feature of the cities’ skyline. Due to its perceptual and cultural salience, it became, for Sandburg and many others, a symbol of America. The symbol is based on a connection between a salient element (a kind of building) that characterizes a place and the place itself; hence the metonymy SKYSCRAPER FOR AMERICA, which is a specific-level version of the more generic metonymy A CHARACTERISTIC PROPERTY FOR THE PLACE THAT IT CHARACTERIZES. In this case, the characteristic property is embodied in a type of building.

What is additionally interesting about this example is that it is a metonymy, not a metaphor. It seems that metonymies are also set up in part as a result of the local cultural influence; the skyscraper was at Sandburg’s time a salient feature of the American landscape that made it a natural choice for a metonymic symbol for the country.

11. Retrieved from <<http://www.bartleby.com/134/39.html>>.

12. Retrieved from <<http://www.bartleby.com/165/55.html>>.

Social context

We have seen above in the analysis of the first stanza of the Sandburg poem that the poet conceptualizes the creation of a new type of man in the form of an implement on the analogy of the creation of man. We can see the same conceptual process at work in the second stanza:

Lay me on an anvil, O God.
Beat me and hammer me into a steel spike.
Drive me into the girders that hold a skyscraper together.
Take red-hot rivets and fasten me into the central girders.
Let me be the great nail holding a skyscraper through blue nights
into white stars.

An important difference between the first and the second stanza is that the implement that is created in the first can be used to take apart a structure, whereas the object that is created in the second stanza can be used to put a structure together (steel spike, red-hot rivets, great nail). In other words, first an implement is made that is used to destroy a structure, and then the essential ingredients of a structure are made to construct a new structure. This process of work serves as the source domain for a target domain in which the old social structure is removed by means of a work implement and a new social structure is put in its place by means of a new type of man that can accomplish all this. The new type of man is the poet who does both jobs. In short, this is based on the conceptual metaphor **THE CONSTRUCTION OF NEW SOCIAL STRUCTURE IS THE PHYSICAL MAKING OF NEW TOOLS AND BUILDING INGREDIENTS**.

But of course there is more complexity to this conceptualization than a set of systematic mappings that make up the metaphor. The complexities derive in part from the fact that the tools and the ingredients metonymically stand for the poet and that the making of the tools and ingredients metonymically stand for the making of the entire building.

The combined effect of factors

In many cases of the influence of contextual factors on metaphoric conceptualization in poetry, the kinds of contexts we have identified so far contribute jointly to the metaphorical conceptualization and expression of ideas. This situation is another source of conceptual complexities mentioned in the previous section. Let us consider the Sandburg poem again, as analyzed above. Here's the poem in full:

Lay me on an anvil, O God.
Beat me and hammer me into a crowbar.
Let me pry loose old walls.
Let me lift and loosen old foundations.
Lay me on an anvil, O God.

Beat me and hammer me into a steel spike.
Drive me into the girders that hold a skyscraper together.
Take red-hot rivets and fasten me into the central girders.
Let me be the great nail holding a skyscraper through blue nights
into white stars.

We have seen that both the cultural and social contexts motivate the choice of certain aspects of the language and conceptualization of the poem. The religious belief system (from the cultural context) serves to think and talk about the making of a new man who can build a new social structure and the model of work (from the social context) functions to talk and think about the construction of the new social structure. But there is an additional type of context that needs to be discussed as it clearly contributes to the poem's conceptual universe. This is the knowledge the speaker-poet has about himself or herself, as discussed above in the Dickinson example.

The knowledge a poet has about himself or herself includes not only the biological-physical condition the poet is involved in but also his or her personal history. If we take into account Sandburg's personal history, we can account for why he talks about "Lay me on an anvil, O God / Beat me and hammer me into a crowbar" (and "into a steel spike" in the second stanza). The likely reason is that his father was a blacksmith, and we can assume that the poet had some early childhood experience with the job of a blacksmith. It is a blacksmith who takes a piece of metal, heats it, puts it on an anvil, and shapes it into some useful object. This personal knowledge about the job may have led the poet to make use of this image.

Although both images are simultaneously present and important, the image of the blacksmith overrides the image of God making man. In the Bible, God makes man by forming him from the dust of the ground and breathing life into his nostrils. In the poem, however, the man-object is created by God as a blacksmith. What emerges here is a complex picture in which the creation of the man-object is accomplished by a God-blacksmith and the resulting man-object is used according to the social model of work as source domain to conceptualize the creation of a new social structure. This is a complex case of conceptual integration, or blending, as proposed by Fauconnier and Turner.¹³

What this analysis adds to conceptual integration theory is that it makes the motivation for the particular input frames participating in the blend clear and explicit. My specific suggestion is that the integration network consists of the input spaces (frames) it does (biblical creation, job of a blacksmith, model of work, and creation of new social structure) because of the various contextual influences that were at work in the poet's mind in the course of the metaphorical conceptualization of the poem.

13. Fauconnier and Turner, *The Way We Think*.

The interaction of context-induced and conventional conceptual metaphors

It was noted in the section on cultural context that the skyscraper became one of America's symbols in the early 20th century. This was the result of the metonymy SKYSCRAPER FOR AMERICA. It was also noted in the section on social context that the metaphor THE CONSTRUCTION OF NEW SOCIAL STRUCTURE IS THE PHYSICAL MAKING OF NEW TOOLS AND BUILDING INGREDIENTS plays a role in the general meaning of the poem by Sandburg. These context-induced conceptual patterns, however, interact with a conventional conceptual metaphor in the poem; it is SOCIETIES ARE BUILDINGS. This conventional conceptual metaphor is a specific-level version of the more general COMPLEX SYSTEMS ARE COMPLEX PHYSICAL OBJECTS metaphor.¹⁴ The SOCIETIES ARE BUILDINGS metaphor consists of a number of fixed, conventional mappings, including:

- the builders → the persons creating society
- the process of building → the process of creating society
- the foundations of the building → the basic principles society is based on
- the building materials → the ideas used to create society
- the physical structure of the building → the social organization of the ideas
- the building → the society

Since America is a society, it is conceived of as a building, more specifically, as a skyscraper. The conventional conceptual metaphor A SOCIETY IS A BUILDING is evoked by the poem, but the poet goes way beyond it. He creates a complex image (a blend) with several changes in the basic metaphor: the building becomes a skyscraper, the builder becomes a God / blacksmith / poet / worker, and the building material and tools become the poet. Many of these changes are motivated by contextual factors. The building as skyscraper is motivated by the physical-cultural context, the builder as God by the religious belief system, the builder as blacksmith by the poet's personal history, and the builder as worker by the social model of work.

I'm not suggesting, of course, that such conventional conceptual metaphors are always present in poems. But I think it is a legitimate claim to suggest that when they are, they can be changed and modified largely in response to the effect of contextual factors, such as the ones discussed above.

Conclusions

I believe that the analyses of metaphorical language in poetry I have presented in the paper have certain implications for a variety of issues both for the study of poetry and that of human cognition in general.

First, the analyses indicate that it is possible to go beyond some limited, and limiting, approaches to the interpretation of poetry. Poems and poetic language are sometimes studied from a purely hermeneutical-postmodernist perspective without any regard to

14. Zoltán Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, Second edition (Oxford: Oxford University Press, 2010 [2002]).

the social-cultural-personal background to the creative process. Poems are, on the other hand, also sometimes studied from a purely social-historical perspective without any regard to the text-internal systematicity of the poem. The approach that I am advocating here provides a natural bridge between these two apparently contradictory views in that context-induced metaphors can be seen as both resulting from the social-cultural-personal background and lending coherent meaning structures to particular poems. This view is supported by, for example, Guthrie, who claims:

Finally, I would add that I am only too well aware that readings based upon biographical evidence are apt to become excessively reductive and simplistic. Nevertheless, in the prevailing postmodernist critical climate, I think we actually stand at greater risk of underestimating the degree of intimacy existing between an author's literary productions and the network of experiences, great and small, that shapes an individual life.¹⁵

A related implication of the analyses for the study of metaphor in poetry is that in many cases such analyses can point to an additional source of metaphorical creativity in poetry. The use of contextually-based, or context-induced, metaphors is often novel in poems, simply because the contexts themselves in which poems are created are often unique and/or specific to a particular poet. More importantly, although the particular situations (contexts) in which poets conceptualize the world may often be specific to particular poets and hence the metaphors they use may be unique, the cognitive process (i.e., the effect of context on conceptualization) whereby they create them is not. I pointed out in the introduction that context-induced metaphors are also used in everyday speech. In light of what we have seen in this paper, what seems to be unique to metaphorical conceptualization in poetry is the density and complexity of the process of contextual influence on poets. The poem *Prayers of Steele* by Carl Sandburg is a good illustration of how a variety of contextual factors can jointly shape a poet's metaphors within the space of a few lines.

Second, the analyses have implications for conceptual metaphor theory (including blending theory). The most recent and dominant version of conceptual metaphor theory emphasizes the importance of primary metaphors that arise from certain well-motivated correlations between bodily and subjective experiences (e.g., knowing as seeing).¹⁶ These metaphors are, in turn, seen as having a neural basis.¹⁷ In the view that I am proposing, in addition to such metaphors, there are what I call "context-induced metaphors" that derive not from some such correlations in experience but from the

15. Guthrie, p. 5.

16. See, for example, George Lakoff and Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh* (New York: Basic Books, 1999); Joseph Grady, "THEORIES ARE BUILDINGS revisited," *Cognitive Linguistics* 8 (1997) 267–290.

17. See George Lakoff, "The neural theory of metaphor," in *The Cambridge Handbook of Metaphor*, ed. Raymond Gibbs (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2008), 17–38.

context of metaphorical conceptualization.¹⁸ This view can also provide us with a missing link in conceptual integration theory. In that framework, blends are seen as coming from a network of input spaces (frames), where the inputs can be source and target domains. It is, however, not always clear where source and target input domains themselves come from. My suggestion would be that in many cases the input spaces (frames) come to the network because of the influence of context on metaphorical conceptualization.

Third, the view proposed here may have certain implications for the study of embodied cognition. If it is true that, for example, the physical-biological aspects of a poet can influence his or her metaphorical conceptualization in the course of creating poems, as we saw in Dickinson's case, then embodied cognition can be based on personal experiences as well – not only universal correlations in experience, as the main proponents of the embodied nature of conceptual metaphors are wont to emphasize. If what we found is correct, embodied cognition may be based on a variety of different experiences in metaphorical conceptualization, including universal experiences, but also social, cultural, etc. experiences,¹⁹ and, importantly, personal ones.

Fourth, and finally, the analyses in this paper may point toward a possibly new factor in the classification of poetry. The factor is the role of context in the metaphorical creation of poetry. We can think of this factor as producing a continuum, at one end of which we find highly contextually-driven poetry and at the other poetry that is more or less devoid of the influence of the local context. We can call the former “localist,” or relativist poetry and the latter universalist, or “absolutist,” poetry. I do not know if this is a valid (or useful) distinction to make in the study of poetry, but it seems to follow naturally from the approach I have proposed in this paper.

18. See, for example, Zoltán Kövecses, *Metaphor in Culture*; “The effect of context”; *Metaphor: A Practical Introduction*; “A new look at metaphorical creativity.”

19. See Kövecses, *Metaphor in Culture*.

A Thistle, or How to Tell a Reduced Vowel¹

What to others a trifle appears
Fills me full of smiles or tears;
For double the vision my Eyes do see,
And a double vision is always with me.
With my inward eye, 'tis an old Man grey,
With my outward, a Thistle across my way.²

In the phonology of English vowel quality and stress are intimately related. A large set of vowels may occur in stressed syllables. Applying the conventional terminology, these will be referred to as (phonologically) *full* vowels. A much smaller set occurs in unstressed syllables, these are the *reduced* vowels. We accept (1) as an axiom.

- (1) a. a vowel occurring in a stressed syllable is full
- b. a vowel occurring in an unstressed syllable is reduced

The problem is that there are cases when we cannot tell whether a certain syllable is stressed or unstressed unless we refer to the vowel of that syllable, which leads to an unacceptable circularity. For example, the last vowel of the adjective *separate* ['sepəɾət] is reduced and its last syllable unstressed, the last vowel of the verb *separate* ['sepəɾɛɪt] is full and its last syllable stressed. The first syllable of both of these words is undoubtedly stressed, but of the last syllable of the verb it is not immediately obvious whether it contains a full vowel because it is stressed, or the other way around.

To make things worse, one cannot always tell of a vowel whether it is full or reduced simply by looking at its quality. Some vowels occur exclusively in stressed syllables, some exclusively in unstressed syllables, but there is a third set of ambiguous vowels, which occur in both stressed and in unstressed syllables. Whether these are vowels in the intersection of the two sets (full and reduced), that is, whether the same vowel exhibits dual behaviour, or whether phonologically there are two of each of these vowels, a full one and a reduced one, which happen to be pronounced – or, rather, transcribed – identically, is not clear, but, as we will show, this is irrelevant. The difficulty such a

1. The present paper is an interim report of work in progress. Ádám Nádasdy had a role in the shaping of this paper which approximates that of a coauthor. We are grateful for all the ideas he shared with us. The authors consider themselves lucky and privileged to have been students and to now be colleagues of Ágnes Péter whose presence (in more than one sense of the word) in and beyond English studies has always been an inspiration to them.

2. William Blake, [To Thomas Butts, 22 November 1802]: “With Happiness stretch’d across the hills,” in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman (Berkeley and Los Angeles / London: The University of California Press, 2008 [1965]), p. 721, lines 25–30.

vowel presents is, however, clear. Take the word *robot* ['rɒbɒt]. Its second syllable is stressed, since it contains a full vowel and such a syllable must be stressed by axiom (1). If we now consider *rabbit* ['ræbɪt], we are left in uncertainty about its second syllable, since, as we are going to see, [ɪ] is one of those vowels that occur both as full and as reduced. Hence even our circular method of determining whether this syllable is stressed or not is lost.

In this paper we will show that in some cases at least we can tell whether a vowel is full or reduced – and consequently, according to our starting axiom (1), whether the syllable is stressed or unstressed – even when it contains one of the ambiguous vowels. Although opinions vary, we here take any syllable that contains a full vowel to be stressed. Some of these stressed syllables are not stressed from a rhythmic point of view (like the last syllable of *robot* or that of the verb *separate*), their stress is “tertiary” some would claim,³ but from our point of view these are not any different from the initial, primary stressed syllables of these words. When we want to distinguish these stressed syllables from the rhythmically stressed syllables in a word we will refer to the latter as “major stresses.”

1 Full vowels

According to the axiom presented in (1), if a vowel occurs in a stressed syllable it must be classified as a full vowel. We know that a content word contains at least one stressed syllable. Therefore any vowel that occurs in a monosyllabic content word – whose only syllable is necessarily stressed – is a full vowel. These vowels are the following in Standard British English (SBE):⁴

- (2) a. ɪ e æ ʌ ɒ ʊ
 b. i: ɜ: ɔ: ɔ: u: (ju:) ɪə eɪ eə aɪ aʊ ɔɪ ɔʊ ʊə (jʊə)

The two parenthesized vowels deserve some comment. These two vowels look like the combination of the consonant [j] and the vowel [u:] or [ʊə]. Language historians are well aware that [ju:] (and its pre-[r] version, [jʊə]) derive historically from the diphthong [ɪʊ], which developed into the rising diphthong [ju:] in most accents, including SBE and GA, which was then reanalysed as a consonant+vowel sequence and lost its first, nonsyllabic element, the yod, when preceded by certain consonants.⁵ As we are going to see

3. Here we deliberately skirt the issue whether “tertiary” stress is really the same as the other rhythmic word stress(es) or has to be recognised as a separate degree of stress – whatever the answer is, it is not essentially pertinent to our topic.

4. Our statements about “English” are about SBE and occasionally General American (GA), the transcription symbols and possible pronunciations are those found in Wells 1990 (John C. Wells, *Longman Pronunciation Dictionary* (Harlow: Longman, 1990)), except that we use [ɔʊ] instead of [əʊ] not only in GA, but also in SBE transcriptions.

5. John Samuel Kenyon, *American Pronunciation* (10th ed., Ann Arbor: George Wahr, 1950), 215ff. John C. Wells, *Accents of English* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 206ff.

below, the behaviour of these two consonant–vowel sequences provides some justification for treating them as unitary segments even in a descriptive analysis of present-day English.

2 *Reduced vowels*

Let us now look at vowels that do not occur in monosyllabic content words, that is, vowels that may never be stressed.

The prototypical unstressed vowel of English is [ə]: this vowel occurs only in unstressed syllables.⁶ The same holds of syllabic consonants, these are always interchangeable with a [ə]+consonant sequence and only occur in some unstressed syllables (e.g., the last syllable of *written* [ˈrɪt̪ə] % [ˈrɪtən] or *bottle* [ˈbɒt̪əl] % [ˈbɒtəl]).⁷

There are two additional vowels used mainly in the British transcribing tradition: [ɪ] and [ʊ], which are found exclusively in unstressed syllables. The first marks the neutralization of [i:] and [ɪ] (e.g., *penny* [ˈpɛni], *copious* [ˈkɒpiəs]), the latter that of [u:] and [ʊ] (e.g., *stimulate* [ˈstɪmjuleɪt]) as Wells explains.⁸ Kenyon & Knott report of a similar tendency in General American of prevocalic [ɪ]: it “tends toward [i],” and of “initial unaccented ‘long u’”: it “is [jʊ] or [ju] according to style (*unite* [jʊˈnaɪt, juˈnaɪt]).”⁹ So the vowels¹⁰ that are unambiguously reduced are:

(3) ə i ʊ

So far the two sets are complementary, they have no common element. There are, however, vowels that do occur in monosyllabic content words, yet we have reason to assume that some of their other occurrences are in unstressed syllables. We turn to these now.

3 *The third set: vowels that are both full and reduced*

If stress falls on the third or later syllable of a word (from its beginning), another stress must occur on an earlier syllable (e.g., *Alabama*, *académic*). In even longer words other stresses must occur on earlier syllables (e.g., *inconséquentiálisty*). There is a constraint – named Early Stress Requirement by Nádasy – which does not allow that any English

6. At least in SBE and a number of other English accents, but not in, for example, New Zealand English, where the second vowel of *rabbit* and *abbot* do not contrast (Wells 1982, p. 606), and the stressed vowel in *kit* sounds very much like them, i.e., [ə].

7. Like Wells (1990) we use a superscript ə before the consonant to indicate its syllabicity.

8. Wells 1990, p. xxvif.

9. John Samuel Kenyon and Thomas Albert Knott, *A Pronouncing Dictionary of American English* (Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1944), pp. xxxviii, xliii. Note, however, that Kenyon & Knott use [i] and [ʊ] (without the length mark) for the stressed vowels of *fleece* and *goose*, respectively, and they ignore this variation in unstressed syllables in the dictionary itself.

10. In a more precise formulation we should say that the unambiguously reduced *nuclei* are [ə i ʊ] and syllabic [n m l r]. For the sake of simplicity we shall disregard syllabic consonants and continue to refer to nuclei as vowels.

word begin with two unstressed syllables.¹¹ That is, since its third syllable is stressed, one of the first two syllables in a word like *Alabáma* also has to bear stress. In such words, where the third syllable is stressed, it is practically always the first syllable that is assigned stress (*Álabáma*), even when this goes against the preservation of the stress placement of their morphological base: *acádemy* → *àcadémic*.¹² Any vowel found in such a syllable is full by axiom (1).

Uncertainty about the stressedness of a syllable arises in positions where both stressed and unstressed syllables are found. For example, if the second syllable of a word is stressed, the first may or may not be stressed: *contain* [kən'teɪn] vs. *torment* [tɔ:'ment]. If the first and third syllable of a word is stressed, the second one is again variable: *kangaroo* [kæŋgə'ru:] vs. *addressee* [æd're'si:]. The same problem is encountered in the second or third syllable after a first stressed one: *parrot* ['pærət] vs. *robot* ['rɒbət], *separate*_{adj} ['sepə'ret] vs. *separate*_{verb} ['sepə'reɪt], or *animal* ['ænəm^ə] vs. *orgasm* ['ɔ:gæzəm] vs. *demarcate* ['di:mɑ:kert]. In (4) we give these patterns schematically, using X for a major-stressed, x for an unstressed syllable, and F for a full-vowelled syllable which is not stressed by some stress rule (these are the putative tertiary stressed syllables).

- | | | | |
|-----|----|-------|----------------------------------|
| (4) | a. | x X | contain |
| | | F X | torment |
| | b. | X x X | kangaroo |
| | | X F X | addressee |
| | c. | X x | parrot |
| | | X F | robot |
| | d. | X x x | separate _{adj} , animal |
| | | X x F | separate _{verb} |
| | | X F x | orgasm |
| | | X F F | demarcate |

In such syllables we have to decide if the syllable is stressed on the basis of the quality of the vowel it contains. If this vowel is not one that is full or reduced without doubt, that is, if it is a member of the third set, a problem of indeterminacy arises. Nevertheless, as we shall see, we still have recourse to the considerations presented below. In what follows we shall refer to the various *segmental* environments that can reveal the full/reduced character of the vowels of the third set [jʊ, ju:, ɪ, ʊə] in the positions listed in (4) as “indicator environments” (labelled +IND) and the various segmental environments that cannot show their full/reduced identity as “non-indicator environments” (labelled -IND). Note that +IND/-IND environments are not fully uniform for each of the vowels we discuss.

11. *Ádám Nádasy, Background to English Pronunciation* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2006), p. 191.

12. There are very few exceptions to this regularity. *Divòrcée* is one, but even here the widespread pattern *divorcée* is also possible.

3.1 [jʊ]

The categorization of [ʊ] is not as simple as that of the vowels discussed so far: first, it may occur in stressed syllables (e.g., *put*, *look*) and it cannot occur word finally, which is a common property of the short full vowels, listed in (2a).

However, there are two things that distinguish [ʊ] from other full vowels: (i) it is relatively rare in stressed syllables and when it does occur there, it typically occurs after a nonpalatal consonant, while (ii) in unstressed syllables it is almost always preceded by a palatal consonant (that is, [ʃ ɔ̃ ʒ ʒ j], as, e.g., in *petulant*, *fabulous*). The two distributions are not fully complementary though. In unstressed syllables palatality is absent if there is an obstruent-liquid cluster before [ʊ] (e.g., *influence*, *instrument*, *menstruate*, *superfluous*). Note, however, that in some cases what seems an unstressed syllable may be claimed to be stressed. In the above examples, for instance, there is nothing to stop us from saying that the middle syllable of *instrument* is stressed, hence the [ʊ] in it is a full vowel, which accordingly lacks the palatal onglide. The same analytic trick is not available for the other examples (*influence*, *menstruate*, *superfluous*), because here the [ʊ] stands before a vowel, and – as we have already noted – a short full vowel only occurs before a consonant.

In stressed syllables we have found four exceptions of [ʊ] that is preceded by a palatal consonant: *shook*, *should*, *shush*, and *sugar*, all of them with [ʃ].¹³ Assuming that these words are truly exceptional, one is tempted to take [ʊ] in “palatal C + ʊ” sequences in otherwise unstressed syllables to be reduced, not only before vowels, but also before consonants (e.g., *congratulate* [kən'grætʃʊlət], *patchouli* ['pætʃʊli], *conjugal* ['kɒndʒʊgəl]), since if it were considered a full vowel, it would constitute a special, arguably impossible set: a full vowel that does not regularly occur in stressed syllables (which contradicts our definition of full vowels). So:

- (5) a. C_{pal} ʊ = reduced (*petulant*, *fabulous*) (unless marked as exceptional, *sugar*)
- b. ʊ + V = reduced (*influence*, *menstruate*)
- c. ʊ elsewhere = full (*put*, *look*)

Let us use [jʊ] as a shorthand for this reduced vowel: an [ʊ] preceded by a palatal consonant, (5a). We may then say that [ʊ] is a full vowel,¹⁴ but [jʊ] is a reduced one. It should by now be clear that of the three reduced vowels listed in (3) the last one is actually [jʊ], that is, an [u] preceded by a palatal consonant.

13. Again, this is true of SBE, a southern British English accent, which has both [ʌ] and [ʊ]. In northern British English accents words like *shut* also have [ʊ]. Also note that [r] is sometimes categorized as palatal. Only four morphemes contain the sequence [rʊ] in a stressed syllable: *brook*, *Burundi*, *crook*, and *rook*.

14. Unless prevocalic (5b).

3.2 [ju:] too

The presence of the preceding [j] may be used as evidence for the categorization of the vowel [ju:], too. Although [u:] and [ju:] are well-established members of the set of full vowels, the latter vowel – appearing as [u:] after palatal consonants – may also be found in unstressed syllables. It was mentioned above that the onglide of the vowel [ju:] is lost in certain contexts. Crucially, this phenomenon (yod-dropping) takes place after a smaller set of consonants in unstressed than in stressed syllables. For example, while most SBE and GA speakers will not have a yod in *Luke* [lu:k] or *lewd* [lu:d], they will have it in *value* [ˈvælju:], or GA speakers generally drop the yod in *tube* [tu:b] or *new* [nu:], they will retain it in *pustule* [ˈpʌstju:l] or *continue* [kənˈtɪnju:].¹⁵ Thus, in certain contexts at least (the +IND ones), the presence or absence of a yod indicates the full vs. reduced status of the vowel after it. This makes [ju:] a reduced vowel in these environments in words like *value*, *pustule*, and *continue*. There are, however, other +IND words in which [ju:] behaves as a full vowel since yod-dropping does apply in GA: e.g., *avenue* [ˈævənu:], *mildew* [ˈmɪldu:], *costume* [ˈkɒ:stʊ:m], etc. Furthermore, when not major stressed, in –IND environments (e.g., after non-coronals) [ju:] is indeterminate: it may be analysed a full vowel or a reduced one since yod-dropping does not apply irrespective of stress, e.g., *argue* [ˈɑ:gju:] (cf. *leguminous* [liˈgju:mɪnəs]), *perfume* [ˈpɜ:fju:m] (cf. *fuse* [fju:z]), *emu* [ˈi:mju:] (cf. *music* [ˈmju:zɪk]), etc. Thus, [ju:] is a vowel whose categorisation is context dependent, and lexically determined in +IND environments:

- (6) a. non-major stressed [ju:] +IND in certain words: reduced
(issue, value (SBE and GA), *continue, pustule* (GA))
- b. non-major stressed [ju:] +IND in certain words: full
(avenue, mildew (GA))
- c. non-major stressed [ju:] –IND: indeterminate (*argue, emu*)
- d. major stressed [ju:]: full (*mute*)

It is unpredictable which words belong to (6a) vs. (6b) and it is not clear which one is the default case, so we simply assume that both these cases have to be marked lexically.¹⁶

With this reasoning one is forced to say that the [ʊ] in the second syllable of *ambush* is a full vowel, since the reduced vowel would have a yod before it, which has no reason to drop in this context. On the other hand, we find [ʊ] as a reduced vowel even without a preceding palatal consonant in the prevocalic weak forms of *to* and *do*. Being word-final, this [ʊ] cannot be a full vowel: it must be reduced since short full vowels do not occur in word-final position.

15. The yod may coalesce with the preceding coronal obstruent, yielding a palatal consonant, [tʃ] in *pustule* [ˈpʌstʃu:l], for example. In such cases we take it that the yod is *not* dropped. Note that in some cases the uncoalesced pronunciation is not available (any more), e.g. SBE *issue* [ˈɪʃu:] % [ˈɪsju:], *virtue* [ˈvɜ:ʃu:] % ?[ˈvɜ:ʃju:], *cashew* [ˈkæʃu:] *[ˈkæsju:]; GA *issue* [ˈɪʃu:] *[ˈɪsju:], *virtue* [ˈvɜ:ʃu:] % *[ˈvɜ:ʃju:], *cashew* [ˈkæʃu:] *[ˈkæsju:].

16. Further, we assume (perhaps without justification, for the sake of symmetry) that if a vowel behaves as full in one accent, it will also be full in another, unless we have evidence that it does not.

3.3 [ɪ]

The status of pre-consonantal [ɪ] also presents difficulties. We know that besides being a full vowel (e.g., *hit*, *kiss*), [ɪ] must also be a reduced vowel, since it occurs word finally and prevocally (at least as an alternative pronunciation of [i] in the relevant words), where the short full vowels never occur: e.g., *funny* [ˈfʌni] (also [ˈfʌni]), *maniac* [ˈmeɪniæk] (also [ˈmeɪniæk]). However, both classifications are in principle possible *before a consonant* unless the syllable is unambiguously major-stressed (e.g., monosyllabic *hit*).

We have seen that in the case of [u] and [u:] the presence or absence of palatality before the vowel may hint at its status (it is a +IND environment). There are other segmental indicators: phenomena like syncope and flapping are also capable of distinguishing full and reduced vowels since neither can apply before a stressed syllable. The possibility of omitting the middle vowel in *memory* ([ˈmeməri] % [ˈmemri]) and the adjective *separate* ([ˈsepəreɪt] % [ˈsepɹeɪt]), but not in *memorize* ([ˈmeməraɪz], *[ˈmemrəɪz]) and the verb *separate* ([ˈsepəreɪt], *[ˈsepɹeɪt]), or the possibility of flapping the [t] in GA *gravity* [ˈgrævəri], but not in *gravitate* ([ˈgrævɪteɪt], *[ˈgrævɪreɪt]), shows that both syncope and flapping occur before an unstressed syllable only. The option of posttonic [ju] optionally alternating with [ju:] is also sensitive to the status of the following vowel: the tense vowel may occur if the following syllable contains a full vowel (e.g., *stimulate* [-mjʊleɪt] or [-mju:leɪt]), but not if it contains a reduced vowel (e.g., *stimulus* [-mjʊləs], but *[ˈmju:ləs]).

The variation in *amulet* [ˈæmjʊlət], [ˈæmjʊlət], [ˈæmju:lət], but *[ˈæmju:lət, -lət], suggests that the [ɪ] in this word is a reduced vowel, since it patterns with [ə] and not with [e]. This also suggests that, even in the absence of other segmental indicators, the fact itself that a given syllable with [ɪ] has an optional alternative pronunciation with [ə] shows that that the [ɪ] there is a reduced vowel not a full one, e.g., *denim* [ˈdenɪm] or [ˈdenəm], *mischievous* [ˈmɪstʃɪf] or [ˈmɪstʃəf], *imagine* [ɪˈmædʒɪn] or [ɪˈmædʒən]. There are some words in which an [ɪ] occurs in a +IND context and must be classified as full, witness *botulism* [ˈbɒtju:lɪzəm] where [ju:] is possible before a syllable with [ɪ] (compare *botulin* [ˈbɒtjʊ:lɪn], *[ˈbɒtju:lɪn] where it is not). Apparently, it is not the suffix *-ism* that inherently contains a full [ɪ]. Although syncope is not given by Wells as a possibility in any word containing this suffix – which follows if the [ɪ] is full –, flapping of the [t] is indicated in *absolutism*, *elitism*, *quietism*¹⁷ – suggesting that the [ɪ] in these is reduced, but not in *autism*, *egotism*, *magnetism*, *nepotism*, *rheumatism* – indicating a full [ɪ].

It is syncope that tells us that the invariable [ɪ] in words like *acreage* [ˈeɪkɹeɪdʒ] % [ˈeɪkɹɪdʒ], *maverick* [ˈmævərɪk] % [ˈmævɹɪk], *preterite* [ˈpreɪtəɪt] % [ˈpreɪtɪt] must be reduced. Before a full vowel, that is, a stressed syllable, a sonorant may turn syllabic, but syncope may not occur, while before a reduced vowel syncope may be¹⁸ a possibility

17. Intriguingly, Wells (1990, 2008) indicates flapping of the first, pretonic [t] of *potato* [pəˈreɪtəʊ]: perhaps flapping is possible before a full vowel *in this word* (only?). In similar words, e.g. *paternal*, *potential*, *mutation*, flapping is not possible.

18. Whether syncope occurs before a reduced vowel depends on other factors too, like the identity of the consonants surrounding the syncopated schwa. Even if these consonants are right,

(e.g., *specialization* [ˌspeʃɪˈlɑːzeɪʃən] % [ˌspeʃɪrˈzeɪʃən], but *[ˌspeʃlɑːzeɪʃən], *specialism* [ˌspeʃɪlɪzəm], but *[ˌspeʃɪzəm]).

If we do not find any segmental context that would indicate the status of an [ɪ] in a syllable that is not doubtlessly stressed, then it is indeterminate,¹⁹ e.g., *Eric* [ˈɛrɪk], *[ˈɛrək], *message* [ˈmesɪdʒ], *[ˈmesəʒ], *punish* [ˈpʌnɪʃ], *[ˈpʌnəʃ], the initial syllable of *imagine* *[əˈmædʒɪn] or *[əˈmædʒən].

- (7) a. non-major stressed [ɪ] +IND in certain words: reduced (*gravity*)
 b. non-major stressed [ɪ] +IND in certain words: full (*botulism*)
 c. non-major stressed [ɪ] -IND: indeterminate (*Eric*)
 d. major stressed [ɪ]: full (*hit*)

3.4 [ou]

The last candidate for the list of reduced vowels is [ou], but only if word final. This vowel shows a dual behaviour in word-final position: in GA flapping may occur before it in *motto* [ˈmɑːrou], but not in *veto* *[ˈvi:rou].²⁰ We have found 55 words in EPD²¹ that end in non-major-stressed [-təʊ] preceded by a sonorant, that is, words in which flapping is expected to occur in GA. In 20 of these Wells (1990) does not indicate flapping (e.g., *canto*, *legato*, *risotto*, *veto*), in 24 he does (e.g., *auto*, *memento*, *motto*, *Toronto*), and one (*NATO*) is variable. Of the nonflapping words there is one that is suspect of being felt to be a compound (*mistletoe*), thus having rule-governed (major) stress on its last syllable (a content word), too. In the case of the others there seems to be absolutely no way of predicting whether flapping is possible or not. We assume that in the flapping words the [ou] is reduced, in the nonflapping words it is full. Syncope is marked by Wells (1990) as possible in the word *hetero*, as well as in the prefix *hetero-* (in the latter the final vowel may be either [ou] or [ə]), but it is not indicated in other [ou]-final words containing consonants that allow for syncope, like *buffalo*, *bungalow*, *Clitheroe*, *piccolo*, *pomelo*, or *tremolo*. As syncope is optional in many other cases and frequency-dependent too, we cannot claim with certainty that the latter set contains the full [ou]. Our third indicator, the possibility of [ju:] in the previous syllable indicates that the final vowel of *modulo* is full, but we have not found any other example of this complex context. High vowel gliding is another phonological process that appears to be possible only before a

syncope may fail to occur. Syncope also depends on the frequency of the word. What we claim is that if it occurs, the vowel following is reduced.

19. One may be tempted to take the impossibility of the optional [ɪ]-[ə] alternation a sign of the full-ness of these [ɪ]'s, but it turns out that this is untenable since flapping (a +IND environment) is possible before non-alternating [ɪ]'s too, e.g. *cottage* [ˈkɒtɪdʒ], *[ˈ-əʒ], *British* [ˈbrɪtɪʃ], *[ˈ-əʃ], which suggests that they are reduced in these words. Note also the possibility of syncope before syllables with an invariable [ɪ] discussed above.

20. Noam Chomsky and Morris Halle, *The Sound Pattern of English* (New York: Harper & Row, 1968), p. 190f.

21. EPD is an on-line pronunciation dictionary available at <http://seas3.elte.hu/epd>.

reduced vowel: we may find glide [w] in *a graduate* [-ɔ̃wət], but only syllabic [u] in *graduate* [-ɔ̃wɛrt], glide [j] in *idiot* [ɪdɪət], but only syllabic [i] in *idiotic* [ɪdɪətɪk]. Word-final [oʊ] again exhibits both types of behaviour: *folio* and *intaglio* may end in [-joʊ], *radio* and *polio* may not, the [i] in them must remain syllabic.²²

- (8) a. non-major stressed oʊ# +IND in certain words: reduced (*Otto, hetero, folio*)
 b. non-major stressed oʊ# +IND in certain words: full (*veto, radio*)
 c. non-major stressed oʊ# -IND: indeterminate (*limbo, buffalo*)
 d. [oʊ] elsewhere: full (*boat, alcove*)

To conclude, the list of reduced vowels contains [ə i ju] and almost all instances of [jʊ]. The vowels [ju: ɪ oʊ] are ambiguous in their behaviour, in some words they function as reduced, in others as full. In some cases we can tell from the context or the possibility of certain alternations whether an ambiguous vowel is reduced or full, in other cases we cannot resolve the indeterminacy segmentally. All other vowels are always full (i.e., in any environment in which they can occur).

4 Stress shift

It has been mentioned that some words carry two (or more) stressed syllables. In some of these words the first of the two stresses is more prominent (e.g., *robòt, séparàte*_{verb}), in others the second (e.g., *sàrdine, kàngaróo, Àlabáma, àcadémic*). When the latter type of word is the first element of a phrase in which the second element bears the most prominent stress, their first stress becomes more prominent than the second (e.g., *sàrdine sàndwich, kàngaroo mérchant, Àlabama Ríver, àcademic yéar*). This process, called stress shift (also Rhythm Rule), is a means of avoiding stress clash.²³ Stress shift is optional, in what follows we examine the possibility of stress shift applying.

If the second syllable of a word is stressed, the first syllable may contain a reduced vowel (e.g., *maróon* [mə'ru:n]) or a full one (e.g., *sardine* [sɑ:'di:n] or *direct* [dɑ:'rekt]).²⁴ The difference between the reduced and full vowel at the beginning of these words has consequences in phrasal stress: stress shift only occurs in the latter, but not in the former case, e.g., *sàrdine sàndwich* ['sɑ:di:n 'sændwɪtʃ] and *direct débit* ['dɑ:rekt 'deɪt] vs.

22. Some word-final [oʊ]'s reduce to [ə] in some accents of English (*fellow - fella, window*), but not others (*elbow* *[-ə]). However, we doubt this split would be the same as the one discussed above.

23. It is not obvious (a) just how close stressed syllables have to be “linearly” to constitute a stress clash and (b) to what extent “structure”, i.e., the word-affiliation of stressed/unstressed syllables matters. Cf. Bruce Hayes, “The phonology of rhythm in English,” *Linguistic Inquiry* 15 (1984) 33–74; Elisabeth O. Selkirk, *Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1984); Morris Halle and Jean-Roger Vergnaud, *An Essay on Stress* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1987).

24. The word *direct* has an equally common alternative pronunciation with a reduced first vowel: [dɪ-] or [də-].

*[ˈdɛrɛkt-] and *maróon swéater* *[ˈmərʉ:n ˈswetə]. The explanation of this difference is the nonstressability of reduced vowels: according to axiom (1), a reduced vowel cannot occur in a stressed syllable.

The possibility of stress shift is thus an indicator of full vowel status. Compare the first syllables of *princess* [prɪnˈsɛs] and *sincere* [sɪnˈsɪə]. Both contain the ambiguous [ɪ], and both words carry their main stress on their second syllable. But stress is shifted in *Princess Ann*, but not in *sincere thanks* *[ˈsɪnsɪə ˈθæŋks]. In addition, *princess* may be pronounced [ˈprɪnsɛs] in isolation, while *sincere* may be [sɪnˈsɪə], too. We conclude that the [ɪ] of *princess* is a full vowel, that of *sincere* is reduced.

Stress shift fails to occur in phrases like *October rain* or *Titanic's band*, although the pretonic vowel is full in the first element of these phrases, too. The standard explanation is that, unlike that of *sardine*, the first syllable of *October* and *Titanic* is not stressed, but an unstressed syllable containing a full vowel – contrary to axiom (1) –, that is, it is tertiary stressed. Stress shift is only possible to a stressed syllable (and tertiary “stress” does not count as stress in this sense). This appears to constitute solid evidence for the necessity of tertiary stress: we have to distinguish melodically identical full vowels for being subject to stress shift (= “normal” stress) or not (= tertiary stress).

Note, however, that we are not comparing words of an equal syllabic structure here: *sardine* has no syllable following its stressed syllable, *October* does. In fact, while in isolation both the noun *Bahréin* and the adjective *Bahréini* have primary stress on their second syllable *-réi(n)-* and their first vowel is full, [bɑː-], we observe stress shift in *Báhreïn Ísland*, but not in *Bahréini Dínar*. We have not found any convincing example of either of the opposite cases: a bisyllabic word with a full vowel in its first and stress on its second syllable that does not exhibit stress shift or a trisyllabic word with the same structure and an additional unstressed final syllable that does.²⁵ Arguably, such cases do not exist. This is illustrated in (9).

(9)	F X	F X x
stress shifts	<i>Báhreïn Ísland</i>	? –
no stress shift	? –	<i>Bahréini Dínar</i>

25. Although Wells (1990) does not mark the possibility of stress shift in many bisyllabic words with stress on the ult and a full vowel in the first syllable (e.g., *cartoon*, *cartél*, *cashier*, etc.), our native speaker informants, Mark Newson, Mark Andrews, and Frank Prescott, report that their stress is on their first syllable in *cartoon network*, *cartel price*, *cashier's check* (also cf. A. Charles Gimson, *An Introduction to the Pronunciation of English* [4th ed., London: Edward Arnold, 1989], pp. 291f). Jones says that in *Salvation Army* the stress pattern *Sálvation Ármy* seems quite as usual as *Salvátion Ármy* (Daniel Jones, *An Outline of English Phonetics* [8th ed., Cambridge: W. Heffer and Sons, 1956], p. 254), however, Wells (1990) does not indicate stress shift here, just as we predict. Gimson (p. 291) and Selkirk (p. 46) mention *Westmínster* vs. *Wéstmínster Abbey*, but Wells (1990) cites the isolated form as *Wéstmínster* in the first place, giving *Westmínster* only as a less common alternant.

That is, a pretonic full vowel is the potential target of stress shift if the word contains no posttonic syllable (*sárdine sándwich, dírect débit, Bábrein Ísland, Príncess Ánn*), but not if there is a further syllable in the word (**Óctober ráin, *Titanic's bánd, *Bábreini Dínar, *Príncesses Ánn and Vic*). If this is correct, then pretonic vowels do not have to be marked as secondary vs. tertiary stressed for being able to accept stress moved by stress shift since this is controlled by the presence or absence of a posttonic syllable. Therefore, there is no need to posit unstressed syllables containing a full vowel.

In words where a pretonic full vowel occurs in a syllable that does not immediately precede the tonic (F x X) the full vowel is typically in one of the first two syllables of the word and receives (secondary) stress because of the Early Stress Requirement (*àcadémic, anàchronístic*). Since these syllables are always subject to stress shift (*àcadémic blúnder, anàchronístic ców*) and thus behave in one way,²⁶ the need for distinguishing tertiary stress does not arise in these positions either.

5 Conclusion

English vowels fall into two groups, full and reduced vowels, depending on whether they occur in a stressed or unstressed syllable, respectively. There is a third set of vowels, which occur in both stressed and unstressed syllables. Some syllables are major-stressed by rules, but many words contain further syllables whose vowel is full, that is, syllables that are stressed. When a syllable that is not stressed by a rule contains a vowel of the third set, we cannot tell whether that syllable is stressed or unstressed. In this paper we discussed some segmental phonological phenomena (flapping, syncope, high vowel gliding, the vowel of a preceding syllable, stress shift) which can still decide the question in one direction or the other. A Thistle, or an old Man grey, as it were.

26. Note that posttonic syllabic structure of these words is irrelevant: stress shift affects them even if there is a posttonic syllable, e.g., *àcadémic yéar*.

Subject and Predicate Meets the Three Ranks

In the following pages I will discuss two suggestions for sentence analysis which show interesting similarities. One is proposed by Kicska (1908), where the author demonstrates that two syntactic functions can recursively and exhaustively parse a sentence while the other is Jespersen's (1924/1992) three ranks – a theory that claims that the same lexical item may occur in any of the three ranks, that is, syntactic functions.¹ As it emerges in these pages, there is one important aspect in both authors that justifies their treatment in one essay, otherwise, the two works have different goals; still, I hope I will not misinterpret either of them by only concentrating on a particular aspect of either book, and I also hope I will not impose on them claims which they neither implicitly nor explicitly hold. My motivation is to examine and attempt to articulate precisely what the functional terms, such as subject, object, adverbial, attribute etc., involve from as many aspects as possible, in other words, what grammarians mean when they state that “this NP functions as subject” or “this is an adverbial realised as a subordinate clause.” However, in this essay I do not hope to answer this ambitious question, I only wish to understand these two authors' motivations.

This essay has two main sections. In the first, which contains five paragraphs, I explicate and illustrate what Kicska has to say about the two clausal functions he recognizes: subject and predicate; then, in the four paragraphs of the second large section the discussion will concentrate on Jespersen's three ranks, and finally, in the two paragraphs of § 3. I will summarize the essay by comparing the main points of the two works.

§ 1. Kicska 1908

¶ 1. Kicska claims that syntactic analysis should recognize only two functions: subject and predicate but, at the same time, he warns the reader that these two syntactic functions are totally independent of the morphological form of the words that make up the clause, in other words, the fact that, for instance, a noun bears the nominative form does not allow the linguist to state that that expression is the subject. The same applies to the predicate: divorcing his analysis from the traditional practice, which usually identifies the predicate as the finite verb form of a clause (or the verb form that contains a finite verb), Kicska insists that neither subject nor predicate is related in any way to word class or morphological form; further, subjecthood and predicatehood are also independent of the meaning of the constituent words. Though Kicska distances himself from the usual approach to subject and predicate in grammar, in this work he relies on

1. Emil Kicska, *A subjectum és a praedicatum a grammatikában* (Budapest: Hornyánszky Viktor, 1908); Otto Jespersen, *The Philosophy of Grammar* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1924/1992).

the notion of subject and predicate well-known in classical logic. Logical analysis is only interested in syntactic structure as much as it is the carrier of propositions, and it is the analysis of propositions that classical logic is concerned with, therefore, subject and predicate are semantic or referential, or, perhaps, more technically speaking: extensional terms in logic. More specifically, the subject is the part of the clause – or more correctly, the proposition – that represents some entity while the predicate ascribes some property to it. Whether the subject or predicate expressions are simple words or are expressed as complex, i.e., multi-word, expressions with considerable internal structure is immaterial for logical analysis as long as they refer to, or identify some entity and property, respectively. I do not wish to go into a detailed explication of the problems of logical analysis, I think that the few sentences above provide enough background to explicate Kicska’s theory. To sum up what has been said thus far, Kicska is committed to the approach that relies on the logical notion of subject and predicate, and emphasizes that grammatical form has got nothing whatsoever to do with them. I think it should be mentioned at this point that the application of the classical logical notion of subject and predicate in structuralist grammar takes the form of bifurcating the sentence into a “theme” and “rheme,” expressing the already known, old information and the new information, respectively; these two terms of modern structuralist grammar, however, do not possess the metaphysical impact that is associated with the logical notions of subject and predicate, they articulate the communicative content or information structure of a clause, and the terms “subject” and “predicate” are clearly structural notions.

¶ 2. Examining the structure of the classical syllogism, Kicska states that neither the subject and nor the predicate can only be individual words of a sentence but they are the two exhaustive parts of it. In modern terms he identifies these two basic functional units of the sentence as phrases. A full syllogism, he continues, is made up of three clauses, in which the first two are the premisses, the third the conclusion, and the relevant point is that in some types of syllogism an expression that serves as subject in one premiss may appear as predicate in another or in the conclusion, and the same applies to predicate expressions; in other words, the same expression may occur once as subject once as predicate. For instance,

Native-born Americans are **citizens**
 Jones is a *Native-born American*

Therefore, Jones is a **citizen**

In Copi the italicized item “native-born American(s)” is subject in the first premiss, while predicate in the second.² Kicska’s Hungarian example, however, is more convincing since, unlike the English example, neither the premisses nor the conclusion contain any quantifiers, therefore, the identification of the subject and predicate expression automatically falls out from simply checking the three sentences of the syllogism.

2. Irving M. Copi, *Introduction to Logic* (New York: Macmillan, 1961).

A súlyos testek | **egyenlő** sebességgel esnek az üres térben
az ólom és a pehely | **súlyos** testek

az ólom és a pehely | **egyenlő** sebességgel esnek az üres térben

Heavy bodies | **fall** at equal speed in empty space;
Lead and feather | **are** both heavy bodies;

Therefore, lead and feather | **fall** at equal speed in empty space.

The predicate phrases are recognizable by the boldface print representing the stressed word.

The recognition that the subject and predicate, the two main constituents of a clause, are realised as phrases and not individual words is a great achievement in Kicska since in prestructuralist grammars the relevant units of syntactic analysis were always doubtful: it is never clear which actual expression the grammarian analyses as, say, adverbial: is it only an adverb or both the adverb and its modifier. Similar hypothetical and real examples could be multiplied.

¶ 3. Kicska's subject and predicate are recursive, more precisely, it is the analysis of a clause into subject and predicate that is recursive, that is, the same operation can be repeated until all the constituents of a clause are exhaustively labelled either as subjects or predicates. And this is where Kicska's narrative starts to be interesting. Let us look at the details of analysis by considering one of Kicska's examples.³ (I will keep Kicska's original spelling and typographical devices. However, I will use a higher case letter at the beginning of each clause as is the usual practice while word groups will be printed in lower case characters.)

(1) E jó búza termő szép ország | a **Duna** mentén fekszik
This beautiful wheat growing country | is situated along the Danube

The two main parts of this sentence are the primary subject and primary predicate, in this order (divided by the vertical bar). The subject ("e jó búza termő szép ország") is a (nominal) phrase (Kicska: "szólás"), which is created from the clause in (2)

(2) E szép ország | **jó** búzát terem
This beautiful country | grows good wheat

which is also a subject-predicate clause. Since Kicska claims that phrases originate in clauses, therefore, the analysis of a phrase should be parallel to that of the corresponding clause. It seems, then, that the clause is the basic unit, which is transformed into a corresponding phrase as required by the sentence structure and the speaker's communicative purposes. Kicska's claim that phrases originate in clauses purports to explain the

3. Kicska, p. 16.

observation that phrases can be synonymous with clauses. The explanation could be the other way round, that is, there is nothing inherently more basic in a clause than in a corresponding phrase. Kicska's decision is motivated by the widely accepted view that a clause is a complete unit while a phrase is not.

Thus, the primary subject in (1), (“e jó búza termő szép ország”), can be further analysed as

- (3) e **jó** búza termő | szép ország
 this good wheat-growing | beautiful country

which contains a secondary predicate and secondary subject, respectively. Further, if we examine the secondary subject – “szép ország” – we will see that this is also a phrase, originating from the clause

- (4) Ez az ország | **szép**
 This country | is beautiful

therefore, the phrase “szép” is the tertiary predicate and “ország” the tertiary subject of the clause. Next, if we examine the secondary predicate (“e jó búza termő”), we will find that it corresponds either to the clause in (5) or (6)

- (5) **Jó** búzát | terem
 “good wheat | it grows”
 It grows good wheat
- (6) Termése | **jó** búza
 Its product | is good wheat

thus, the secondary predicate (“jó búza termő”) is analysed into a tertiary subject (“termő”), related to the verb “terem,” and a tertiary predicate (“jó búza”). The same procedure is applied to the primary predicate (“a **Duna** mentén fekszik”) which is related to

- (7) Fekvése | a **Duna** mentén vagy

thus, we get

- (8) a **Duna** mentén | fekszik

and the predicate in (8), “a **Duna** mentén,” is analysed as

- (9) a **Duna** | mentén

since it originates as

- (10) Ez a menet | a **Dunáé**

As it will have emerged from the examples, the analysis relies on two important claims: first, he insists that a clause can be – exhaustively and recursively – analysed into subject(s) and predicate(s) and, second, that phrases originate as clauses. It is fairly clear

that the second claim is coherently related to the first one in that if a phrase is thought to originate as a clause, then, it must have the same logical structure, and we should not forget that Kicska's subject and predicate are terms with exclusively logical content. As motivation, he adds that a clause, such as the one above, does not come into being by creating a basic clause first

(11) Az ország | **fekszik**

which is, then, embellished by modifiers, and then two words extended into phrases are put to form a sentence. Rather, first, the two phrases are created and these two phrases were conjoined. In his own words: "Ez a mondat úgy keletkezett, hogy előbb meglett a két szolás . . . s ennek a két külön egységnek az egybefelezéséből az egész mondat."⁴

¶ 4. As we will see presently, Kicska's subject and predicate are relative notions: whatever is subject expression in one clause can function as predicate in another

(12) Sándor | **tanul**

(13) **Sándor** | tanul

Sándor is learning/studies

The analysis of the clause in (12) does not contradict the expected orthodox grammatical analysis: the nominative case noun (or NP), *Sándor*, functions as subject while the finite verb form, *tanul*, expressing present tense, singular number, third person and indicative mood is the predicate. In (13) the situation is different: however strange it looks, it is the nominative case noun (or NP) that is the predicate, and the finite verb functions as subject. In general, Kicska claims that whether an expression occurs as subject or predicate depends on the communicative intentions of a speaker, who marks his intention with placing a contrastive stress on the relevant word; more specifically, the expression which bears a contrastive stress is the predicate while the one without the contrastive stress is the subject. I followed Kicska, who prints the word bearing contrastive stress in bold, and the simple or complex expression that contains an element bearing contrastive stress is the predicate. It will have emerged from Kicska's analysis that a multi-word predicate expression can only bear one contrastive stress but since Kicska is committed to analysing clauses into phrases rather than into words, it is not only the word with the contrastive stress that is seen as predicate but the whole phrase of which it is part. In order to see Kicska's efforts from the perspective faithful to his intentions, it is important to state that Kicska intended his work to be a contribution to research in Hungarian syntax with respect to the debate on how stress influences constituent order. In this essay, I do not wish to discuss the specific questions of Hungarian syntax, my purpose is to present and explicate an interesting approach to sentence analysis.

¶ 5. It will have emerged from what has been said so far that Kicska's suggested procedure will not provide us with a grammatical analysis that accounts for both constitu-

4. Kicska, pp. 16–17.

ent structure and constituent order. For my purposes, however, as it stands, it is certainly an intriguing approach which raises some relevant questions of grammar:

- (1) what is the relationship between syntactic function and word form
- (2) what is the relationship, if there is at all, between a group of words (i.e., a phrase) and a corresponding clause
- (3) how do we identify the constituents of a phrase (i.e., how do we establish which words belong to a particular phrase)
- (4) how many syntactic functions are there
- (5) how does one identify a syntactic function

Though Kicska answers these questions, we do not have to accept his suggestions. The simple and somewhat surprising answer to question (1) is: there is no such relationship, which generates a host of other unanswered questions, such as how do various word forms contribute to the overall make up of sentence structure, what is the proper analysis of inflected and case form words, what is the status of the traditional syntactic functions?

Kicska's answer to the second question is that a phrase originates as a clause. This is a possible and straightforward position which is coherent with Kicska's ideas. Consider the following sentence.

- (14) **Bort** iszik | az öreg bojtár
wine-acc drink-3rdsgpr | the old shepherd
The old shepherd | drinks wine

Kicska suggests that in the primary predicate (*bort iszik*) the noun in the accusative is the secondary predicate since it is related to the clause

- (15) Az itala | **bor**
His drink | is wine

while the finite verb (*iszik*) is the secondary subject. But why not the other way round? How do we know that in the VP *bort iszik* it is the NP which is the predicate? If it was the other way round as is shown in (16), we would get a different clause.

- (16) Az **itala** | bor

In (16) the subject is the nominative case noun (*bor*) while the predicate is the noun inflected for possessive (*az itala*). The verb phrase that this hypothetical clause corresponds to is

- (17) **iszik** | bort

and this VP can only be a constituent of (18)

- (18) **Iszik** bort | az öreg bojtár

which is an interrogative clause. Thus, Kicska's suggestion that phrases which occur as constituents in clauses derive from hypothetical clauses is understandable from two aspects: contrastive stress can only be interpreted with respect to a clause and only clauses can be parsed into a subject and predicate part primarily. However, the relationship between clauses and phrases is only feasible in Kicska's theory, I do not think it is worth storing it in a general pool of grammatical ideas. Also, it is a pity that Kicska has no device to parse a det + noun sequence as subject and predicate.

The answer to question (3) – how do we identify the constituents of a phrase – also seems straightforward: the two main constituents will be naturally identified by manipulating syllogisms. The problem is, however, that few sentences can occur as syllogisms. What shall we do in the many other cases when no syllogism occurs to accommodate the sentence we wish to analyse? That is, what prevents us from analysing the already familiar sentence in (19), which has little chance to appear as any of the three components of a full syllogism as the one in (20) or as in (21)?

(19) **Bort** iszik | az öreg bojtár

(20) **Bort** | iszik az öreg bojtár

(21) **Bort** iszik az öreg | bojtár

The parsing of latter two (20, 21) along these lines is obviously counterintuitive but I think the intuition we usually refer to is learned intuition, which is nourished by the long-standing grammatical traditions. What evidence do we have in favour of treating the finite verb and the accusative noun (or NP) as one constituent while the finite verb seems to be as intimately attached to the nominative noun (or NP) as to the accusative?

The answer to question (4) is that there are two functions as we have seen: the subject and the predicate, which can exhaustively parse a clause and question (5) can be answered by claiming that it is on semantic or rather communicative, that is, non-grammatical grounds that we identify the two syntactic functions that Kicska recognizes.

§ 2. Jespersen: *Three Ranks*

¶ 1. Jespersen suggests that a sentence can be analysed with the help of three functional categories, which he calls the three ranks.⁵ The three ranks are called: primary, secondary or adjunct, and tertiary or subjunct. Theoretically, as Jespersen argues, it would not be impossible to posit quaternary and also quinary ranks, but there is no need for such a proliferation of functional categories of this type since with the help of these three ranks an able linguist can exhaustively analyse any linguistic structure of any complexity, and, further, there are no formal traits that distinguish the tertiary rank from a possible lower one. Before we go on, let us see some examples. Jespersen claims that in (1)

(1) extremely hot weather

5. Jespersen, pp. 96–108.

the noun *weather* expresses “the chief idea” (p. 96), thus, it is the primary. Notice that in this NP *weather* is chosen to be the most important element on communicative, that is, non-linguistic grounds. The adjective *hot*, since it modifies *weather*, is subordinated to it, therefore, it is an adjunct, while the adverb *extremely* is subordinated to the adjective, it is a tertiary or a subjunct. Clauses may be parsed in a similar way. Consider the clause in (2)

(2) The dog barks furiously

Here, the NP *the dog* functions as primary, more precisely: a group primary since it is not a single word unit, while the verb the secondary and the adverb the tertiary. A more complex example can be seen in (3)

(3) a certainly not very cleverly worded remark

Jespersen says that

no one of the words *certainly*, *not* and *very*, though defining the following word, is in any way grammatically different from what it would be as a tertiary word, as it is in *certainly a clever remark*, *not a very clever remark*, *a very clever remark*.⁶

(The expression *certainly a clever remark* is Jespersen’s, though I think *a certainly clever remark* would express his intentions much better.) Further, it is possible to coordinate elements of the same rank: in (4) two primaries are coordinated while in (5) three secondaries, and in (6) two subjuncts:

(4) [The dog] and [the cat] ran away

(5) [a] [nice] [young] lady

(6) a [logically] and [grammatically] unjustifiable construction

It is also important to notice that – unlike Kicska – Jespersen does not give up the traditional notions of subject, object, adverbial etc. though it is not quite clear why he needs both the three ranks and the traditional categories. It seems that the three ranks are some sort of summary syntactic functions, at least as far as the primary is concerned. Jespersen connects the notion of primary rank to that of subject, object, prepositional complement, and perhaps, a predicative complement is also recognised as something subsumable under the category of primary rank. The expression “perhaps” is justified by the lack of a relevant illustration. In other words, the primary rank is a term for summarising possible NP functions. As just mentioned, Jespersen identifies as “primary rank” the syntactic functions traditionally associated with nominal expressions, which may be a single noun, a noun phrase or a nominal clause, that is, a clause which has the same distribution as a noun phrase. The secondary rank, also known as adjunct, can be identified with the traditional “attribute” while in the tertiary rank, the subjunct, we can

6. Jespersen, p. 96.

easily recognize as the attribute of the attribute, and also the adverbial. In (7) and (8) we can see primaries illustrated by a NP and clause, respectively. In (9) a noun, or as Jespersen likes to call this word class, a substantive appears as secondary, and in (10) as tertiary.

- (7) [The dog] barks furiously
- (8) [That he will come] is certain
- (9) a [silk] dress
- (10) The sea went [mountains] high

¶ 2. In the chapter Jespersen examines how substantives, adjectives, pronouns, verbs, adverbs, verb groups and clauses can occur in the three ranks; in this essay I do not wish to illustrate all possible cases but I will concentrate on the main features of Jespersen's theory. He claims that a sentence can be exhaustively analysed in terms of the three ranks, therefore, the analysis is recursive: a sentence (which he dubs "nexus") can be analysed in terms of the three ranks, and the constituent phrases (=group of words) may contain elements identifiable as primaries, secondaries and tertiaries. Jespersen demonstrates his claim parsing two clauses. He starts with (11)

- (11) We met the kind old Archbishop of York

There are two primaries, the subject *we* and the object NP *the kind old Archbishop of York*. The finite verb is a secondary. In this respect Jespersen does not have anything new to say: it seems that grammarians agree that a finite verb form can only have one function in the clause, the differences come from terminology only. The object NP contains a primary, *Archbishop*, and four adjuncts, *the*, *kind*, *old* and *of York*. Some of his remarks in the text point in the direction that the two adjectives should be seen as coordinated. He suggests as alternative analysis: the expression *Archbishop of York* should be considered as a group primary, that is, a primary realised by a group of words, and the definite article and the two adjectives as adjuncts. *Archbishop* is the primary, and *of York*, in turn, consists of the preposition and another primary: *York*. Jespersen does not tell us what a preposition is in a PP from the point of view of the three ranks. Similarly, Kicska could not account for determinatives in terms of subject and predicate structure. His other example is (12)

- (12) He lives on this side the river

in which the prepositional expression, *on this side the river*, is a tertiary, while the same group of words functions as an adjunct in (13)

- (13) the buildings on this side the river

¶ 3. It is quite obvious that Jespersen's three ranks are based on the relation of subordination between elements of a linguistic structure, which involves the suggestion that in a linguistic expression there is a key element and the other expressions are subordinated to it. Introducing the notion of the three ranks, Jespersen admits that he tries to capture

“the scheme of subordination in connected speech.”⁷ The basis of this subordination, it appears, is not syntactic but is related to the communicative functions of language. At least, this is what I think is recoverable from the scarce remarks Jespersen makes in this direction. In analysing the NP *extremely hot weather* he claims the primary, that is, the head or central element, of this expression is *weather* since it conveys the “chief idea” which the speaker wants to communicate in the first place.⁸ Also, with respect to a subordinate clause, a main clause expresses the principal idea.⁹ Note that a main clause is not a primary while a nominal (that is, subject, object, predicative complement) clause is one, a relative clause is secondary while an adverbial clause is a tertiary. Though this is certainly a plausible suggestion, it presupposes that syntactic structure and, therefore, grammatical analysis, which is expected to give an articulate and real picture of a language, are seen as corresponding to the process of communication, which I think are basically two different phenomena. It is one thing that language is suitable to convey various meanings and through this capacity humans can communicate. But it is another thing that grammarians attempt to impose on language their common sense metaphysics of how the world is structured into more and less important features. The point I would like to make is that even if Jespersen’s suggestion about claiming that a word group has a central element due to communicative salience, it does not necessarily mean that syntactic analysis should respect such a view. The syntactic extrapolation of the semantic-communicative approach involves that a group of words are thought to be held together by some central element which stands in the relation of modification with the other, non-central elements. Looked at from this aspect, then, modification seems to be a semantic rather than a structural notion. Our intuition that there is a central element in a phrase is essentially semantic-communicative, which involves the suggestion that, if the meaning which the primary in a group of words expresses was not present, the other meanings and, consequently, the other elements would be unnecessary. Syntactic parsing projects this semantic intuition and speculation to structural analysis but, unfortunately, neither in Kicska, nor in Jespersen do we have syntactic evidence that these expressions form a syntactic unit, whose constituents are said to stand in a relation of subordination. In this respect Jespersen’s and Kicska’s claims are similar: both insist that sentence analysis is related to the process of communication.

¶ 4. In the section called “Final Remarks,” Jespersen explains the necessity of the three ranks he proposed in the preceding pages. He argues that sentence analysis, or more precisely, the terminology of sentence analysis will be clearer by adopting his method. He insists that

7. Jespersen, p. 96.

8. Jespersen, p. 96.

9. Jespersen, p. 105.

[t]he ‘part of speech’ classification and the ‘rank’ classification represent different angles from which the same word or form may be viewed, first as it is in itself, and then as it is in combination with other words.¹⁰

It seems, then, that there is a conflict, or rather: a discrepancy, between categorial and functional analysis: a particular category may perform more than one functions, in other words, there is no one to one relationship between word categories and syntactic functions. This seems to be the general case in natural languages even if there are exceptions. This conflict is partly the consequence of grammatical analysis itself since grammars attempt to define word categories relying on formal properties, such as morphological characteristics and syntactic distribution, and to a lesser extent, on putative semantic features. The multiplicity of aspects results in categories which possess a mixture of features. In an FG-type linguistic typology word categories are defined solely on the basis of syntactic distribution,¹¹ therefore, no such conflict ensues.¹² This approach, however, has to face the problem that one and the same phonological word will belong to more than one category since the same lexical item may occur once, say, as an attribute of a noun while in another context it modifies a verb. On this view, then, the word, for instance, *fast* should be considered an adjective and an adverb, that is, two different words though our intuition would suggest otherwise. Also, Viggo Brøndal made an (unsuccessful) attempt to categorize words on the basis of their semantic or, more precisely, referential properties.¹³ The point I would like to make is that if there was just one property, either grammatical or non-linguistic, the conflict between category and function would not occur in syntactic analysis. Jespersen’s solution is to openly accept that the very same word can occur in any of the three ranks, that is, he wishes to keep category and syntactic function separate to avoid analyses in which a noun phrase, such *the London poor*, is said to be composed of an adjective-equivalent because *London* is categorised as a noun, (i.e., a substantive in his terminology) and of a substantive-equivalent since *poor* is classified as adjective. In Jespersen’s analysis, then, *London* would be a substantive adjunct (that is, a substantive functioning as a secondary, an adjunct) while *poor* an adjective primary. It is a question of taste which terminology we would like to see simpler. However it is, Jespersen, too, confuses his readers offering analyses like the ones below: “Sometimes the first of two adjuncts tend to be subordinate to the second and thus **nearly** becomes a subjunct, as in *burning hot soup*. . .”¹⁴

So, is the word *burning* a subjunct or not? In the section on adjectives he states that

10. Jespersen, p. 107.

11. Kees Hengeveld, *Non-Verbal Predication: Theory, Typology, Diachrony* (Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1992).

12. Cf. James D. McCawley, “Justifying parts of speech assignments in Mandarin Chinese,” *Journal of Chinese Linguistics* 20.2 (1992) 211–246.

13. Viggo Brøndal, *Les parties du discours* (Copenhagen: Einar Haugen, 1935).

14. Jespersen, p. 97, boldface added.

Adjectives as Primaries: you had better bow to the *impossible* (sg.) | ye have the *poor* (pl.) always with you . . . but in *savages, regulars, Christians, the moderns*, etc., we have real substantives, as shown by the plural ending; so also in “the child is *a dear*,” as shown by the article. . .¹⁵

Thus, the words *impossible, poor* are adjectives in primary function, despite the presence of an article, though an article seems to be enough to reclassify the adjective *dear* into a noun. In the phrase *a long delayed punishment*, *long* is an adjective appearing as subjunct, that is, a tertiary¹⁶ while in the clause *he did not stay for long* the same word turns out to be an adverb primary, that is, an adverb functioning as a primary.¹⁷ A more general criticism can be formulated in this respect. Why does Jespersen insist on three ranks while two would be enough? In *extremely hot weather* the adverb *extremely* is a tertiary but why not secondary to the adjective *hot*? Would it not be more plausible to say that *extremely hot*, the two words together modify the primary *weather* and, therefore, to call it a “group secondary”? Jespersen’s analysis suggests that – in one way or another – *extremely* also modifies the head of the phrase while this analysis obscures the fact that the relationship between a secondary and a tertiary is subordination, in very much the same way as between a primary and a secondary. The situation gets much worse if we examine clauses. It appears that the subject and object of a clause are primaries, the verb secondary while adverbial expressions tertiaries. Thus, in this analysis a verb modifies both the subject and the object of a clause, which is not a very insightful idea. Further, it is generally believed that the verb is the most important constituent of a clause with respect to the number as well as the syntactic and semantic category of the obligatory elements; in other words, the verb has the greatest influence on how complex a particular clause will be. Jespersen’s suggestion flies in the face of this long-standing belief. The problem is not that Jespersen questions the validity of an ancient belief but that he does not explicate his position with respect to this belief.

§ 3. *Kicska and Jespersen*

¶ 1. In this final section I will draw the attention to some similarities and differences between the two texts. Let us see, first, how Jespersen would answer the questions that were posed in § 1. ¶ 5. Question (1) asks about the relationship between word form and syntactic function. In the section on the three ranks Jespersen does not address this question but it transpires from various hints and statements that Jespersen was committed to the traditional opinion, that is, word form and syntactic function correspond. As to the second question, which inquires after the relationship between a clause and a corresponding phrase, such as the NP *the furiously barking dog* and the clause *The dog is barking furiously*; Jespersen suggests that both structures can be analysed with the help

15. Jespersen, p. 99.

16. Jespersen, p. 99.

17. Jespersen, p. 100.

of the three ranks, that is, there is a primary, a secondary and a tertiary in both expressions. It is important to emphasize from the perspective of current syntactic theory that phrases and clauses can be seen as structurally identical from the point of view of the three ranks. Question (3) concentrates on how analysis establishes the expressions that belong to a particular phrase, in other words, which words we should consider as forming a closely-knit structural unit in a complex expression. As pointed out above, it seems that, though there is no explicit evidence, Jespersen attempts to identify the head of a phrase on the basis of communicative salience, that is, what is the structural head expresses the “chief idea” in a given structural unit. Once we know what the chief idea is, the words modifying this particular key word will be easily found. Questions (4) and (5), asking about the number of syntactic functions and how they are identified, are not addressed either directly or indirectly in the section on the three ranks.

¶ 2. In this last paragraph I will summarize the main similarities. Both Kicska’s subject/predicate and Jespersen’s three ranks are functional categories, which means that any expression, whatever category and however complex it is, can appear in any function of the two or three with respect to the linguistic context in which it occurs. It should be emphasized, however, that while in Kicska subject and predicate are relative notions, in other words, an expression which is once analysed into subject and predicate due to the contrastive stress occurring in the second half of the expression can be equally correctly parsed as a predicate-subject sequence if the stress pattern so justifies, Jespersen’s three ranks allows only one analysis of the same structure. On the other hand, similarly to Kicska’s subject/predicate theory, Jespersen’s three ranks analysis respects no category membership, that is, theoretically, the same word or phrase may occur in any of these three functions. While the three ranks theory is based on the relation of subordination that may hold between elements of a structure, Kicska’s subject and predicate seem to be of equal rank. Less importantly, it emerges that both authors consider their approach universal; Jespersen illustrates his theory with expressions taken from Danish, Swedish, German, French, Spanish, Latin and sometimes Classical Greek and, naturally, from English while Kicska has a more modest pool of illustrations drawn from German and Latin besides Hungarian.

Éva Illés

Teaching Literature in the English as a Lingua Franca Context

For a wonderful teacher and beautiful human being

Introduction

Even though the odd poem and adaptations of short stories have reappeared in recent editions of English Language Teaching (ELT) materials, works of literature, by and large, have been long banished from ELT. In this paper I will demonstrate that despite being one of the outlaws of the Communicative Language Teaching (CLT) movement (the other one is translation), the teaching of literature is a genuine communicative activity which is conducive to language learning. Furthermore, I will argue that the reinstatement of literature in language teaching practice offers an effective tool which can enable students to cope with the linguistic and cultural diversity that English as a Lingua Franca (ELF) contexts represent. In the present study I will attempt to provide the theoretical justification for the inclusion of literature in ELT and in so doing I aim to promote an alternative, more holistic and dynamic approach to the teaching of literature as well as the English language. The poems and the accompanying observations and remarks serve as illustrations and examples rather than prescriptive advice for the methodology of teaching literature. It should also be noted that, throughout, the analysis takes a pedagogic perspective and will therefore inevitably differ from that of literary experts.

Teaching literature in pre-CLT movements

From the 1940s literature disappeared from language teaching as the focus shifted towards “more functional models of learning, with transactional requirements of communication.”¹ The entry into World War II made it necessary for the US to have personnel who were able to speak foreign languages in large numbers. In order to meet the particular needs of the time, new language teaching programmes were introduced which emphasised speaking and aimed to equip learners with conversational proficiency.² The new, Audiolingual Method had its theoretical roots in structural linguistics, which resulted in the primary focus on form in teaching, and behaviourist psychology, which

1. Ronald Carter, “Literature and Language Teaching 1986–2006: A Review,” *International Journal of Applied Linguistics* 17 (2007) 3–13, p. 6.

2. Jack Richards and Theodore Rogers, *Approaches and Methods in Language Teaching* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); Claire Kramsch and Olivier Kramsch, “The Avatars of Literature in Language Study,” *The Modern Language Journal* 84 (2000) 553–573.

saw language learning as a mechanistic process of habit formation. The Audiolingual Method was often coupled with Situational Language Teaching and brought about a combination which further highlighted the everyday, pragmatic objectives of language learning. As a consequence of these developments, “[l]iterature was seen as extraneous to everyday communicative needs and as something of an elitist pursuit.”³

In the 1960s and 1970s ELT materials used in Hungary were designed by authors who included brief extracts from famous works of canonical literature, such as Swift’s *Gulliver’s Travels*, for example. These textbook versions of literary texts were heavily edited and served as a starting point for the teaching of grammar and semantic meaning. Since they were stripped of features of literary discourse and style, these texts could not be used for any kind of analysis or discussion except, perhaps, the task of outlining the main storyline. The potential of literature for language teaching was thus unexploited and literature remained pedagogically irrelevant for a long time.

Communicative Language Teaching

Communicative Language Teaching (CLT) has adopted the utilitarian concerns of pre-CLT approaches in that its learning objectives have also been identified in reference to learners’ practical communicative needs in predicted future contexts of use. In CLT, needs analysis, which informs the content of the communicative syllabus, starts with the identification of the situations in which learners are expected to use the foreign language. This is followed by the specification of language activities learners are likely to undertake in the particular contexts and the determination of functions the students are expected to fulfil in the specified instances of future use. These functions (together with notions) then comprise the backbone of a communicative syllabus.⁴ Functions appear in textbooks under headings such as “How to start a conversation,” “How to introduce your family,”⁵ or more explicitly in sections such as “apologies and excuses”⁶ or “expressing great surprise.”⁷

However, the utilitarian objectives are not the only reason why literature has been neglected or, at best, marginalised by the communicative movement. When deciding what counts as a proper apology, agreement, excuse, etc., in the foreign language, i.e., what is considered as appropriate linguistic realisation of a function, is determined by the expert in reference to native speaker language use. In CLT, native-speaker norms of how to perform functions and how to behave properly in acts of communication are

3. Carter “Literature and Language Teaching 1986–2006,” p. 6.

4. Jan Van Ek and Louis Alexander, *Threshold Level English* (Hemel Hamstead: Prentice Hall International, 1988).

5. Mark Hancock and Annie McDonald, *English Result Elementary Student’s Book* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 19.

6. Ruth Gairns and Stuart Redman, *Natural English Upper-Intermediate Student’s Book* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 93.

7. Gairns and Redman, p. 103.

employed as a yardstick which learners' pragmatic use is judged against and adjusted to in order to achieve native-speaker appropriateness. In other words, "communicative target behaviour refers to the target language of the native speaker community in contexts of language use."⁸ In this type of conformity-oriented language pedagogy activities which promote diversity and the engagement of the individual on their own terms, such as the teaching of literature, are not seen as useful or relevant. As Carter observes: "Creative language use and literature texts in general do not form part of the current, fashionable emphasis in English language teaching upon a reduced repertoire of functions, encouraging the use of English for uncritical obedience, bland politeness, and false consensus."⁹

If, however, literature happens to be used in ELT coursebooks which adopt a CLT approach (and they all do these days), literature is included so that it can provide authentic texts for language teaching. The mainstream interpretation of authenticity reflects native speaker orientatedness and the primacy given to native speaker norms in CLT in that it refers to actually occurring language produced by native speakers for native speakers serving everyday purposes of out-of-class communication.¹⁰ Literary texts published in ELT coursebooks are therefore usually treated in the way other texts are, be they authentic or contrived, without highlighting and exploiting the distinctive and unconventional nature of literary discourse.

As a result of this, even in books where works of literature form part of the course, the tasks and exercises which accompany the texts do not offer more than what would be considered standard communicative activities in CLT materials. *Matrix Pre-Intermediate Student's Book*,¹¹ for example, has a "Reading for pleasure" section at the end of each unit where extracts of adapted, retold or original works are included with the purpose of practising reading comprehension in the foreign language. Consequently, the first task accompanying a text checks understanding and comprises activities which are routine in the CLT repertoire, such as a "true or false" exercise, comprehension questions, putting the story in order, etc. These activities are followed by a vocabulary task, and the only opportunity students can get involved and provide their own response is in the third, "Your reaction" part where 1–3 questions are posed to relate the text to the students' experiences and life. In all, the methods suggested for the use of literary texts by this coursebook do not seem to be different from other CLT series where pieces from literature are included in order to develop general reading skills rather than providing a learning experience which would be more suited for the appreciation of literary dis-

8. Barbara Seidlhofer, "Double Standards: Teacher Education in the Expanding Circle," *World Englishes* 18 (1999) 233–245, p. 237.

9. Ronald Carter, "Response to Special Issue of Applied Linguistics devoted to Language Creativity in Everyday Contexts," *Applied Linguistics* 28.4 (2007) 597–608, p. 604.

10. Henry Widdowson, *Learning Purpose and Language Use* (Oxford: OUP, 1983).

11. Kathy Gude and Michael Duckworth, *Matrix Pre-Intermediate Student's Book* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

course (see, for example, *The New Edition New Headway Intermediate Student's Book*¹²).

By and large, the above approach to the teaching of literary texts has characterised the CLT movement and has led to Kramersch and Kramersch's observation that literature in language teaching has been used "mostly as an authentic window on a foreign culture and society, not as the unique expression of an artist's vision of the world."¹³ As a result of the promotion of accepted CLT practice even in the case of literature, a) the particular, out-of-ordinary nature of literary discourse has not been exploited for the development of innovative methods for the teaching of reading, text analysis and discussion of literature in the ELT classroom; b) traditional approaches to the teaching of literature prevail, which entail the belief that meaning is inherent in the text and experts, such as the teacher possess the knowledge of what constitutes this meaning; c) as a consequence of b), classroom discussions of literary texts are often dominated by the teacher and the teacher's model of literary interpretation.¹⁴

In sum, despite the half-hearted reintroduction of literature, mainstream CLT has missed an opportunity for innovation in that it has not taken advantage of the unique character of literary discourse for the strengthening of student engagement and the fostering of diverse and individual meaning creation, and, as a result, has not really broken away from "a limited, isolating perspective in which the different areas of language learning are compartmentalised and teaching has a utilitarian, market-economy driven purpose."¹⁵

The pragmatics of CLT and ELF

The answer to the question of why mainstream CLT promotes conformity both in its teaching practice and its definition of meaning and appropriateness partially lies in the approach this still dominant language teaching movement adopts to meaning.

Despite popular belief, the novelty of CLT was not a shift of focus from form to meaning but the fact that CLT focuses on "pragmatic meaning in context rather than semantic meaning in the code."¹⁶ While pre-CLT approaches promote the teaching of conventional semantic meaning, in CLT the objective is to engage learners in the creation of pragmatic, i.e., contextual meaning.¹⁷ This focus "on the pragmatics of communication"¹⁸ entails that, as in the case of all language use, learners have to activate not

12. Liz Soars and John Soars, *The New Edition New Headway Intermediate Student's Book* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

13. Kramersch and Kramersch, p. 568.

14. Carter, "Literature and Language Teaching 1986–2006."

15. Carter, "Literature and Language Teaching 1986–2006," p. 469.

16. Henry G Widdowson, "Context, Community, and Authentic Language," *TESOL Quarterly* 32 (1998) 705–716, p. 715.

17. Widdowson, "Context, Community."

18. Guy Cook, *Translation in Language Teaching* (Oxford: OUP, 2010), p. 26.

only their knowledge of the studied language (systemic knowledge) but, at the same time, their knowledge of the world (schematic knowledge)¹⁹ when learning/using the foreign language. For example, in order to understand the sign “Poppy factory” on a building in south-west London, one needs to know about Remembrance Day when members of the armed forces who have died on duty since World War I are remembered. To make sense of the sign, it is also necessary to know that the emblem of Remembrance Day is the red poppy, which is due to a poem written by a Canadian surgeon, John McCrae. He visited the worst battlefields of Flanders in World War I which were covered in red poppies and this experience inspired him to write “In Flanders Fields.” Without having all this background knowledge, it is difficult to understand the sign even if one knows the dictionary meaning of “poppy” and “factory.”

Since in mainstream CLT the yardstick against which learners’ communicative performance is measured is native speaker norms, the closer learners approximate native speakers’ language use and behaviour, the more proficient and competent they are considered to be in the target language. In pragmatic terms this means that the objective of CLT is for learners to adopt, preferably unchanged, not only the systemic but the schematic knowledge of the native speaker as well. This then results in a perception of authenticity whereby appropriate and valid interpretations are those which coincide with that of the, in fact idealised, native speaker. Native speaker centredness necessarily affects the interpretation of literature as well where, inevitably, native speaker meanings prevail.

The native speaker orientedness of CLT is due to the fact that CLT aims to prepare learners for communication with native speakers in a monolingual (target language) environment. Interestingly, as non-native speakers are expected to conform to native speaker norms, interaction between native and non-native speakers assumes a hierarchical relationship where native speakers have the upper hand and dictate the rules of the communication game.

The reality of worldwide communication in the English language, however, is very different. As non-native speakers outnumber native speakers, English is predominantly used in communication between speakers whose first language is other than English.²⁰ In other words, English in the majority of cases when it is used functions as a lingua franca. In terms of pragmatics this implies a situation where speakers have to be prepared to communicate with interlocutors who bring in not one type of language and schematic knowledge, but a whole range of different languages, norms and expectations. Since the linguistic and schematic background of the participants in ELF contexts of use is neither predictable nor easily definable, learners of English have to develop the capacity which enables them to cope with any challenge, novelty or difficulty ELF com-

19. Henry Widdowson, *Aspects of Language Teaching* (Oxford: OUP, 1990).

20. Barbara Seidlhofer, “Research Perspectives on Teaching English as a Lingua Franca,” in *Annual Review of Applied Linguistics*, ed. Mary McGroarty (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 209–239.

munication presents. So rather than promoting conformity, teaching English for ELF has to provide learners with opportunities which help them to acquire how to continuously adapt their systemic and schematic knowledge in order to meet the ever-changing requirements of ELF communication. In order to ensure that teaching results in both linguistic and schematic modifications in the mindset of the learners, it is necessary to create learning conditions which engage students on their own terms. The following section will demonstrate that the teaching of literature can be an effective tool for achieving such objectives.

The role of literature in ELF

In ELF communication interactants have to expect diversity, difference and at times idiosyncratic interpretation of what constitutes normality and appropriateness. By representing an alternative and often unexpected and unorthodox view of the world, literature can teach students to enjoy the considerable challenges of the interpretative process literary works present.

The following poem, for example, adds something out-of-ordinary to an ordinary place and scene, and in so doing it forces the reader to consider alternative perceptions of reality where mundane objects, such as a bin, and elevated subjects, i.e., poetry, co-exist. The combination of rubbish and literature makes literature seem as an everyday activity, at the same time rendering the everyday scene noteworthy. Presenting literature as a business which can produce something useless pulls literature off its pedestal and, on the one hand, allows students to dare to judge works of art critically. On the other, trivialising something which is often considered a highbrow activity and taking it into the domain of the ordinary makes literature look more accessible – for everyday consumption, as it were.

Last night in London Airport
I saw a wooden bin
Labelled UNWANTED LITERATURE
IS TO BE PLACED HEREIN.
So I wrote a poem
and popped it in. (Christopher Logue, “London Airport”)

Literary works which do not conform to expected norms and frames of reference, like the above one, challenge existing worldviews and can, therefore, bring about changes in the reader’s mindset. The next poem describes an everyday device from an original perspective.²¹ As a first task, students can be asked to guess what the object might be.

In homes, a haunted apparatus sleeps
that snores when you pick it up.

21. Christopher Brumfit and Ronald Carter, “English Literature and English Language,” in *Literature and Language Teaching*, ed. Christopher Brumfit and Ronald Carter (Oxford: OUP, 1986), 2–21.

If the ghost cries, they carry it
to their lips and soothe it to sleep

with sounds. And yet, they wake it up,
deliberately, by tickling with a finger.

(from Craig Raine, "A Martian Sends a Postcard Home")

This poem is like a riddle, and since the reader does not have a schema ready to invoke, they have to do bottom-up processing and rely on the words more extensively than they would in other, more mundane and frequently evoked contexts, e.g., when reading the operating manual of a mobile phone where the frame of reference is already given. Reading literature often requires a close attention to the language – a feature which serves well the main purpose of language teaching in that it encourages the learners to notice and scrutinise the foreign language more thoroughly than they would in everyday contexts, and still manage to engage the students in a genuinely communicative activity where both linguistic and schematic knowledge are activated and interact in order to create meaning.

Widdowson outlines this difference between everyday reading and reading literature as follows:

[I]n conventional discourse you can anticipate, you can take short cuts; when reading a passage, let's say, you often know something about the topic the passage deals with and you can use that knowledge while reading naturally in order to find out what's going on in the passage. This is a natural reading procedure: we all do it. The amount of information we normally take out of something we read is minimal, actually, because we simply take from the passage what fits the frame of reference we have already established before reading. Now you can't do that with literature . . . because you've got to find the evidence, as it were, which is representative of some new reality. So with literary discourse the actual *procedures for making sense* are much more in evidence.²²

It is not only contemporary literature which can, of course, challenge the existing worldview of the reader. In William Blake's poem a Devil (interestingly "a" Devil and not "the" Devil), being true to its name, plays the devil's advocate and questions accepted interpretations of such basic moral categories as pity and mercy. The suggestion is that our notions and concepts exist and make sense in terms of opposites. In the students' life, on a more practical plane this, for example, entails that there is no holiday unless there is time spent with work.

22. Henry Widdowson, "H. G. Widdowson on Literature and ELT," *ELT Journal* 37 (1983) 30–35, p. 31.

I heard an Angel singing
When the day was springing:
'Mercy, Pity, Peace
Is the world's release.'

Thus he sang all day
Over the new-mown bay,
Till the sun went down,
And haycocks looked brown.

I heard a Devil curse
Over the heath and the furze:
'Mercy could be no more
If there was nobody poor.'

'And Pity no more could be,
If all were as happy as we.'
At his curse the sun went down,
And the heavens gave a frown.

[Down pour'd the heavy rain
Over the newly reap'd grain;
And Misery's increase
Is Mercy, Pity, Peace.]

(William Blake, "I Heard an Angel")

Learning, i.e., any linguistic and/or schematic change, takes place only if new information is connected to what is known already: "new knowledge . . . is only acquired, and recognized as new at all, by reference to what is familiar."²³ It is therefore particularly important that teachers and/or materials designers select literary works to which learners can relate and which therefore stimulate engagement with the text. The first lines of the first and last verses of Wordsworth's poem, which describe loneliness and a vacant, pensive mood, may chime with the feeling of doom and gloom that teenage language learners experience at times.

I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.

23. Henry Widdowson, *Defining Issues in English Language Teaching* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 154.

Continuous as the stars that shine
And twinkle on the milky way,
They stretched in never-ending line
Along the margin of the bay:
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing their heads in sprightly dance.

The waves beside them danced; but they
Out-did the sparkling waves in glee:
A poet could not but be gay,
In such a jocund company:
I gazed – and gazed – but little thought
What wealth the show to me had brought:

For oft, when on my couch I lie
In vacant and pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

(William Wordsworth)

In fact, this is a poem which lends itself to being read out aloud and enjoyed due to its rhymes and rhythm. Since it is a 19th century poem, it also offers an insight into language change. For instance, how the meaning of some words (e.g., gay) have changed over the centuries and how some of the vocabulary of a previous century survives (e.g. glee) in, for example, a children's song ("Rudolph the Red-nosed Reindeer"). The students may also notice that there are cultural aspects of the poem. One such instance brought out in the poem is the association of spring with the blossoming of daffodils. While in Britain spring sunshine is accentuated by the bright yellow of daffodils, in Hungary snowdrops are the emblem of the season.

On an individual level, the poem may evoke memories and experiences which can provoke learners' response to what they have read. When responding to and interpreting the text, however, it is important that students should be allowed to engage on their own terms and create their own discourse with the text. Unlike in mainstream CLT, in ELF pedagogy meaning should not be imposed on the learners but should be worked out by them. In other words, it should be the learners' job to authenticate the text by relating it to their own reality.

In fact, such an approach which not only allows but also encourages individual and often idiosyncratic interpretations is better suited for dealing with literature. The reason for this lies in the very nature of literary texts:

What is distinctive about literary texts . . . is that they provoke diversity by their very generic design in that they do not directly refer to social and institutionalized versions of reality but represent an alternative order that can only be individually apprehended. They focus . . . not on social contours but on personal meanings.²⁴

Doris Lessing's experience of very diverse interpretations of her *Golden Notebook* by the readers has resulted in an observation which supports Widdowson's view:

And naturally these incidents bring up again questions of what people see when they read a book, and why one person sees one pattern and nothing at all of another pattern, and how odd it is to have, as author, such a clear picture of a book, that is seen so very differently by its readers.

And from this kind of thought has emerged a new conclusion: which is that it is not only childish of a writer to want readers to see what he sees, to understand the shape and aim of a novel as he sees it – his wanting this means that he has not understood a most fundamental point. Which is that the book is alive and potent and fructifying and able to promote thought and discussion *only* when its plan and shape and intention are not understood, because that moment of seeing the shape and the plan and intention is also the moment when there isn't anything more to get out of it.²⁵

Teaching materials as literary texts

Since the teaching of literature in a learner-centred way can generate the kind of learning which can prepare learners of English to meet the demands of ELF and, in fact, any other type of communication, teaching materials should ideally comprise well-written and motivating texts which bear a close resemblance to works of art, and which can stimulate active linguistic and schematic engagement at a personal level. Such materials are, unfortunately, scarce commodities in ELT as they are not considered commercially viable options.

One example of coursebooks in which the texts display qualities that works of art possess is the now out-of-print series, *Access to English*, which was published in the 1970s, and which is still used in some secondary schools in Hungary. *Access to English* revolves around the life and adventures of an ordinary 'bloke' who is a librarian in a small town in England. His story is a soap opera which represents fiction, a make-believe world with its own reality and flesh-and-blood, three-dimensional characters to whom learners can relate. The success of *Access to English* suggests that, contrary to what publishers claim, there is demand for well-written, coherent and engaging texts. "It then appears that authors who know how to tell a good story . . . and ELT experts who could add the

24. Henry Widdowson, *Text, Context, Pretext* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), p. 135.

25. Doris Lessing, *The Golden Notebook* (London: Michael Joseph, 1972), p. xx.

necessary pedagogic components would make up the ‘dream team’ of coursebook writers.”²⁶

The process by which ordinary coursebook texts can be turned into texts with literary qualities is aptly illustrated in Widdowson’s example. His starting point is a text which focuses on particular grammatical structures and semantic meaning, and as such bears little or no resemblance to how language is used in real-life situations:

This is a man. He is John Brown; he is Mr Brown. He is sitting in a chair.
This is a woman. She is Mary Brown; she is Mrs Brown. She is standing by a table. Mr Brown has a book. The book is in his hand; he has a book in his hand. Mrs Brown has a bag. . .

When the obviously boring but not very complex text undergoes minor adjustments, it obtains a pragmatic point. As a result, language and context interact and complement each other as in natural communication. This is achieved with no major modifications in the simple structures of the language and therefore the changes do not affect the linguistic accessibility of the text.

This is a man. He is John Brown; he is Mr Brown. He is sitting in a chair.
This is a woman. She is not Mary Brown. She is standing by a table. She has a look in her eye. Mr Brown has an idea in his head. He has a book in his hand. . .²⁷

In the case of the second text, it is not enough to encode the language: readers/learners have to refer to information, knowledge of the world which can be found outside the language. In other words, with the help of the linguistic cues provided by the text, a familiar schema or frame of reference is evoked (probably that of a love affair as the woman is *not* Mrs Brown) which helps to work out what is going on in the scene. “A fictional state of affairs”²⁸ is created in which readers become interested. There is suspense and expectations are raised urging the reader to find out what happens next. Learners will read on not because they have to, because they have been told by the teacher, but because the literary discourse compels them to do so. And they do what they would be doing in out-of-class contexts of language use, i.e., engage in the pragmatic activity of meaning making. As a result, the type of interaction in which learners are involved in the classroom is the “genuine article,” i.e., real-life communication, as opposed to the replication of idealised native-speaker communication. The teaching of literature thus can promote teaching language *as* communication rather than teaching language *for* communication as in mainstream CLT.

26. Éva Illés, “What Makes a Coursebook Series Stand the Test of Time,” *ELT Journal* 63 (2009) 145–153, p. 153.

27. Widdowson, *Defining Issues*, p. 120.

28. Widdowson, *Defining Issues*, p. 120.

Conclusion

With the introduction of language teaching approaches that aim to cater for language learners' practical communicative needs, literature has lost its place and became first an outcast then a subsidiary in language pedagogy. In this paper I have argued that, contrary to popular belief, literature can engage learners in genuine communicative activities and can trigger not only linguistic but schematic development as well. By challenging students' existing worldview through presenting an alternative reality, the teaching and learning of literature can lead to an understanding and tolerance of diversity beyond the contexts of use of English as a Lingua Franca.

Borkereskedelem a közép- és kora-újkoriban Londonban

Pohárköszöntő Péter Ágnes születésnapjára

A rómaiak némi sikerrel megpróbálták ugyan szőlőt telepíteni Angliába, de az ország mindenkor nagyrészt borbehozatalra szorult, amit igazol, hogy már 1016-tól rendszeres bor importvám kivetéséről is tudomásunk van.¹ A XI. századtól azonban az időjárás miatt fokozatosan elhaltak a bortermelés angol meghonosítására tett kísérletek, s így megnövekedett a borexport jelentősége. Az angol borkereskedelmet ugyanakkor II. Henrik (1154–1189) házassága Acquitaniai Eleonórával kiszélesítette, Acquitania birtoklása ugyanis megnyitotta az angol piacot a francia borok előtt. A fő behozatali területek, Gascogne és Burgundia mellett a Rajna és a Moselle vidékéről importáltak még borokat az angolok Kölnön keresztül. A kora-középkori londoni feljegyzésekben is szereplő rajnai borok a Hanza-kereskedők importjaként a lotharingiai borflottával érkeztek Londonba. A kereszteslovagok ugyanakkor a Szentföldről visszatérve az édes desszertborok iránti igényt és keresletet hozták magukkal, melyek közt a kedvenc görög mazsolaborbort elsősorban a velencei kereskedők importálták az északibb európai országokba, köztük Angliába. A mazsolabor behozatalát azonban a török hódítás a későközépkorra megnehezítette, sőt majdnem ellehetetlenítette, így helyét az udvari asztalokon a madeira és a portói desszertborok vették át.²

London nem csupán egy egyszerű angol kikötő volt a középkorban, mint Boston és Lynn, ahol a városon átmenő kereskedelmet nem a helyiek bonyolították le. Londonnak már a XI. században kiterjedt kereskedelmi kapcsolatai voltak a kontinensen.³

A XII–XIII. században az angolok új kereskedelmi tengelyeket építettek ki Gascogne-nyal, a spanyolokkal, a Baltikummal, illetve a Földközi-tenger mentén fekvő államokkal, s bár e kereskedelem jó része külföldiek kezében volt, az áruk elosztásából a londoniak jókora hasznot húztak.⁴ Ez segítette mind a város fejlődését és gazdagodását, mind a londoni kereskedők az idegenek (zsidó, itáliai, illetve Hanza-kereskedők) rovására történő terjeszkedését is. Így London hamarosan Brugge, Toulouse, Bordeaux és Lübeck rangjára emelkedett, miközben a város 1215-ben a *Magna Cartá*ban I. (Földnélküli) János királytól szélesebb körű, önálló városvezetés választására jogosító privilégiumot kapott (a város seriffet, majd Henry FitzAlwin első londoni polgármester mellett a 24 londoni kerületet [*ward*]

1. N. S. B. Gras, *The Early English Customs System* (Cambridge: Cambridge University Press, 1918), 221. o.

2. J. Robinson (szerk.), *The Oxford Companion to Wine* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 423. o.

3. E. M. Carus-Wilson, „The Medieval Trade of the Ports of the Wash,” *Archeologia* 1962/7, 201–221, 211. o.

4. Carus-Wilson, 198. o.

képviselő városbírákat [*aldermen*] is választhatott), s megszilárdította előnyös fekvéséből, illetve a királyi udvar és bíróságok közelségéből adódó „fővárosi” pozícióit.⁵

A XIII. században nagy előrelépést jelentett a tengeri kereskedelmi út Földközi tenger felől Flandria, azaz észak felé való megnyitása és továbbvitele. Ezt követően a genovai flotta Londonban és Sandwichben is megállt, e városok rangját ezáltal tovább erősítve.⁶ További fontos tény, hogy az Angliába érkező összes bort Londonon, Bostonon, Hullon, Bristolon, Chesteren és Southamptonon keresztül osztották el. Még a rossz termésűnek számító 1300-as esztendőben is London 3600 tonna gascogne-i borral kereskedett, háromszor annyival, mint például Southampton. A XIV. század elején az ország évi kb. 20000 tonnára tehető borimportjának negyede, kb. 5000 tonna londoni kereskedők kezébe került. Bár igaz, hogy az importőr-szállítók ekkor még nagyrészt gascogne-i kereskedők voltak, hisz ők rendelkeztek mind a borral, mind hajókapacitással, a londoni kereskedők elosztásból és kiskereskedelemről származó haszna azonban így is jelentősnek mondható.⁷

A késő-középkori London vezetése abból a 12 libéria viselésére pátenst szerzett, ún. libériás céhből került ki, melyek közt a kereskedőcéhek domináltak. A vezető 12 londoni céh (fűszerkereskedők, kereskedők, textilkereskedők, hal kis- és nagykereskedők, rövidáru-kereskedők, sókereskedők, borkereskedők, vaskereskedők, aranyművesek, szabók és textiltfestők) sorrendje Anglia és a város politikai, gazdasági és társadalmi viszonyainak függvényében időről időre változott, s az úgynevezett „kiállási” sorrend főként attól függött, hogy melyik céh milyen gyakran adott polgármestert a városnak az éves (minden év október 28-i) polgármester-választáson. A XIII–XIV. században a borkereskedők a városvezetésben fontos szerepet játszottak, s a soraikból kikerülő Richard Lyons nagyon sok pénzt hitelezett III. Edwardnak a Százéves Háború (1337–1453) folyamán. Részben emiatt 1376-ban a Parlament uzsorával való visszaélés büntette miatt vádat is emelt Lyons ellen, valójában azonban Lyonsnak a hitelekért cserébe kapott desszertbor behozatali monopóliumára voltak féltékenyek. E vádemelés ugyanakkor a mind inkább háttérbe szoruló londoni kézműves és a mind dominánsabb kereskedőcéhek közt növekvő feszültség jele is volt.⁸

1364-ben a londoni borkereskedők céhe – a hal- és a textilkereskedők céhe mellett – borkereskedelmi monopóliumhoz jutott királyi pátenst vásárlása révén. A borkereskedők ugyanakkor első önálló királyi kiváltságlevelüket 1437-ben kapták VI. Henriktől, aki adósságai miatt minden londoni céh kiváltságát megerősítette. VII. Henrik is megerősítette 1485-ben a londoni borkereskedők kartáját a szabók, rövidáru-kereskedők, aranyművesek, halkereskedők és posztóképzítők mellett, hiszen az első Tudor uralkodó nem

5. *Magna Carta, 1215*, in *A Documentary History of England*, szerk. J. J. Bagley és P. B. Rowley (London: Penguin, 1966), I, 103. o.

6. E. Ashtor, *Levant Trade in the Later Middle Ages* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 67. o.

7. A. R. Lewis és T. J. Runyan, *European Naval and Maritime History, 300–1500* (London: Midland, 1990), 114. o., illetve S. B. Chrimes – C. D. Ross – R. A. Griffith, szerk., *Fifteenth Century England 1399–1509* (London: Sutton, 1997), 32. o.

8. C. Barron, *London in the Later Middle Ages* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 56. o.

titkolt szándéka központosított monarchiája kiépítése során a londoni városvezetés kereskedői monopóliumának csorbítása volt, melyet a városvezetésben kevésbé domináns céhek felkarolásával ért el.⁹

A borkereskedők céhe kartájuk alapján négy mester és négy céhfelügyelő választására kapott engedélyt, ezen felül szabadon pereskedhettek, illetve vehettek birtokot Londonban évi húsz font értékben. A kiváltságlevél megszerzése azonban nem kis költséggel járt: a királyon kívül számos hivatalnoknak fizettek a borkereskedők, köztük 26 shillinget fizettek ki a jogász Wavennek kiváltságlevelük előkészítéséért egy hordó boron kívül. Emellett számos befolyásos embert láttak vendégül az előkészítés szakaszában. A kiváltságlevél azonban mind gyakorlati, mind presztízs okokból nagyon fontos volt minden céh, köztük a borkereskedők számára is, akik büszkeségük jeléül 1507-ben lefordították azt angolra az eredeti franciából.¹⁰

Lobbizás céljából a céhek gyakran ajándékozták meg akár a városvezetés tagjait, akár a királyi tanács tagjait borral, vagy látták őket vendégül vacsorákon, ahol a minőségi bor jelentős súllyal szerepelt, s a számlakönyvek rovatában is szép summák szerepeltek borvásárlás céljára. Amikor a polgármestert – aki udvari ceremóniák alkalmával a király pohárnokaként szolgált – éves megválasztása után a főbb londoni céhek a Temzén bárkán kísérték fel a királyi udvarba „jóváhagyásra”, a díszletekkel, gyakran élőképekkel díszített bárkán zenészek utaztak a céhvezetés társaságában, s az útra jó bort is vittek magukkal. London polgármestere a középkor folyamán a városi főbb céhektől megválasztása alkalmából hol készpénz ajándékban részesült, hol a pénzt hat hordó vörösborral váltották fel, ami szintén a bor társadalmi rangját mutatja. A londoni Nagykrónika szerzője ezért felháborodottan ír arról, hogy a polgármesteri bankett után számos bor ment veszendőbe, mivel azokat kinyitva hagyták.¹¹

A borkereskedők székháza Londonban a Stodie soron állt, az utca neve arra emlékeztet, hogy a házat Sir John Stodie borkereskedő polgármester adta a céhnek 1357-ben. A mellette levő kis házuk pedig a 13 alamizsnást szolgálta. A céh mind beteg, mind bebörtönzött tagjait segítette, számlakönyveikben a segélyektől az orvosi kiadásokig számos jótékony célú költséget találunk a reprezentatív kiadások mellett, melyen az éves, november 11-én (Szent Márton, védőszentjük napján) rendezett vezetőválasztó, tisztújító bankett mellett különös hangsúlyt fektettek a temzei hatyútartási jogokra, s ezzel kapcsolatban számos kiadást is megemlítenek a hatyúk éves meggyűrűzésétől kezdve. 1510 és 1512 között nagy összeget, 65 fontot költöttek céhes székházuk szépítésére, s bárkájukra is felfestették címerüket.¹²

Minden reprezentatív kiadás és igyekezet ellenére azonban az 1509-ben rögzített londoni céhek közötti ún. kiállási sorrendben a borkereskedők már csak a 11. helyen szere-

9. Velich Andrea, „VII. Henrik és a londoni lobbyk,” *Aetas* 1997/4, 27–52.

10. A. Crawford, *A History of the Vintners' Company* (London: Constable, 1977), 12., 25., 52. o.

11. *A Chronicle of London, from 1089 to 1483* (Llanerch: Felinfach, 1995), 139. o.

12. Crawford, 87. o. Vö. Walter Thornbury, *Old and New London: A Narrative of Its History, Its People, and Its Places* <www.archive.org/stream/cu31924091765812/cu31924091765812_djvu.txt>.

pelnek a szabók, a kereskedők, a fűszerkereskedők, a textilkereskedők, a halkereskedők, az aranyművesek, a bőr- és szőrmekereskedők, a vaskereskedők, a rövidáru-kereskedők és a sókereskedők után, mindössze a halmagykereskedőket tudva maguk mögött a 12 fő libériás céh sorrendjében.¹³

A XIV. században a londoni városvezetésben a borkereskedők céhe (*the Vintners' Company*) még jelentős pozíciókhoz jutott, amit az is mutat, hogy számos londoni városbíró került ki soraikból: köztük William Trente, Bergerac-i borkereskedő 1309–16 között, Reginald de Conduit 1321–39 és 1346–7 között, John de Oxenford 1324–42 között, Henry Gisors 1330–35 között, Richard de Rothing 1333–46 között, Henry Picard 1348–61 között, John de Stodeye 1352–76 között, Thomas Cornwallis 1376-ban, 1379-ben, 1381-ben, illetve 1383–85 között, William Tonge 1377, 1381 és 1385-ben, Walter Dodget 1380-ban, William More 1382-ben és 1384-től 1400-ig, Henry Vanner 1383–89 és 1391–94 között, Simon Seman pedig 1422–1433 között szolgált. John Wakele pedig, aki egy borkereskedő özvegyét vette el (ami a társadalmi emelkedésnek már akkor is tipikus útja volt), 1400–1404 között. A borkereskedőket a városi rangsorban pedig a tizenkét libériás céh között az első öt hely egyikén látjuk a XIV. század végéig. Ez a helyzet a XV. század második felétől megváltozik. A XV. század végén, VII. Henrik uralkodása alatt ugyanakkor már egyetlen borkereskedő polgármester sincsen Londonban, s a borkereskedő bíró is ritka, mint a fehér holló, ami részben más kereskedő céhek előretörésével, részben a borkereskedelem relatív hanyatlásával magyarázható.¹⁴

Az angolok által a francia koronáért vívott Százéves Háború negatív politikai következményei talán jobban ismertek, mint az, hogy a szárazföldi harcok pusztításai, illetve a hajózás megnehezülése miatt a korábbi 90–100.000 tonna gascogne-i borexport, melynek ötöde Angliába irányult, harmadára, kb. évi 30.000 tonnára csökkent. Mindez természetesen áremelkedést eredményezett, így a korábbi tonnánkénti három fontos ár öt-hat fontra nőtt, majdnem megduplázódott. A helyzet a Százéves Háború végére, a XV. század második felére tovább romlott, s Gascogne már csupán évi 10.000 tonna bort exportált Angliába. 1453 után, a háború végével a kereskedelem további hanyatlása látható, s a 10.000 tonnát is csak a XV. század végére, az 1500-as évekre érte el újra a gascogne-i bor éves behozatala.¹⁵ Ez a csökkent borimport-mennyiség ugyanakkor egyértelműen a kelet-angliai kikötők hanyatlásával járt, hisz London – erejét kihasználva – a kisebb mennyiséget maga szerezte meg, osztotta el, s annak hasznát egyedül fölözte le, így a borkereskedelem csökkenése London hanyatlását nem vonta maga után. Arról nem is beszélve, hogy a XV. század második felétől a gyapjúkivitell mellett növekvő volumenű angol textilexport egyik nagy nyertese éppen London, hisz annak fő haszonélvezői éppen a londoni kereskedők többségével működő *Stapler* és a *Merchant Adventurer* kereskedőtársaságok voltak.

Gascogne elvesztése után a borkereskedelem hanyatlásával együtt a londoni borkereskedők városi befolyása is csökkent, és a borimport a középkor végén már nem is kizáró-

13. John Stow, *A Survey of London (1598)* (London: Sutton, 2005), 414. o.

14. Crawford, 35., 56., 112. o.

15. E. M. Carus-Wilson, *Medieval Merchant Venturers* (London: Methuen, 1967), 67. o.

lag a borkereskedők monopóliuma. A XV. században már a nagyobb presztízzsel bíró textilkereskedők (*the Drapers' Company*) könyvelésében is találunk borimportra vonatkozó feljegyzéseket, vagyis a borkereskedők bor-nagykereskedelmi monopóliuma is megingott.¹⁶ Ugyanakkor a londoni fogadók és éttermek (tavernák) borral való ellátásának monopóliumát a londoni borkereskedők céhének a középkorban sikerült megőriznie.¹⁷ Márpedig a XV. században a London melletti Westminsterben a bíróságok mellett rögzülő Parlament, London piacainak árubősége és ünnepségei mind több embert vonzottak a városba, ami a fogadók és tavernák kihasználtságát növelte, s ösztönözte a borfogyasztást a lakosság lélekszámával és a bor árának növekedésével mind jobban tért hódító serfőzés és serivás mellett. Az általánosnak mondható barna sör mellett a minőségi, német világos ser főzése a későközépkortól mind szélesebb körben elterjedt éppen a borimport megnehezedése és drágulása miatt.¹⁸

A behozott bor ellenében gyapjút, textilt és gabonát exportáltak az angol kereskedők, hogy az angol pénz kiáramlását megelőzzék. A Rózsák Háborújának (1455–1487) lezárásáról ismert első Tudor király, VII. Henrik (1485–1509) több törvényt is hozott az arany, az ezüst és más nemesfémek kiáramlását megakadályozandó a kereskedelmi egyensúly javítására. 1485-ben hozott törvénye szerint az idegen kereskedők által behozott importárúk árán angol árukat kellett vásárolni. A hazai piacot további törvényekkel is védtek, köztük azzal, amely az idegen kereskedőket áruik nyolc hónapon belül történő értékesítésére kötelezte, hogy kivárással ne tudjanak a hiányból adódó áremeléssel visszaélni. Ha az árut mégsem adták volna el, visszavitelüket magas, negyven fontnyi bírsággal sújtotta. Az angol kereskedőket ugyanakkor azáltal védte idegen kereskedőtársaikkal szemben, hogy a szintén 1485-ben hozott, mintaértékű hajózási törvényével megtiltotta a gascogne-i bor idegen hajókon történő behozatalát, azt csak angol, ír és wales-i hajókon engedélyezte azért, hogy a hazai hajózást s így közvetve a honvédelmet is erősítse. Hasonlóképpen a hazai hajókon behozott árukra, s az angolok által építtetett hajókra is vámkedvezményt adott, miközben az angol gazdaság motorjának számító gyapjú- és textilflotta védelméről is intézkedett.¹⁹

A bor más árukhoz hasonlóan Anglia ún. csatorna kikötőibe (a La Manche-csatorna mentén fekvő kikötővárosokba, melyeket a *Cinque Ports* néven ismerünk a korabeli dokumentumokból) érkezett, s a 252 gallonos (kb. 1145 literes) hordókban tárolt bort hátaslovakon, illetve kétkerekű szekereken szállították Londonba, majd onnan a királyi és egyéb udvarokba, háztartásokba. A XIII. századtól a kedvenc francia vörösbort, a bordeaux-i bort egyárbocos, nagy rakterű hajókon szállították Londonba. A hajó raktere kb. 100 tonna bor tárolására volt alkalmas. A Bordeaux-ból Hull kikötőjébe vagy

16. *The Drapers Wardens' Accounts*. MS.1497 fo.14, Drapers' Hall, London.

17. Crawford, 97. o.

18. *The Worshipful Company of Brewers: A Short History* (London: Hutchinson, 1977), 34. o.

19. A. F. Pollard, *The Reign of Henry VII from Contemporary Sources* (London: Longmans, 1914), II. köt., 256. o.

Írországra tovább szállított bor tonnájáért 18 shilling viteldíjat számítottak fel, amikor tonnánkénti ára kb. három font volt (azaz 60 shilling).²⁰

Az 1500-as évek elejéig a borflotta érkezésekor felnyitották a London hidat. A londoni „kikötő” a Towertől a Baynard várig terjedt. Itt volt a vámház, s a London hídtól keletre rakodták ki a nagyobb hajók áruit, nyugatra pedig a kisebb hajókat és csónakokat. Sok problémát okozott a csempészés és a vámelvitkolás, hiába adta bérbe a vámszedés hivatalát az udvar, hiába írták ki a kikötőkbe a vámtételeket, tiltották meg az éjszakai rakodást és nevezték ki a XV. század végén a vámszedők főellenőrét, a visszaélések számát csak csökkenteni lehetett, megszüntetni nem.²¹

Minden londoni kerületnek megvolt a sajátos arculata: a gyapjú- és halkereskedés a Billingsgate és Bridge kerületekben, a gabonakereskedés Queenhithe kerületben zajlott, a borkereskedelem központja és szíve pedig a Vintry nevű kerület volt, melynek egyik jellegzetessége az a Három Daru nevű épület volt, mely daruja a boroshordók kirakodására szolgált. A bort szállító flotta megérkezésekor a király kancellárja egy seriff társaságában a még ki nem rakodott hajó fedélzetén kiválogatta azokat a borokat, melyre az udvar elővásárlási- s felvásárlási jogával élve, kedvező áron igényt tartott. A borflotta évente kétszer hozott árut: ősszel, amit karácsonyra adtak el, illetve februárban, Gyertyaszentelőkor, amit Húsvét előtt adtak el.²²

A polgármester és a céhek egyaránt érdekeltek voltak a rend fenntartásában, így az élelmiszer és italellátás folytonosságának fenntartásában. A városvezetés a város ellátása és nyugalma érdekében többek közt elrendelte az élelmiszer és italárak főbb londoni piacokon – a Leadenhall, a Gracechurch, a Cheapside és a Newgate utcai piacokon – való kötelező kifüggesztését, s a városbíráknak kerületeikben ezt, és az áru minőségét rendszeresen ellenőrizniük is kellett.²³ Más kérdés, hogy a bor árát gyakran – más élelmiszerekhez hasonlóan – felvásárlással és visszatartással próbálták manipulálni, növelni.

Hasonló jelentős problémát okozott a minőség, és a bor kimérésével való visszaélés. Hígítása is gyakori volt, hiába öntették az ellenőrök a rossz minőségű bort a csatornába.²⁴ A borkimérésnél is jócskán történtek visszaélések. Több mint gyanús, hogy a londoni borkereskedők a könyvelésük szerint jutalmat adtak a londoni hivatalnoknak a bormérés során hozott „áldozatos tevékenységéért”, s a csúszópénz bevettségét mutatja, hogy ezt még el is számolták a céhtagság előtt. A londoni borkereskedők számlakönyveiben a bírságok rovatában pedig többször látunk példát arra, hogy a bort szabott áron felül adták el, 1507-ben például a rajnai bort a gallononként megengedett tíz penny árnál drágábban.²⁵ A visszaélések megakadályozását nem segítette a borkereskedők monopóliuma sem. Az, hogy például Richard Lyons a XIV. században desszertbor behozá-

20. Crawford, 123. o. és Gras, 132. o.

21. Stow, 41. o., illetve Barron, 342. o.

22. D. W. Robertson, *Chaucer's London* (London: John Wiley & Sons, 1968), 106. o.

23. *Repertories of the Court of Aldermen, Journal of the Common Council*, London: London Public Records Office.

24. P. G. Meadows, szerk., *A Source Book of London History* (London: Bells & Sons, 1914).

25. Crawford, 142. o.

tali monopóliumot kapott a királytól a Százéves Háborúban nyújtott hiteleiért cserébe, nyilvánvalóan megdrágította Angliában a már amúgy is drága desszertborok árát.

A bor készletezése s fogyasztása társadalmi rangot jelentett, így minden jelentős londoni céh leltáraiban és számlakönyveiben olvashatunk francia, rajnai és desszertborokról is. A háztartási leltárak vörösorkészleteket, bacon, pácolt halat és marhahúst sorolnak fel. Sir John Fortescue azzal dicsekedett a XV. század közepén, hogy az angolok bőségben élnek és nem isznak vizet.²⁶ Vizet valóban csak a szegények ittak, a gazdagabb rétegek a vizet csak főzésre használták s általában sört fogyasztottak, de ünnepkor jobb házakban mindig bor került az asztalokra.

A John Stow XVI. századi krónikájában (1598) magasztalt londoni ünnepeknek is szerves részét képezte a bor, s nem csupán a királyi és egyéb lakomák asztalain, hanem a város gazdagságának kiemelésére egy-egy nevezetes ünnep alkalmából „a londoni közutakból is bor folyt”. 1399-ben például, amikor IV. Henrik koronázási menete áthaladt Londonon a szokásos koronázási útvonalon a Tower-től a Szt. Pál templom érintésével Westminsterbe tartva, a Szt. Pál templomhoz vezető Cheap főutcán hét borszökökútról tesznek említést a források. A „kútból víz helyett is bor folyik” szimbólum annál is fontosabb volt, mert a város élén e nevezetes évben egy John Wells (fodításban: „Kút János”) nevű polgármester állott, akinek személyére s a város fontosságára e borkutak is emlékeztettek.²⁷

Az ünnepek, s azon belül is a városlakók közös italozása – mester és legényei közös ünneplése – nagyon fontos szerepet játszott a társadalmi feszültségek levezetésében, ahogyan azt már Bahtyin is kifejtette a nevetés elméletében. S valóban a Szent Iván napi s éji ünnepekhez kapcsolódó „nyitott ház” szokása (a gazdag polgárok megnyitották portáikat a szegények előtt, s étellel, itallal vendégelték meg szegényebb szomszédaikat) lehetővé tette, hogy a londoni kézművesek, kereskedők, szegénysorsúak és bevándorlók együtt feledjék el – legalábbis átmenetileg – a társadalom megosztottságából adódó sérelmeiket és fájdalmaikat egy-két pohár ital mellett.²⁸

26. John Fortescue, *On the Laws and Governance of England*, szerk. Sh. Lockwood (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 24. o.

27. Stow, 54. o., Robertson, 74. o.

28. E cikk szimbolikus pohárköszöntő Péter Ágnes professzor asszony (egykori tanárom, s jelenlegi kolleganőm) születésnapjára, s egyben szeretném kifejezni hálámat szerkesztő kollegáimnak türelmükért s munkájukért.

Éva Federmayer

Cakewalk, Ragtime, and Nationalism

The Dynamics of Race and Gender in Millennial Budapest

The fastest growing city on the Continent, Budapest had become a metropolis by the end of the nineteenth century with ambitions to assert itself as the modern capital of a nation deeply rooted in history. Modernity and traditionalism intersected in the 1896 Millennial Exposition and Celebrations where the city of Budapest was staged to play out the nationalism that had pervaded the country. But while spectacular public performances of “social engineering”¹ were to showcase the continuity of a heroic past and a promising Hungarian future in the streets, ragtime-related performances in other public spaces, in *cafés chantants*, orpheums and musical theaters, seemed to contest this upsurge of nationalist assurance.

In this paper I address some of the internal contradictions of Millennial Budapest that I discuss as vaudeville theater, focusing on bodies performing in various interrelated arenas of mass entertainment. First I look at Budapest as the heart of the national body, then I explore the construction of two types of masculine bodies, one on display in the Millennial Pageant that signified traditional Hungarian masculinity, and the other described by music critic Géza Csáth in relation to ragtime and ragtime-related music that intimated an alternative masculinity, also emblematic of modern Budapest. Next I explore the orpheum as a distinctive modern space inflected by ragtime and ragtime-related culture, with regard to the eroticized and racialized bodies of women performers. After elaborating on the racialized aspect of the Hungarian cakewalk craze popularized by orpheums and musical theaters, I finally deal with the power dynamics of Millennial Budapest’s carnivalesque multitudes that posited the racialized and gendered *other* only to reinscribe the *same* within the boundaries of a fledgling nation with imperial aspirations to demonstrate strong partnership in the Austro-Hungarian monarchic union.

Millennial Budapest in my paper refers to a burgeoning multi-ethnic city of paradoxes, the site of exclusionary nationalistic-imperial zeal as well as inclusionary cosmopolitan openness, the latter mainly represented by the emerging middle and upper-middle class Budapest Jewry.² The newly enlarged metropolitan city – united in 1873 from 3

1. See Eric J. Hobsbawm and Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992 [1983]).

2. See John Lukács, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*. Bilingual Edition (Budapest: Európa, 2004); Ignác Romsics, *Hungary in the Twentieth Century*, trans. Tim Wilkinson (Budapest: Corvina, Osiris, 1999), 69–58; Mihály Szegedy-Maszák, “The Age of Emergent Bourgeois Society, from the Late 18th Century to 1920. II. Intellectual Life,” in *A Cultural History of Hungary in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, ed. László Kósa, trans. Tom Wilkinson (Budapest: Corvina, Osiris, 2000), 101–176; Vörös Károly, “Birth of Budapest: Building a

towns, Óbuda, Buda, and Pest – was swept by the Millennial Exposition and Celebrations in 1896, the spirit of which remained unabated roughly until the outbreak of World War I. Hence the extended meaning of Millennial Budapest which comprises the time period that also dovetails with the American ragtime and cakewalk craze conquering the trans-Atlantic world.

I use ragtime as a musical term with fluid boundaries, not necessarily linked to the structured piano music we associate today with Scott Joplin, Joseph Lamb, James Scott, or Vivien Grey. According to jazz historian Edward E. Berlin, from the very beginning ragtime has been applied as a larger and looser term to any music with conspicuous syncopation relating, even if vaguely, to black American culture, including minstrel shows, vaudeville performances, and musical comedies of the 1900s, typically running on New York City's stages.³ Burton Peretti also refers to ragtime becoming a staple of vaudeville performance and recording, adding that "ragtime remained the dominant popular music until 1920 and enjoyed numerous popular revivals in later decades."⁴ Body in my discussion is a term deriving from scholarship related to Michel Foucault, Susan Bordo, Martha C. Nussbaum, Jane Desmond, and others addressing relevant aspects of nationalism, post-colonial theory, and dance studies.⁵ My essay intends to contribute to the cultural work that aims to explore some of the contradictory complexities of the international fad of ragtime and cakewalk in light of its local reframings, including its recent Hungarian interpretation in Petőfi Irodalmi Múzeum (Petőfi Museum of Literature), Budapest.

The evolution of Budapest into a metropolis was the result of a conscious effort stemming from lessons learned from other European cities of comparable size. Recognizing the necessity of a comprehensive urban plan and deliberate urban policy, a metropolitan board of public works was proposed by Prime Minister Count Gyula Andrássy two years after the *Ausgleich* (Compromise) of 1867, a turning-point in the history of Austro-Hungarian relations facilitating power-sharing – at the cost of full sovereignty – with Austria within a dual monarchy. In the wake of successful deliberations, the ensuing 1872 legislation had two intersecting effects that profoundly redefined the destiny of

Metropolis, 1873–1918," in *Budapest: A History from Its Beginnings to 1998*, eds. András Gerő, János Poór, trans. Judit Zinner, Ceveil D. Eby, and Nóra Arató (Boulder, Colorado: Social Science Monographs, 1997), 103–138; Robert Nemes, *The Once and Future Budapest* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2005).

3. Edward A. Berlin, *Ragtime: A Musical and Cultural History* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 2.

4. Burton W Peretti, *Jazz in American Culture* ([The American Ways Series] Chicago: Ivan R. Dee, 1997), p. 12.

5. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage; 2nd Vintage edition, 1995); Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body* (Berkeley: University of California Press, 1993); Martha C. Nussbaum, "Body of the Nation," *Boston Review* (Summer 2004) <<http://bostonreview.net/BR29.3/nussbaum.html>>; Jane Desmond, ed., *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (Durham and London: Duke University Press, 1997).

the Hungarian capital: “These were the increased legal independence of Budapest and, simultaneously, an increased dependence on the state as a consequence of being both a metropolis and a capital.”⁶

Not only in urban infrastructure but also in terms of *symbolic politics*, Budapest became the heart of Hungary. The imagined community – famously conceptualized by Benedict Anderson – was busy defining itself, mapping the body of the nation onto an imaginary history.⁷ Hungarian history was revised as well as recharted on the nation’s body by erecting millennial historical monuments and memorials around the country that bespoke Hungarian heroism on mountain peaks (Verecke, Gerlachfalva, Pannonhalma, Zobor hegy, Vulka, Vaskapu, etc.) and the plains where sites of alleged historical importance (Ópusztaszer) were to testify to a new aspiring nation with anchorage in a heroic past.

The increased Hungarian fascination with the physical contours of the national body was in tune with similar nationalist efforts of the era. As David Lowenthal aptly remarks, “[e]xplicit or implicit in every people’s favored heritage are geographical traits felt integral to national identity. European Talismans of space and place are age-old; nationalism intensifies landscape feeling.”⁸ Similarities in landscape feeling notwithstanding, differences in local histories greatly inflected the symbolic implications of redrawn mental maps. While the Hungarian thrust to reconceptualize national identity through the marked boundaries of the landscape was also present in late 19th-century German nationalism, the idea of the *frontier* in that discourse was predicated on a shared sense of loss caused by the weakening (and not the strengthening) of German political privilege in the multi-ethnic Dual Monarchy.⁹

In an effort to stage a new Hungary firmly ensconced in History, Millennial Budapest was redesigned with distinct theatrical effects in mind. One of the most impressive feats of this effort was the restoration of Matthias Church in the historic Castle District and the construction of the Fisherman Bastion, tourist attractions ever since. Architect Frigyes Schulek (whose name is credited with a number of buildings in Millennial Budapest) designed the Romanesque Fisherman Bastion to put the Gothic church in an architectural frame as well as to dramatize the cityscape as the site of historical memory, continuity and renewal.¹⁰ Yet the urban spaces of Budapest were full of discontinuities,

6. Gábor Gyáni, *Identity and the Urban Experience: Fin-de-siècle Budapest*, trans. Thomas DeKorngold (Wayne: Center for Hungarian Studies and Publications, 2004), p. 9.

7. See also András Gerő, *Imagined History: Chapters from Nineteenth and Twentieth Century Hungarian Symbolic Politics*, trans. Mario D. Fenyo ([Social Science Monographs], Boulder, Colorado, New York: Columbia University Press, 2006).

8. David Lowenthal, “European Landscapes as National Symbols,” in *Geography and National Identity*, ed. David Hooson (Oxford: Blackwell, 1994), 15–38, p. 17.

9. Pieter M Judson, “Frontiers, Islands, Forests, Stones: Mapping the Geography of a German Identity in the Habsburg Monarchy, 1848–1900,” *The Geography of Identity*, ed. Patricia Yaeger (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996), 382–406, p. 394.

10. Ákos Moravánszky, *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imaginaiton in Central European Architecture, 1867–1918* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), pp. 76–78.

indeed, contradictions that made this metropolis not merely a stage on which a revised Hungarian history was rehearsed, but a particular theater that I call a vaudeville theater. The modern city of Budapest as theater with its moving chaos as well as spectacles attracting the attention of the *flâneur* has already been conceptualized;¹¹ here I would like to suggest a further specification of the theater metaphor to capture the particularly disjunctive nature of Millennial Budapest. As each evening's bill of fare at a vaudeville theater is made up of a series of separate, unrelated acts, so was Millennial Budapest's life permeated with unrelated, at best, paradoxical tendencies. The yoking together of the idea of democracy based on independent citizenry and the unquestionable loyalty to the throne and the Monarchy was such an instance, represented by the symbolic message of the newly constructed building of the Parliament.

The ground plan of this ambitious project (not completed by the Millennial Celebrations) represents a design that sought to combine two architectural traditions. The Gothic elements were chosen by the building committee for their alleged potential to conjure up the Gothic town halls of the free citizenry of Northern Europe and so, by association, the Hungarian desire to battle feudalism. However, the domed central hall derived from Baroque church architecture (which dominates the upper house and the lower house with its ground plan as well as its volume), relays a very different symbolic message as Moravánszky suggests, that of transcendently derived dominance and hierarchy: "the difficulties of adopting Gothic structural elements and details to the baroque principles of spatial and mass composition arise from the symbolic program. The dome, a dominant motif that gives the building a quasi-religious character, symbolized that the guarantee of parliamentary constitutionalism was the person of the king."¹²

Andrássy út (Andrássy Avenue) built for the Exposition is another example of millennial ambitions at cross-purposes. Modeled on boulevards of Paris, Champs-Élysées in particular, Andrássy út appears to have been designed to be a major artery to link remote parts of the city. Despite its width and geographical location to connect Pest with Buda through a bridge on the Danube, however, the avenue is discontinuous and even dysfunctional as a main thoroughfare; in fact, Chain Bridge is difficult to access from Andrássy Avenue even today. Instead of practicality and commitment to serving citizens beyond the millennial festivities, Andrássy út was designed to fulfill the symbolic purpose of empire building by its size and function, housing institutions of high culture, the pillars of a serious Hungarian nation. On both sides, the avenue was (and still is) flanked by grand institutions rivaling their counterparts in Vienna, Paris, and London: the Opera, the Ballet Institute, academies of art, and museums. The dramatic design of Andrássy út reached a fever pitch in imperial grandeur at the Millennial Memorial, an unparalleled feat of tradition-building:

Some 800,000 forints had been earmarked for total costs, an astronomical sum and the largest amount of money which had ever been invested in any

11. Gyáni, pp. 57–59.

12. Moravánszky, p. 69

single work of art in Hungary. Indeed the government had spared no expense in this project. (To provide an idea of the value of the figures involved, the underground railway, one of the wonders of the contemporary world, had cost a total of 3.7 million forints).¹³

Due to the expenses, the actual design assumed its final form only twenty-three years after the Millennial Exposition, but the 36-metre column with Archangel Gabriel, and the triumphal arch with the eclectic, double semi-circle colonnade with allegories and leading figures of Hungarian history (including the Habsburgs) had been completed by the festivities. What sprawled beyond this extravagant affair was, however, a different world. The Hungarian Disneyland in Városliget (City Grove) included Vajdahunyad Castle, an architectural *mélange* of about twenty different styles related to Hungarian architectural history; the Exposition displaying the affluence of the land and the creativity and diversity of its people; and the adjacent entertaining district with the Orpheum of Ós-Budavára (the Ancient Castle of Buda). All in all, the grounds of the Exposition were to give a glimpse of the vastness and riches of Hungary in miniature, also suggesting the fairy tale of an amiable, multiethnic empire with a niche for ethnic groups and “races” within and without.

One of the main attractions of the Millennial Exposition and Celebrations to impress spectators with the image of a nation with imperial aspirations was the Millennial Pageant on June 8th, 1896, displaying a thousand men lavishly dressed for the occasion. The procession pursued a circular route that connected the two main sites of political power, the Royal Palace in Buda and the Parliament in Pest. The organizers sought to orchestrate an unparalleled spectacle for the people of Budapest and visitors from the provinces and abroad to “demonstrate the nation’s most solemn form of appearance before the throne to express its devotion to the constitutional king.”¹⁴ Participants were the dignified men from the municipalities of Hungary, eighty-nine mounted escorts altogether. The nobles on horseback, formally dressed in *díszmagyar* (Hungarian gala dress) complete with historical armament, presided over the imposing scene, which was further elevated by the dignitaries of the Church and other nobilities who joined the procession in private coaches. During the day, the men had been on horseback for seven hours straight, which was a considerable accomplishment given the high temperatures of the season and the unseasonably heavy costume they were to endure. However, as a journalist opines six days after the event, horse and ceremonial costume belong together, indeed, are at one with Hungarian masculine essence (which, by definition, is also descriptive of the nation as a whole):

No nation is capable of displaying the dazzling splendor and martial bearing of a Hungarian. The bright, picturesque apparel and the arms are the histori-

13. András Gerő, *Heroes' Square Budapest: Hungary's History in Stone and Bronze*, trans. Christina Molinari (Budapest: Corvina, 1990), p. 12.

14. András Gerő, ed., *Budapest, 1896* (Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 1996), p. 124.

cally rooted characteristic of the Hungarian. In their ceremonial appearance, as a nation born to be on horseback, they would not make do without horses. It is only from horseback that the feathered fur-cap, the pelisse or leopard's skin thrown loosely on his shoulder, the apparel complete with arms, can be properly shown.¹⁵

Enthused by nationalist fervor, the author goes even as far as to suggest that pageants abroad could as well be colorful but none would measure up to the Hungarian. They are normally tainted with "theatrical pretensions and faked splendor; and what is more, their national character is never explicit. By contrast, as he claims, the Hungarian, as soon as he gets on his horse, is perfectly Hungarian at once."¹⁶

In his description the horse is obviously referenced as a traditional icon in the order of Hungarian discursive practices that transforms Hungarian (male) individuals into subjects of a collectively held history, particularly the revised history of an aspiring Hungarian nation flexing its muscle after the 1867 Compromise in the Dual Monarchy. Horse and arms are means of a desire for rooted colonial essence, indeed, parts of the "authentically" staged national masculinity that depends on a hermeneutics of recognition, the one that makes itself intelligible in a shared frame of reference. In this case, the properly attired equestrian Hungarian male, with his performative role as fighter, is part and parcel of the national narrative within the Hungarian National Symbolic whereby this nation "aspire[d] to achieve the inevitability of the status of natural law, a birth-right."¹⁷

But the constructed, even grotesque, nature of this traditional masculinity did not go unnoticed by contemporaries. A female correspondent called Emma (under the pen-name Ignotus) singles out the jarring inauthenticity and impracticality of this revived fashion statement for ridicule.¹⁸ She sneers at the general ignorance about Hungarian traditional wear and pokes fun at the improperly attired reporters and the mounted escorts so absurdly decking themselves out for the occasion:

How horrible it is that the pelisse of the gala dress is to be worn not only out on the street but also inside the room. Who on earth has seen a human being sit down to his dinner table in a winter coat or dance the *dreischritt* in a fur coat? The honorable ancestors whose portraits were used to revive these beautiful garments rarely went around with a pelisse loosely thrown over the

15. "Olyan szemképrázttató fényre, dëlceg megjelenésre nem is képes más nemzet, mint a magyar. A fényes, festői viselet és a fegyver a magyarnak történelmi tulajdona. Mint lóra termett nemzet ünnepélyes megjelenésében nem nélkülözheti a paripát. A tollas kucsma, a vállra vetett mente vagy kacagány, az egész ötözet, melynek a fegyver elválaszthatatlan része, csak lovon ülve érvényesül igazán" (Gerő, ed., Budapest, 1896, p. 124).

16. Gerő, ed., *Budapest, 1896*, p. 124.

17. Lauren Berlant, *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life* (Chicago: Chicago University Press, 1999), p. 20.

18. Gerő, ed., *Budapest, 1896*, pp. 428–430.

shoulder, even in winter, while they left it at home in the summer and took it off when entering the room to flaunt the fine brocade of their braided military coat.¹⁹

Emma's observations about male vanity and the dress code going absurdly astray at the Millennial festivities reveal the funny underside of the Millennial Pageant which was, however, designed to be a serious event. It was to stage the imperial power of rejuvenated and historically rooted Hungary as a nation. The public demonstration of social hierarchy and the aristocrats' affluence that used Budapest as a theatrical prop for the show were heavily feudal in character. Nevertheless, the Pageant did not really revolve around the person of the king, Austrian Francis Joseph (also Emperor of the Dual Monarchy), as the journalist above claimed.

Contrary to the Versailles of Louis XIV that Norman Bryson interprets as an "integrated system of social display" where the political effects of absolutism were situated around the solar center of the dancing king,²⁰ Millennial Budapest with its choreographed spectacle of power in the Pageant had, in fact, no solar center embodied by a royal personage. Instead, the nub of this Hungarian "dance of power" was a sacred object, the Holy Crown of Hungary (*Magyar Szent Korona*) around which the Pageant was organized. The Crown was solemnly carried from the Royal Palace to the Parliament and back, put on display before a huge crowd of spectators standing in awe, the men reverently holding their hats in hands. The peculiarity of this Hungarian feudal event derived from the presence of the Holy Crown as the central icon of the Hungarian National Symbolic around which all the lesser satellites of feudal power, to use Bryson's words, were to revolve. The *Sacra Corona* suggested historical rootedness (it was bound to the lands of the crown of Saint Stephen, first king of Hungary), legitimacy (no king of Hungary was acknowledged as truly legitimate without having been crowned with it), and exceptionalism (the Holy Crown symbolized the Carpathian Basin identified by Hungary as a special, even sacred space).²¹

The city of Budapest was not only the nation's central stage of triumphalism but – as befits a vaudeville theater – also the main site of popular musical entertainments, particularly in *cafés chantants*, orpheums, and music halls with staples of ragtime and rag-

19. "Micsoda szörnyűség, hogy a díszmagyar mentéje nemcsak az utcán, hanem a szobában is kötelező! Ki látott valaha embert, aki télikabátban ült ebédhez és bundában táncolja a dreschrittet! Azok a dicső ősök, akiknek a képeiről e gyönyörű ruhákat föltámasztották, télen nem jártak panyókára vetett mentében, nyáron meg egyáltalán otthon hagyták, a szobában meg természetesen vetették, mutogatván az atillájaik gyönyörű brokátját" (Gerő, ed., Budapest, 1896, p. 126).

20. Norman Bryson, "Cultural Studies and Dance History," *Meaning in Motion*, ed. Desmond, p. 60.

21. See Iván Bertényi, *A magyar Szent Korona: Magyarország címere és zászlaja* [The Hungarian Holy Crown. Hungary's Coat of Arms and Its Flag] (Budapest: Kossuth, 1996); László Péter, "The Holy Crown of Hungary, Visible and Invisible," *The Slavonic and East European Review* 81.3 (2003) 421–510.

time-related music on their programs. According to the contemporary family journal, *Képes Családi Lapok* (Illustrated Family Journal), the metropolitan police registered 223 bands and orchestras altogether, employing 1570 musicians to ensure merrymaking. It is also significant to remember that the majority of musicians played in Gypsy orchestras (997 members) and military orchestras (270 members), the typical formations that were intent on playing ragtime and ragtime-related pieces. Another fascinating aspect of this police record is that women musicians were also on the scene (making a scene of themselves?), 21 female orchestras counting 154 members contributing to the festivities.

Evidenced by Rainer Lotz's *Black People* listing programs of European night entertainment with an international cast, Budapest was a standard destination for internationally acclaimed black American vaudeville stars. Entertainers touring the European music hall circuit had regular engagements with *fin-de-siecle* Budapest orpheums, such as Waldmann Orfeum, Somossy Orfeum (later Fővárosi Orfeum/Metropolitan Orpheum, now Fővárosi Operettszínház/Metropolitan Operetta Theater), Ős-Budavára (Ancient Castle of Buda), Urania (now Uránia Nemzeti Filmszínház/Urania National Cinema), and Parisiana (now Új Színház/New Theater), to name just a few. The international stars of African American descent included Arabella Fields, The Black Diamonds, The Black Troubadours, Dora Dean and Charles Johnson (and Company), Hampton and Bowman / Bauman, Lewis Douglas, The Louisiana Amazon Guard, and the Garland-Douglas Negro troupe, the latter also catering to the growing Central European demand for operettas. Most of them revisited the stages of Budapest for years.

Despite contemporary hardships of traveling and technological reproduction, the range of the emerging trans-Atlantic show business was amazing. Typical of the increasing rapidity of communication between continents and the commercial interests involved, Sousa's ragtime related music became popular in Hungary almost at the same time as in North America and Europe. This is evidenced, among others, by the velocity of the Hungarian publisher to bring out Sousa marches in piano transcriptions in a series as early as 1896 in *Zenélő Magyarország* (Musical Hungary).²²

Marches and ragtime related music were played by military bands, such as the Imperial and Royal 51st Infantry Band, whose recording of Sousa's "The Washington Post" from 1909 is an early ragtime-related document of the First Hungarian Gramophone Company (1908–13) in Budapest. Gypsy bands were also instrumental in the "Hungarianization" of ragtime. In the capacity of military Gypsy bands, they played marches as well as other types of entertaining music, such as polkas, waltzes, cakewalks, coon songs, ragtimes and ragtime-related vaudeville pieces for audiences, among them, high-ranking officers of the Monarchy at their balls and formal dinners. Some of the Gypsy musicians were so highly esteemed by the royalty that they were awarded honorable titles like Béla Berkes who was called "Dance Musician of the Court." Among the memorable recordings that survived is Irving Berlin's "Alexander's Ragtime Band" (called "Medvetánc"

22. Géza Gábor Simon, *K.u.K. Ragtime: Az Osztrák-Magyar Monarchia Ragtime-korszaka* (Budapest: Pytheas, 2007), p. 32.

[Bear Dance]), Berkes's band accompanying two Hungarian stars, Hermin Solti and Ernő Király in a 1912 recording. A short list of ragtime and ragtime-related songs through German mediation that hit the Hungarian music market and became Hungarian top favorites includes Irving Berlin's "Alexander's Ragtime Band" ("Medvetánc," or "Cserebogár" in its two popular Hungarian versions), Kerry Mills's "Whistling Rufus" ("Yankee-lányok indulója: Amerikai fütty induló"), and Bob Cole – James Weldon Johnson's "Under the Bamboo Tree" ("Molly, Molly").

Alert to the subversive novelty of these songs, noted music critic, writer and physician Géza Csáth was among the first to grasp the importance of black American-based popular music that exerted transformative influence on the culture of Pest, including its peculiar slang, claimed even today as integral to the very core of Pest's self-ironic and irreverent ambiance ("pestiesen szólva" [saying it as folks in Pest would]). In his 1909 article, "A pesti dal" (The Song of Pest), Csáth seemed to be particularly thrilled by the foreign, indeed, racial/ethnic valence of this frivolous, carnivalesque, even subversive kind of music, which he called, in turn, American, French and Gypsy. Though not elaborating on these national/ethnic categories, he must have had in mind three significant sites on the flourishing international show business circuit well under way by 1909, including the nightspots of Budapest that hired Gypsy bands.

To wit, Csáth also observes striking correspondences between the song of Pest and the specific literature produced in Pest that, as he claims, "discovered the capital." He captures this literary and musical culture in terms of an irreverent and "rascally" eclectic bricolage, composed of a variety of apparently incompatible elements. He calls them, in the same breath, "French chic," "stylized Gypsiness with the character of the automated music of merry-go-rounds in Városliget (City Grove)," "metropolitan gaudiness of paltry luxury" showcased by "the expensive shoes, stylish hats, and the self-confident and conceited promenading of poor but pretty salesgirls," and by the "desperate depravity and supercilious nonchalance that characterizes the losers and the artists."²³

In short, according to Csáth, this metropolitan culture of Pest, reveling in decadence and youthful iconoclasm, is shared by a strange mix of people notwithstanding the differences in social status, gender, and education. They eminently include the urban outlaws called "*jasszok*" ("the jazz people," in close translation, but it also connotes a group of the urban underground) who inhabit a distinct cultural space composed of music with "American rhythms" and the Barokaldi Circus in Town Park. They all are resolved to cold-shoulder social and cultural conventions, even enjoying the show they put on to this end or the very shows they frequent as patrons of *cafés chantants* or other places of popular entertainment, the sites of masquerading identities.

However criss-crossing among genders and classes, the last paragraph of the article makes clear that the generic signifier of the song of pest is to be ultimately identified with the figuration of a young male. It is the performing body of a ten-year-old boy that

23. Géza Csáth, *Ismertelen házban – Kritikák, tanulmányok, cikkek*, 2 vols., ed. Zoltán Dér, <<http://mek.niif.hu/04900/04922/html/index.htm>>.

Csáth singles out to subsume all kinds of bodies ranging from that of the poor but pretty salesgirl to the decadent artist. Yet this new masculine signifier of modern urbanity is a far cry from traditional Hungarian manliness. He is described, instead, as a “lanky, pale boy” who is “probably an illegitimate child” but “wears his ragged clothes with the ‘grandezza’ of a sleek conman.” The dauntless vitality and resilience of the sickly looking male adolescent certainly prefigures the confident adult sneering at “noble manly ambitions and everything an average man would take seriously.” Thus the imminent takeover and triumph of this new type of young man seems to be unhampered. As Csáth concludes: “He loves as well as despises life. His smile is bitter and his laugh a little conceited. But he will certainly subsist anywhere.” This new type of man and the music, the song of Pest, he embodies will, indeed, prevail.²⁴

The *song of Pest* described by Csáth in such ingenious terms was particularly welcomed in orpheums, the kind of vaudeville theaters in Budapest that usually served meals for patrons seated around tables. Giving a detailed, eyewitness description of contemporary orpheums in Budapest journalist Ernő Salgó defines them as the products of a transcontinental union, “the marriage of the most contradictory elements”:

The Old World shakes hands there with the New World, the French spirit intertwining with the Yankee spirit. It is sensuality and vulgarity, the titillation of senses and the excitation of laughing-muscles that have called this institution into life as well as are bound to shape their programs. Sensuality derives from the French and vulgarity from the Yankee spirit. Overall, it [the Orpheum] is circus clownery blended with the *café chantant*.²⁵

Apart from a typical journalistic jargon slanted toward reductionism and sensationalism, this comment seems to suggest some of the contemporary European elitism was also shared by Hungarians about the barbarism of American culture. Not only vulgar but also homogeneous, American culture seemed to titillate by its very tendency to “rag up” cultures as a rule, as suggested by Hungarian sheet music covers that advertised tunes from the United States. The publishers had no qualms about conflating the “Negro,” with the “Indian” (Native American), or the “Yankee” with the “Negro,” or to print a song from the program of black American Johnson and Dean under the title “*Egy szőke nő az ideálom*” (My ideal woman is a blond), with a white woman in frills and lace to seduce potential customers into purchase.

24. Csáth, <<http://mek.niif.hu/04900/04922/html/index.htm>>

25. “Az orpheum a legellentetesebb tényezők összeházasodásából született. Az ó-világ kezét fog benne az új-világgal, a francia szellem párosul a yankee szellemmel. Gerjesség és otrombaság, az érzékek csiklandozása és a nevető izmok legdurvább ingerlése hívta életbe az intézményt és uralkodik a műsor összeállításában. A gerjesség a francziáktól való, az otrombaságot az amerikai szellem szállítja. Az érzékek csiklandozása gallus találmány, a nevető izmoknak a yankee szellem szülöttjei adnak dolgot. Egészében véve *café chantant*-ba oltott circusi bohóczkodás” (Ernő Salgó, “Orpheumok világa,” *Budapesti Negyed* 11.1 [1996], <<http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/11/mulato.html>>).

Yet, Salgó's standard of European sophistication is not Budapest but Paris. As for their uncouth culture, he notices profound similarities between American cities and Budapest by way of his reporting on orpheums:

Unlimited vulgarity and the rudeness characterizing the low level of public culture is key to the orpheum as well as to Budapest. This links, then, the capital to the orpheum, its most perfect progeny so far. Our capital is kin to American cities growing just as suddenly out of the ground, both having been rapidly populated, with the people in both likewise mixed. The number of "struggle for lifers" predominates in both and these are the ones who find pleasure in belly-rocking and nerve-stimulating vulgarities.²⁶

Another commentator is impressed by orpheums in Hungary that rival theaters in every respect, including "the rich variety of programs which are improving by leaps and bounds." But he also admonishes them for their foreignness and points to the urgent necessity of making them more Hungarian. While Budapest, says he approvingly, has been engaged in Hungarianizing its tongue, "it is still a city with a predominantly foreign character." Agreeing with the overzealous nationalist, Jenő Rákosi, he also counsels to trick reluctant Budapestians into becoming good Hungarians: "It is while carousing that these metropolitan audiences are to be bombarded with the products of Hungarian genius in order to induce them to shed their cosmopolitanism."²⁷ While this journalist locates the foreign identity of orpheums in their predominantly Austrian (also called German) cast whose performances could easily be superseded in quality by the intervention of Hungarian writers and moneyed investors, Representative of Parliament Soma Visontai outright accuses orpheums and *cafés chantants* of harboring a Jewish "ghetto spirit" that even the assimilated Budapest Jewry would reject. Perceiving this tendency anomalous and also contradicting the current drive for Hungarianization, he reminds the government of its commitment to the "cultural mission" which involves "the imperative of turning this capital into a Hungarian capital, a capital which is Hungarian every inch, Hungarian in its appearance, form, opinion, and direction."²⁸ The cultural mission of the establishment soon came to make itself visible under the pressure of PR Visontai and others, resulting in chief of police Béla Rudnay's order that half of the bill

26. "A fokozhatatlan trágárság és az elemi közműveltséget jellemző durvaság adja meg az orpheum ismertető jelét, de ez adja meg Budapest jellegét is. És itt van a kapocs, a mi összefüzi a fővárost az orpheummal, szellemének ez idő szerint legtökéletesebb szülőttével. A mi fővárosunk rokon az amerikai városokkal, szintoly gyorsan nőtt ki a földből, szintoly gyorsan népesedett be és közönsége szintoly kevert. Túlnyomó az erőszakos és durva 'struggle for life'-erek száma, ezek találtnak gyönyörűséget a hasrengető vagy idegizgató durva mutatványokban" (Salgó, <<http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/11/mulato.html>>).

27. József Kerekes, "Mulató," *Budapesti Negyed* 11.1 (1996) <<http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/11/mulato.html>>

28. *Egyenlőség* (7 February 1896), in *Budapesti Negyed* 11.1 (1996) <<http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/11/mulato.html>>.

of performances in orpheums be given in Hungarian every day. The language regulation was easily outwitted by managers, however. They revised programs to have the Hungarian half in the afternoon when the orpheum or *café chantant* was sparsely populated and gave the foreign language shows, the second half, for full houses at night.²⁹

Besides the site of contestation for a desired national meaning, the orpheum was also a space of erotic desire animated by dancing and singing bodies, which performed ragtime and ragtime-related shows for a predominantly male audience. To use the insight of feminist scholars,³⁰ the orpheum functioned as a constructed space, indeed, a gendered space, seeking to regulate the *other* into “intelligible” (Susan Bordo) and useable bodies for consumption. It was a socially constructed “transparent space” defined by Gillian Rose as masculine in character with its drive to normalize in accordance with masculine standards that informed the sexual and gender dynamics of the orpheum.³¹ The actual patrons of Budapest orpheums were predominantly men from almost all walks of life, representing a most diverse picture of classes and occupations. This male audience typically included, as the contemporary commentator observes, rich old men interested in debauchery rather than the bill of performances, wealthy young men to show off and sow wild oats, and the majority (the clerks, shop assistants, and tradesmen), who went for the show just as eagerly as for the social space to be shared with men of status and influence, both bought with the same admission ticket.³²

Thus the orpheum can be seen as one of the new social spaces of modernizing Budapest that provided for male citizens. To understand the correlation of sociality and spatiality, and the linkage of modernity with the developing city of Budapest as a gendered space at large, Doreen Massey’s words are enlightening: “The spatial and social reorganization, and flourishing, of urban life was an essential condition for the birth of the new era. But that city was also gendered. Moreover, it was gendered in ways which relate directly to spatial organization.”³³ Interpreting the city as a gendered space, she goes on to say that “[t]he public city which is celebrated in the enthusiastic descriptions of the dawn of modernism was a city for men. The boulevards and cafés, and still more the bars and brothels, were for men – the women who did go there were for male consumption.”³⁴

In light of these public spaces gendered male, the orpheum can be interpreted as yet another city space for the *flâneur*, the modern stroller in the crowd (seated though in

29. See Simon, *K.u.K. Ragtime*.

30. See Doreen Massey, *Space, Place, and Gender* (Cambridge: Polity Press, 1994); Gillian Rose and Alison Blunt, eds., *Writing Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies* (New York: Guilford Press, 1994); Gillian Rose, *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993); Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body* (Berkeley: University of California Press, 1993).

31. Rose, p. 40.

32. Salgó <<http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/11/mulato.html>>

33. Massey, p. 233.

34. Massey, p. 234.

the orpheum yet not as much confined to his place as in a traditional theater), an observer but himself not observed. “The one-wayness and the directionality of the gaze” defined the *flâneur* as irretrievably male,³⁵ his erotic gaze constructing definitions of what it meant to be a woman in this social space. The orpheum as a transparent space structured by the gaze of the modern *flâneur* produced stylized bodies of the exotic and the erotic performer, particularly the female bodies of chorus girls, female singers and dancers, who, like Europe’s central icon of the black female entertainer, Josephine Baker, were found compelling, fascinating, seductive, and titillating. On the stages of Budapest, women performers, black and white, became extraordinary attractions, such as Arabella Fields or the Barrison Girls, the latter having gained such a degree of popularity that they even had Hungarian imitators.

Due to the masculine pull and directionality of this gaze at work in the orpheum that constructed the erotic body of the female dancer, the pioneering American modern dancers coming to Budapest were likewise perceived in the erotic terms of that space. Saharet / Clarisse Campbell, Loie Fuller, Isadora Duncan, and the Canadian Maud Allan sought to reinscribe the female body based on a new perception of liberated femininity derived from female self-confidence and integrity, even in terms of declared feminism, like Isadora Duncan. They sought to free the female dancer in orpheums of her delimited role as sexualized spectacle and the ballerina in theaters of the rigidified movement code of ballet.³⁶ They were resolved to breach the gender normativity of dance conventions by blazing new trails, recontextualizing dance with the emancipated female body no longer put on stage for consumption but used as a means of self-expression and symbolic communication.

Yet, turn-of-the-century audiences in Budapest did not seem to be prepared for such a revolution. Except for a few Hungarians, such as Valéria Dienes, who even integrated philosophy into modern dance,³⁷ these innovative dancers were found thrilling for the wrong reasons. Isadora Duncan stirred up emotions by dancing bare-foot, Maud Allan was rumored to perform stark naked (she did not), and the public was scandalized by Saharet’s dance style that was found immoral by the press. Even Endre Ady, himself a radical innovator in poetry, turned to famous actress Mari Jászai who had been deeply impressed by Duncan’s performance, with a clear provocative edge in his voice: “Don’t you think that these barefooted wonders will derail, indeed, degrade the refined taste of the public which has hitherto found gratification in the pleasures of serious dramatic art?”³⁸

Modern dance was not only represented by pioneering female performers of “free dance” on Budapest’s stages but also by African American dancers, such as Johnson and

35. Massey, p. 234.

36. See Livia Fuchs, *A tánc forradalmárjai: Vendégszereplők 1898 és 1948 között* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004).

37. Valéria Dienes, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, ed. Dienes Gedeon (Budapest: Planétás, 1995).

38. “Nem gondolja, hogy ezek a mezítlábas csodák ferde útra terelik, megrontják a közönség ízlését, mely eddig kielégítést talált a komoly drámai művészet gyönyörűségében?” (quoted in Fuchs, p. 15).

Dean or The Louisiana Amazon Guard, who baffled their audiences by the unusual movements of their cakewalks that they danced to ragtime. Contrary to traditional dances in Europe predicated on the *closed*, walking body (as in quadrille), and at a later stage, on the floating, swimming white body disconnected from the dance floor (as in waltz), the black cakewalker's "earthbound" movements with her *open* body bent back, her hands dropped at the wrists, her elbows raised, legs kicked up in cancan fashion, appeared to be grotesque, even sexually titillating for white Hungarians. If sociality correlates to spatiality, and "to be open and free is to be exposed and vulnerable,"³⁹ the improperly *open* body of the cakewalker was unquestionably a cause of emotions stirred. The politics of the orpheum prone to the grotesque and the erotic was also fundamentally different from the politics of the patriotic Hungarian dance floor spawned by homespun traditions in the 1840s that older men from the orpheum audiences may very well have remembered.⁴⁰

Arguably originating from a "crop-over celebration,"⁴¹ the black American dance form of cakewalk became popular between 1895 and 1905 and had resurgence around 1915 on both sides of the Atlantic. Having derived from African movements but also blended with Euro-American elements of social dances, cakewalk evolved into an exaggerated, grotesque parody of white, upper class ballroom dance and when it eventually got on the stage in the form of a show dance, it came to be a core element of black-face minstrel shows to embody "the Negro" dancing. Though resented by many among the black intellectuals, this mimicry of mimicry (blacks mimicking whites, whites mimicking blacks), became the staple of the programs that brought black American performing artists tremendous popularity in the 1900s and even claim to cultural authenticity through a new generation of black American choreographers and their companies (Katherine Dunham and Alvin Ailey), who changed the face of modern dance in the USA.

The new rage of cakewalking had pervaded European ballrooms by the early 1900s, including the one described in Szombathely, the West-Hungarian city, where a boisterous party at the local hotel on New Year's Eve was reported in 1904 to have come to a fever pitch when people broke into cakewalk.⁴² Immediately recognizing the box-office potential of cakewalk in orpheums and ballrooms, musical theaters also jumped at the opportunity of integrating cakewalk into musical comedies. As Sári Fedák, a highly acclaimed theatrical talent of the day, claims in her memoir, her first cakewalk success coupled with scandal occurred in 1902 in an inserted piece of the musical comedy *Csókon szerzett vőlegény* (Bridegroom stolen by a kiss) at Vígszínház (Comedy Thea-

39. Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977), p. 54.

40. Robert Nemes, "The Politics of the Dance Floor: Culture and Civil Society in Nineteenth-Century Hungary," *Slavic Review* 60.7 (Winter 2001) 802–23.

41. Lynne Fauley Emery, *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*. Foreword by Katherine Dunham (Palo Alto, California: National Press Books, 1972), p. 47.

42. "Míddőn a jókedv elérte a delelőpontot, még a kék-vókot is elkövezték" (Bozzai Judit, "Miről szóltak a hírek száz éve? 6. szám, 1904. január," *Szombathelyi Fris Újság* [January 1904], <http://www.nyugat.hu/tartalom/cikk/12019_miro_l_szoltak_hirek_szaz_eve_nagy_balok_es_sztrajkok>).

ter).⁴³ But her most noted cakewalking is related to the 1912 renewal of British composer Sidney Jones's *The Geisha* at Király Színház (Király Theater), again in an inserted musical number, Fedák singing the Hungarianized version of Irving Berlin's "Alexander's Ragtime Band" and cakewalking to it in her kimono.⁴⁴

Based on Fedák's phenomenal success, cakewalking and kimono were far from incompatible for the contemporary public. On the contrary, both dance and costume were perceived to reinscribe the performing body as an exotic, even racialized *other*. Japanese and Negro were just as interchangeable in her performance as Jewish and Negro was in the Hungarian blackface act *A néger Don Juan, Egy zsidó néger* (A Negro Don Juan, A Jewish Negro) by Aalbach Jacques at Fővárosi Orfeum (Metropolitan Orpheum) in 1910.⁴⁵ The Negro in this cultural space, just as the Jew or the Japanese, was subsumed by the exotic other in the orientalized space of the orpheum, its typical interior design itself catering to a "Moorish," arabesque ambience. It is pertinent to remember here that "the first all-Negro show to open on Broadway" also promoted the association between the black and the oriental: black American John Isham's production that leaned on the conventional minstrel format was called *Oriental America*.⁴⁶

In Budapest's orpheums, the strange and disturbingly different (the oriental, the woman and the black) seemed to be "annexed" to and so reframed by white male dominated culture imbued with nationalism. Typical of this tendency to expose as well as contain anxieties about the other is the humorous remark of the commentator voicing his amazement at the fireworks that signaled the dazzling opening of the huge new commercial enterprise complete with an orpheum in Lágymányos (on the Buda side of the Danube), called Konstantinápoly Budapesten (Constantinople in Budapest):

No longer was there a need for stars anyway: the rockets, the revolving suns and colorful stars of the fireworks have sparkingly soared into the sky, announcing to Budapest that from tomorrow on it can come in troops to resolve the eastern problem and annex Constantinople.

Let the Russians fume with anger!⁴⁷

Evoking the deep-seated Hungarian anxiety over the 150-year Turkish occupation of the country after 1526, the reporter frivolously plays with the image of the Turk (now represented by the salesman and even the hired muezzin at the Millennial Exposition) as the ultimate other of the Hungarian, whose historic city, Constantinople, is also up for

43. Fedák Sári, *Útközben* <<http://www.mozgovilag.hu/2003/08/15mgrp.html>>

44. See Géza Gábor Simon, *Magyar Jazztörténet* (Budapest: Magyar Jazzkutatási Társaság, 1999).

45. Simon, *K.u.K. Ragtime*, p. 67.

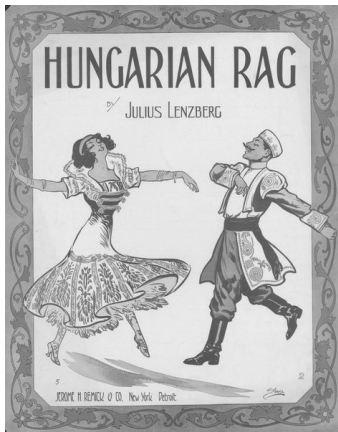
46. Emery, pp. 208–09.

47. "De nem is volt szükség a csillagokra: szípkákva repültek fel az égbe a tűzijáték rakétái, forgó napjai, színes csillagai, messze hirdetve Budapestnek, hogy holnaptól kezdve jöhet már seregestől: oldja meg a keleti kérdést és annektálja – Konstantinápolyt. // Hadd haragudjék a muzsika!" (*Fővárosi Lapok* [24 May 1896], *Budapesti Negyed* II.1 [1996] <<http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/11/konstant.html>>).

sale. In fact, Hungarian visitors as latter-day soldiers could even do justice by reversing the course of history, he suggests. Instead of being ceded to the Ottoman Empire, the land of the Turks and even the Russians (assisting the Habsburgs to defeat Hungary in the 1848–49 war of independence) might as well be annexed to the Hungarian Empire.

The carnivalesque multitude that the Millennial Exposition and its orpheums aimed for had been designed with contemporary world's fairs in mind. Even staff was hired from previous affairs, such as the one from the American fireworks company at the Columbian Exposition of Chicago three years before, setting the sky ablaze on the opening day of “Konstantinápoly Budapestén.” The Millennial Exposition like other big fairs of the day was not only ambitious to display the most recent technological marvels (the Budapest subway or Edison's cinematograph) but also sought to exhibit the ethnic cultures of the nation with imperial aspirations, including a Bosnian Har-em. Above all, it welcomed exotic cultures from abroad transmitted by black cakewalkers and vaudeville artists from America.

In the ragtime / vaudeville culture of Millennial Budapest celebrating its rootedness in the past and its vision of the future, the location of Culture was performatively re-created every night with the Hungarian at the center, and the Other (the Yankee / Indian / Negro / Turk / Russian) at the periphery. Entertainment – be it the Millennial Pageant, the inauguration of a millennial memorial, or Fedák cakewalking in kimono – promised the pleasure of a repetition whereby whiteness, and above all, white Hungarian masculinity were reconstituted on and off-stage within the Dual Monarchy graciously willing to co-opt the ethnic / racial / gendered *other* as its polar opposite. Ironically, however, the carnivalesque drive of ragtime not only boosted nationalist fantasies but also helped displace them. In the international arena of ragtime culture with its transcontinental music hall / orpheum circuit where Millennial Budapest was a regular destination for African American artists, not only was the revered Hungarian composer,



Franz Liszt's *Rhapsody No. 2* ragged up with American rhythm and Gypsy flavor by Julius Lenzenberg's *Rhapsody Rag* (1913), but the figure of the Hungarian was put into circulation as well as on sale as an exotic *other*. Indeed, decked out on the cover of the music sheet in an odd “oriental” costume to wear, the American graphic artist depicted a Hungarian male cakewalker freaking out with his modern woman to “Hungarian Rag” just as a Turk or Russian would anywhere in the world. “The Song of Pest,” as Géza Csáth suggested, spared no imperial center of any kind: it was a truly irreverent and “rascally” eclectic bricolage.

A pénznek nincsen szaga

Antiszemitizmus az angolszász világban és Magyarországon az 1924-es nemzetközi stabilizációs kölcsön kibocsátásakor

Bevezető

A manapság Európában tapasztalható, újra és újra felbukkanó antiszemitizmus talán érthetetlen, ha az ember figyelembe veszi ennek a népnek a második világháborúban elszenvedett tragédiáját és azt a morális felelősséget, amit ezért Európának elsődlegesen vállalnia kell. Ennek ellenére és a Holokausztra való rendszeres emlékezés okán is meglepő, hogy mégis mindig hallani olyan hangokat, amelyek tagadják a zsidók szisztematikus legyilkolását, és ezzel azt a tanulatlan és rövidlátó réteget bátorítják indokolatlan fájgyűlöletre, amelyik talán éppen antiszemita neveltetéséből is adódóan kevésbé képes a dolgok józan megítélésére. Ennek ellenére, vagy épp emellett, fontos hangsúlyozni, hogy a második világháború előtti időszakban az antiszemitizmus egy teljesen általános szemlélet volt a keresztény világban, mind Európában, mind a tengerentúlon. Nemcsak azokra igaz ez, akik erősen vallásos családokból származtak, ahol az antiszemitizmus doktrínája mélyen be volt ágyazódva a vallási tanításokba, de a művelt felsőbb társadalmi rétegben is. A tehetős réteg, akár katolikus, akár protestáns tanokon nőtt fel, gyakran utazott a világban, rengeteg tapasztalatot szerzett egyéb életformákat és közösségeket illetően, így világnézetüket ez talán befolyásolhatta volna, de nem így történt. Az antiszemitizmus, különösen a felsőbb társadalmi rétegek esetében, beépült és így tartósan maradandó gondolat volt. Ez a tanulmány megvizsgálja a Magyarország számára kibocsátott 1924-es népszövetségi kölcsön körüli eseményeket, melyeket szintén átszöött az antiszemitizmus.

Az 1920-as évek első felében megindított pénzügyi rehabilitációs programok korai állomása volt Magyarország. A Népszövetség által felügyelt rekonstrukciónak természetesen megvoltak a maga politikai felhangjai. Az erősen büntető békeszerződések után a vesztes országok megpróbálták újra talpra állni, elsősorban pénzügyi és gazdasági értelemben. Ausztria 1923-ban, Magyarország 1924-ben kapott a Népszövetség égisze alatt nemzetközi kölcsönt, míg Németország 1924-ben a Dawes-terv által kijelölt úton próbált visszatérni a prosperitáshoz. Mindhárom ország erős ellenérzésekkel viseltetett a szigorú békeszerződés fő okozójának tartott Franciaországgal szemben. Magyarországnak további sérelmet jelentett a francia diplomáciának az a sikeres törekvése, hogy a Magyarországot körbevevő utódállamokból létrehozta a kisantantot, amelyik szövetség nyíltan magyarelles politikát folytatott – természetesen erős francia támogatással. Így érthető, hogy a vesztesek, elsősorban a franciák ellenében, az angolszász világban keresték a lehetséges ellensúlyt és a kézzelfogható segítséget, gyakorlatilag minden szempontból. Míg diplomáciai téren túlnyomórészt Nagy-Britanniától vártak támogatást, pénz-

ügyi kérdésekben elsősorban amerikai és némileg kisebb mértékben brit magántőkére kívántak támaszkodni. A magyarországi elit számára mind politikai, mind pénzügyi szempontból egyaránt létszükségnek tűnt, hogy megszerezzék a hön áhított angolszász támogatást.

Antiszemitizmus és a magyar népszövetségi kölcsön

Fontos megvizsgálni a Magyarországnak nyújtott nemzetközi pénzügyi kölcsönt az előbb felvázolt háttér ismeretében. Az igen nehéz gazdasági helyzetben lévő Magyarország ebben a pénzforrásban látta az egyetlen kiutat a válságból és ezt a Népszövetség is támogatta, hiszen az 1922-ben indított ausztriai népszövetségi pénzügyi rekonstrukció működőképesnek bizonyult. Magyarország számára ez nem csak a pénzügyi és esetlegesen gazdasági problémák megoldására, de a nemzetközi legitimitás visszanyerésére is reményt adott. Nagy-Britannia, a Népszövetség legbefolyásosabb tagja, közép-európai gazdasági és általános politikájának megerősödését remélte a programtól. Hosszú tárgyalássorozat és egyezkedés után Magyarország végül is megkaphatta a Népszövetség támogatását a rekonstrukciós terv végrehajtásához, amennyiben elfogadja a szigorú ellenőrzést, amit egy a Népszövetség által kinevezett főbiztos gyakorol, és sikeresen előteremti a nemzetközi pénzpiacon a kölcsönhöz szükséges 60 millió dollárt.

Bethlen István miniszterelnök gyakorlatias bel- és külpolitikát folytatott és a zsidó kérdéshez is eképp viszonyult. Habár miniszterelnöki kinevezésekor 1921-ben kijelentette, hogy „ellene vagyok mindenféle lármás antiszemitizmusnak. A jogrendet minden körülmények között fenn fogjuk tartani”, semmit sem tett a Numerus Clausus eltörlése érdekében.¹ Ezt részben saját, enyhébb formában megnyilvánuló antiszemitizmusa indokolta, részben pedig a politikai szükségszerűség: a parlamenti többség biztosításának igénye. Céljai elérése érdekében Bethlen nem látott semmi kivetnivalót abban, hogy saját liberális-konzervatív Egységes Pártjában jelen voltak nyíltan antiszemita személyek, mint például Gömbös Gyula és követői, illetve a zsidó elit képviselői is. A miniszterelnök akkor is igen ellentmondásosan fogalmazott, amikor azt mondta, hogy helyesli a „keresztény politikát, de ennek nem kell antiszemitának lenni, viszont prokereszténynek”.² Bethlen számára szinte mindennél fontosabb volt, hogy megszerezze Magyarországnak a nemzetközi kölcsönt a Népszövetség gyámködása alatt, mert tudta, hogy ez lehet a kulcs a hosszútávú hatalmon maradásához.

Az első komoly probléma a leendő főbiztos személye volt. A magyarok és a Népszövetség is a kezdetektől fogva egy amerikait akart. Amikor sok más apróbb komplikáció után az amerikai Jeremiah Smith, Jr.-t választották a posztra, az illető neve zavart és riadalmat keltett a magyar politikai vezetők köreiben. Mivel nem voltak járatosak a New England-i helyi kultúrában, a magyar vezetők azt gondolták, hogy Smith talán zsidó. A Magyarországon uralkodó általános antiszemita hangulatban politikai öngyilkosság lett

1. Bethlen István, *Bethlen István gróf beszédei és írásai*, 2. kötet (Budapest: Genius Könyvkiadó Rt., 1933), 1.161. o.

2. *Magyarság* (1922. október 19), 238. o.

volna Bethlen számára, ha egy zsidó származású főbiztos ellenőrzi a magyar pénzügyeket. Csak miután meggyőződtek róla, hogy Smith valóban nem zsidó, járult hozzá a magyar kormány az amerikai kinevezéséhez, amit a brit konzuli vezető boldogan tudatott Londen-nal.³

Talán a főbiztos személyénél is fontosabb volt a nemzetközi kölcsön megszerzése, ami nélkül nem lehetett kivitelezni a sokat ígérő rekonstrukciós terveket. A fő akadályt az jelentette, hogy Magyarország egyszerűen nem volt túl kecsesgató befektetés, és ellentétben az osztrák példával, a magyar szanalási tervre nem adtak más államok garanciát, így a különböző központi és magánbankok finoman szólva sem kapkodtak a kölcsön kibocsátása után. A kölcsön mögött elsősorban Montagu Norman, a Bank of England igen befolyásos vezetője állt. Fő célja az volt, hogy az Erópában esedékes pénzügyi rekonstrukciókat a politikusok kizárásával szigorúan egészséges pénzügyi alapokra helyezzék. Szintén hitt a központi bankok együttműködésében, ami elvben azt jelentette, hogy a különböző országok bankjai kormányaiktól függetlenül kooperálnak, szigorúan pénzügyi alapokon. Mivel Magyarország számára nehéznek bizonyult megfelelő befektetőt találni a nemzetközi szintéren, a munka nagyja Normanra maradt. Számára az is fontos volt, hogy a pénz jelentős része Nagy-Britanniából és az Egyesült Államokból jöjjön, így biztosítva az angolszász befolyást a térségben.

Egy rövid ideig úgy tűnt, hogy a J. P. Morgan & Co. egy nagyobb részt vállal a kölcsönből. A világ vezető magánbankjáról lévén szó, az ő részvételük gyakorlatilag automatikusan biztosította volna az egész kölcsön sikerét, hiszen jelenlétük bizalmat sugallt volna a rekonstrukció iránt. Nagyon megnehezítette mind a magyarok, mind Norman helyzetét, amikor májusban az amerikai mamutcég jelezte, hogy mégsem száll be a kölcsönüzletbe. Ekkorra már megszervezték az új Magyar Nemzeti Bankot, amely hamarosan meg is nyitott, ezért a pénz megszerzése egyre égetőbb szükség lett. Mint kiderült, a probléma nem feltétlenül a jelentkezők hiányában volt keresendő, hanem sokkal inkább a nem hivatalos angolszász vezetők antiszemita világnézetében.

A Speyer & Co. egy prosperáló régi zsidó család által alapított német bank amerikai ága volt. Vezetője, James Speyer főleg a külföldi kölcsönökre és a vasutakra koncentrált, mindenekelelt Latin-Amerikában. Ez a bank volt az első, amelyik kölcsönt nyújtott Kubának, de fontos érdekeltségei voltak a bolíviai, mexikói és az Egyesült Államokon belüli vasutakban is. Mindezek mellett Speyer buzgó filantropistaként komoly szerepet töltött be számos oktatási, művelődési és egyéb jótékonyági intézmény megalapításában. Szenvedélyes lokálpatrióta volt, így nem csoda, ha New York sorsát különösen a szívéen hordta. Ehhez a városhoz fűződik legnagyobb jótéteménye is, hiszen az ő kezdeményezésére nyílt meg 1932-ben a Museum of New York. Ezért és számos egyéb jószolgálati tevékenységéért megkapta a Száz Éves Társulat (*Hundred Years Association*) évenként

3. Hohler MacDonaldnak, 1924. április 5, C5704/37/21, 9907, FO371, *The National Archives of Great Britain* (a későbbiekben TNA). Részletesebben Smith kinevezéséről és magyarországi tevékenységéről lásd Peterecz Zoltán, „Magyarország elfeledett barátja: Jeremiah Smith, Jr.,” *Világtörténet* (2009. ősz–tél), 57–77. o.

kiosztott aranyérmét 1938-ban. De Speyer bőkezűsége itt nem ért véget. 1906-ban a Speyer cég volt az első magánbank New Yorkban, amelyik saját pénzből hozott létre nyugdíjalapot az alkalmazottai számára. Speyer szintén segített pénzt gyűjteni az első világháború alatt nélkülöző zsidók számára, főleg Lengyelországban.⁴

Az ok, amiért Speyer részt kívánt venni a különböző európai országoknak nyújtandó kölcsönökben, leszámítva a profitérdekeltséget, abból a hitéből fakadt, hogy Európa, ahonnan ő is származott, és választott hazája, az Egyesült Államok között, együttműködésnek kell lennie. Ahogy írta, az, hogy „bankjaink és bankáraink hiteleket nyújtanak és a befektetők külföldi papírokat vesznek, az gyakorlatias üzletpolitika. . . Ez hozzájárulna Európa újjáépítésben való közreműködésünkhöz”.⁵ Mivel a húszas évek közepén Európa számos befektetési lehetőséget kínált, nem meglepő, hogy a Speyer cég is több alkalommal jelezte, szívesen beszálna a magyar kölcsönbe.⁶ Egy amerikai üzletember úgy fogalmazott, hogy Speyerék „olyan szerepet szeretnének játszani a magyar kölcsönben, mint a J. P. Morgan & Co. az osztrákban, és nekünk azt mondják, arra készülnek, hogy 25–30 millió dollár értékben jegyezzenek egy magyar kölcsönt”.⁷ Miután a J. P. Morgan & Co. kiszállt a magyar kölcsönből, Speyerék ideálisnak tűntek a hirtelen támadt vákuum kitöltésére. De volt egy komoly probléma. A Speyer-ház nem volt túl népszerű a többi magánbank és számos befektető között, mindenekelőtt pedig John Peirpont Morgan utálta.

A Morgan ház vezetőjének ilyen jellegű érzéseit több ok magyarázta. Egyrészt Speyer német származású volt és Morgan utálta a németeket az első világháború miatt. Szoros kapcsolatai a szülőhazájával a háború alatt is kényelmetlen helyzetbe hozták Speyert, és komoly veszteségeket szenvedett el miattuk. Ráadásul Speyer erős német akcentussal beszélt az angolt. Mindezek mellett persze egy másik tényező is szerepet játszott. Morgan nem rejtette véka alá, hogy „nem lelkesedik a zsidók iránt”, és nem akarta, hogy részt vegyenek az üzleti világban.⁸ Ez az antiszemita érzület családi vonás volt. Apja, aki igazából megszilárdította a Morgan-birodalmat, egyik korai életrajzírója szerint „mélyen gyökerező antiszemita előítéllettel rendelkezett és számos alkalommal szembeszállt a nagyobb zsidó bankházakkal”.⁹ Az idősebb Morgan Jacob H. Schiffré, egy szintén né-

4. *Genealogical and Biographical Notes*, Box 2, James Speyer Papers, Rare Books and Manuscript Division, The New York Public Library (a későbbiekben Speyer Papers).

5. James Speyer, „America’s Cooperation in European Rehabilitation Primarily Dependent on Europe,” *Annals of the American Academy of Political and Social Science* (1922. július) 176–177.

6. Norman to Strong, April 9, 1923, G35/4, Bank of England Archive (a későbbiekben BoE).

7. Caldwell to Beneš, August 10, 1923, in Wheeler to Hughes, August 22, 1923, 864.00/547, Roll 6, M. 708, Microfilm Publications, Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Austria-Hungary and Hungary, 1912–1929, National Archives and Records Administration (a későbbiekben NARA).

8. Idézi Edward M. Lamont, *The Ambassador from Wall Street. The Story of Thomas W. Lamont, J. P. Morgan’s Chief Executive* (Lanham, Maryland: Madison Books, 1994), 210. o.

9. John Kennedy Winkler, *Morgan, the Magnificent: The Life of J. Pierpont Morgan* (New York: Vanguard Press, 1930), 10. o.

met-zsidó befolyásos bankárra, a Kuehn, Loeb & Co. vezetőjére, csak mint „az a külföldi” utalt.¹⁰

A fiatalabb Morgan követte apja nyomdokait mind az üzletpolitikában, mind antiszemitizmusában. Például 1920 májusában, még mielőtt megszületett volna a harvardi Lowell-terv a zsidó hallgatók számának visszaszorításáról, Morgan, aki a Harvard Egyetem felügyelő bizottságának taja volt, kötelességének tarotta figyelmeztetni Lowellt a veszélyre, amikor megüresedett egy elnökségi hely:

Úgy hiszem, el kell mondjam, hogy a felügyelő bizottság tagjai között igen erős az az érzés, hogy a jelölt semmiképpen ne legyen zsidó vagy római katolikus, habár természetesen az utóbbi irányába ez az érzés gyengébb. Attól tartok, szűklátókörűnek tart minket, de az a személyes kifogásom, hogy mindkét csoport esetében tudvalevő a külföldi politikai ellenőrzés, és ezek az emberek úgy gondolják, hogy az ország kormányzatánál felsőbbrendűek – a zsidó első-sorban midig is zsidó és csak másodsorban amerikai, míg a római katolikus, attól félek, túl gyakran elsősorban pápista, és csak másodsorban amerikai.¹¹

Ezekből a sorokból sugárzik az idegengyűlölet, de elsősorban az antiszemitizmus. Ennek fényében nem nagy meglepetés, hogy a Morgan bank megpróbált mindenhol keresztbe tenni a Speyer & Co.-nak.

Már jó ideje közvetlen ellentét volt a két bankház között. Az idősebb Morgan már a 19. században kijelentette, hogy nem kíván a „Speyer & Co. és hasonló bankházak kezében” komoly üzleti befolyást látni.¹² Ennek érdekében nem riadt vissza attól, hogy bevesse kapcsolatait és kifogjon a Speyer-házon. James Speyer sorozatosan nyújtotta be ilyen jellegű panaszait a külügyminisztériumhoz, és kormányzati támogatással vádolta meg riválisát, de mindez természetesen hiábavaló volt.¹³ Évekkel később, a mexikói adósságrendezési tárgyalások során a Morgan-ház elérte, hogy a Speyer & Co. ne küldhessen képviselőt a nemzetközi testületbe, feltételezhetően Speyerék mexikói üzleti taktikázása miatt, a korábban említett ellenszenvről nem is beszélve.¹⁴ Az elkeresedett rivalizálás oda vezetett, hogy a Speyer-bankházat kizárták a Dawes-tervből is. Morgan pozíciójának, presztízsének és kapcsolatainak köszönhetően nem meglepő, hogy számos magánbank sem rajongott Speyerékért, az uralkodó antiszemitizmus pedig csak erősítette mindezt, és nem csak az Egyesült Államokban. A legnagyobb londoni bankház, a Rotschild-ház ugyan hajlandó lett volna közreműködni a népszövetségi kölcsönben, ha a tengerentúli partnerek között ott van a Hallgarten, a Dillon vagy a Chase National, de

10. Idézi Ron Chernow, *The House of Morgan* (New York: Atlantic Monthly, 1990), 90. o.

11. Morgan to Lowell, March 2, 1920, idézi Chernow, 214–215. o.

12. J. P. Morgan, Sr. to J. P. Morgan & Co., February 1, 1895, idézi Chernow, 74. o.

13. Emily S. Rosenberg, *Financial Missionaries to the World. The Politics and Culture of Dollar Diplomacy, 1900–1930* (Durham és London: Duke University Press, 2003), 94. o.

14. Stephen N. Kane, „Bankers and Diplomats: The Diplomacy of the Dollar in Mexico, 1921–1924,” *The Business History Review* 47.3 (1973), 335–352, 343. o.; Lamont, *The Ambassador from Wall Street*, 210–211. o.

Speyerékről hallani sem akart.¹⁵ Ha figyelembe vesszük, hogy Speyerékhez hasonlóan Rothschildék is német származású zsidók voltak, s a 19. század óta komoly érdemeket szereztek a zsidók egyenlő jogainak elismeréséért a szigetországban és másutt, Speyerékhez való hozzáállásuk arra enged következtetni, hogy a származási és vallási kötelek sokszor másodrendűekké váltak a vagyon alapján kialakított kapcsolatokkal szemben, amennyiben az adott személyt faji hovatartozása miatt már nem inzultálták. Érdekes megemlíteni, hogy a Rothschildok 18. század végi felemelkedéséig a Speyer bankház volt a leggazdagabb Frankfurtban. Az ellentétek származhattak innen is.¹⁶ Jeremiah Smith, Jr., Magyarország frissen kinevezett főbiztosa, valószínűleg a Morgan-házhoz fűződő kapcsolatai miatt, szintén úgy vélekedett a Speyer & Co.-ről, hogy, habár nem jelenték-telen, de spekulatív bank és részvétele a kölcsönben kerülendő.¹⁷

Az antiszemitizmus egyébként más formában is elérte a Speyer-dinasztiát Nagy-Britanniában. James Speyer bátyja, aki Londonban élt, sok támadásnak volt kitéve. A Speyer-ház angol ágának be kellett zárnia és Edgar Speyer, az ottani bank feje, végül is elhagyta Nagy-Britanniát. Habár az ügy Edgar Speyer német származása miatt a brit haza iránti lojalitás kérdésének tűnt, a valóságban az első világháború alatti németfóbia kapcsolódott össze az antiszemitizmussal. Speyer megtagadta, hogy hűségnyilatkozatot tegyen és inkább lemondott a neki adományozott nemesi címről és a Privy Council-ban betöltött hivataláról, amit Herbert Henry Asquith nem fogadott el. De miután egy skót nemes szót emelt ez ellen, mondván, hogy Speyer nem brit születésű állampolgárként nem töltheti be a posztot, Speyer New Yorkba költözött. 1921-ben háború alatti árulásra hivatkozva megfosztották nemesi címétől.¹⁸

Látható, hogy Speyeréket az Atlanti óceán egyik partján sem szerették túlságosan. A népszövetségi kölcsön ügye viszont égetően sürgős volt. Minden fontos irat alá volt írva, a magyar hatóságok és a Népszövetség is megtette az összes szükséges lépést a rekonstrukciós program elindításához, de a kölcsön nélkül az egész nem lehetett pályára állítani, és az idő egyre csak fogyott. Norman belátta, hogy komoly kompromisszumokat kell kötnie, ha tető alá akarja hozni az ügyletet. Habár ő maga Ron Chernow szerint „elvetemült antiszemita” volt, és Speyeréket mint „nagyon ambiciózus zsidókat” emle-

15. Szapáry Daruvárynak, 1924. május 28, 209/123, 10–1390/1282, K 69, Gazdaságpolitikai osztály, Magyar Országos Levéltár (a későbbiekben MOL).

16. Steven C. Topik, „When Mexico Had the Blues: A Transatlantic Tale of Bonds, Bankers, and Nationalists, 1862–1910,” *The American Historical Review* 105/3 (2000), 714–738, 734. o.

17. Korányi Teleszkynek, 1924. május 17, 209/123, 10–1390/1339, K 69, Gazdaságpolitikai osztály, MOL.

18. Lásd H. W. Brown és Gordon Leith levelét, amit a brit sajtó számára írtak 1922. január 6-án, Correspondence, Box 1, Speyer Papers; „Strictly Confidential” feljegyzés, dátum nélkül, „Memorandum of Conversation with the Lord Chief Justice”, 1915. december 19, és az 1918. október 4-én kelt titkos külügyminisztériumi levelet, mindhárom a Miscellaneous Papers, Box 2, Speyer Papers; Colin Holmes, *Anti-Semitism in British Society, 1876–1939* (London: Edward Arnold, Ltd., 1979), 123. o.; C. C. Aronsfeld, „Jewish Enemy Aliens in England during the First World War,” *Jewish Social Studies* 18.4 (1956) 275–283.

gette, Közép-Európa brit védnökség alatti pénzügyi rehabilitációja felülírta ezen gondolatait.¹⁹ Gyorsan félretette előítéleteit és megkísérelte sikerre vinni a nehéznek ígérkező programot, amihez mindenáron meg kellett szereznie a hiányzó pénzt.

Magyarországon, mint már említettük, már a gondolat, hogy a főbiztos zsidó lehet, provokációnak hatott. Úgy tűnik, arra törekedtek, hogy látható formában ne valósulhasson meg zsidó jelenlét, és a főbiztos semmiképp se legyen zsidó. A pénz származási helye, amelyhez az ország a kölcsön formájában kívánt hozzájutni, szintén érzékeny téma volt. De összehasonlítva a felügyelet gyakorlásával és összhangban a Bethlen-féle gyakorlatias politikával, az mégis csak másodlagos volt, honnan jön a pénz. Csak jöjjön! Ha „tisztá” helyekeről érkezik a pénz, az remek, de ha néhány zsidó bankár is érintve van, az sem tragédia. A Bethlen-kormány a kezdetektől tudta és remélte, hogy a londoni kibocsátás nagy része a Rothschild-háztól jön majd, Európa egyik legprominensebb pénzintézetétől. 1924. március 27-én Bethlen benyújtotta a Nemzetgyűlésnek a rekonstrukciós törvény-csomagot, amely élénk vitát váltott ki. Néhányan a jövőbeli főbiztos személye miatt aggódtak, néhányan pedig a pénz eredete miatt. Elég talán megemlíteni, hogy a három hétig tartó vita alatt az egyik felszólaló azt mondta, hogy a kölcsön kibocsátásával ismét kiélezetté válik Magyarországon a zsidó kérdés, mivel az érintett külföldi bankok és a magyar bankok többsége is zsidó kezekben van.²⁰ Természetesen ez csak féligazság volt, ráadásul ekkor még úgy volt, hogy a J. P. Morgan & Co. részt vállal a kölcsön kibocsátásból. Számos képviselő ellenállásától függetlenül Bethlen hajthatatlan volt, és pártjának nagyarányú többségére támaszkodva el is érte, hogy a törvénycsomagot megszavazza a Nemzetgyűlés. A sokszor heves vita így is három héten át tartott, gyakran 16 órás munkanapokkal, mielőtt április 18-án a csomagot megszavazták.

James Speyer a legtöbbet akarta kihozni a Morganék után támadt vákuumból. Ahhoz, hogy a legjobb feltételekkel bocsássa ki a kölcsön ráeső részét, az utolsó pillanatig alkudozott. Egyrésztől megpróbált bankjának amerikai kormánygaranciát biztosítani a kölcsönügyletchez, ettől remélve biztosabb amerikai előjegyzést. Nyilatkozatot kért a külügyminisztériumtól, hogy amerikai bankok kívánnak résztvenni a magyar rekonstrukciós kölcsön kibocsátásában. A külügy azzal utasította el a kérést, hogy mivel magánbankokról van szó, egy hivatalos kormánykommuniké azt a nem valós látszatot keltené, hogy az amerikai kormány érintett, ami rossz példa lenne a jövőre nézve, ráadásul szó sem volt semmi ilyesmiről. Speyer először azt mondta, hogy nem vesz részt a kölcsön kibocsátásban, ha az általa kért külügyi nyilatkozat nem valósul meg, de ez természetesen csak üres fenyegetés volt.²¹ A szerződés aláírása előtt Speyer váltakozó összegeket ígért a magyar tárgyalófélnak. Hol tíz millió dollárt említett, hol csak alig több mint négyet.²² Végezetül Speyer hét és

19. Chernow, p. 245; Norman Siepmann-nak, 1925. május 15, OV33/73, BoE.

20. *Nemzetgyűlési Napló, 1922–27* (Budapest: Athenaeum Nyomda, 1924), 23. köt., 131., 341. o. A vitáról részletesebben lásd, *Nemzetgyűlési Napló, 1922–27*, vol. 22, 60–68., 237., 268–289., 299–315., 317–341., 343–397., 399–452. o.; vol. 23, 1–153., 163–241., 243–333., 335–426., 437–510. o.

21. E. Rosenberg email üzenete a szerzőnek, 2009. január 6.

22. Norman naplóbejegyzései, 1924. június 18 és 20, ADM34/13, BoE.

félmillió dollár kibocsátásával szállt be a magyar kölcsönbe, de exkluzív jogokat akart magának New Yorkban az esetleges további magyar pénzügyleteket illetően a rekonstrukciós program időszaka alatt, amit mind a magyarok, mind a britek vehemensen visszautasítottak.²³ Június 30-án James Speyer végül aláírta a szerződést – az exkluzív klaúza nélkül –, és a kölcsönkibocsátás végre megkezdődhetett.²⁴

A Magyar kormány megtalálta a számítását, és úgy tűnt, hogy egyáltalán nem zavarja, hogy az amerikai bank zsidó kézben van. „A pénznek nincsen szaga”, és Magyarország számára csak az volt fontos, hogy Nagy Britannia, de különösképpen az Egyesült Államok a kölcsönt jegyző országok között legyen. A közel 253 millió aranykoronás összeg valamivel több, mint felét Nagy Britannia nyújtotta, míg az Egyesült Államok részvétele csak 12% volt.²⁵ Bethlen büszkén adtul hírül az amerikai olvasóknak, hogy „mostanra az amerikai bankárok is belátták, hogy Magyarország biztonságos és jó befektetés”.²⁶ Olyan apróságokkal, mint a pénz nagy részének zsidó eredete, nem foglalkozott. A miniszterelnök gyakorlatiasságára és a magyar kormány feltételes antiszemitizmusára jellemző, hogy a Speyer & Co. további üzleti kapcsolatokat létesített Magyarországon az elkövetkezendő években, sőt, James Speyert még ki is tüntették. A minisztertanács egyetértett, hogy az amerikai bankár ezt megérdemli Magyarországnak tett szolgálataiért. A Magyar Érdemrend Csillaggal díszített medálját a magyar követ, Széchenyi László adta át neki Amerikában 1928-ban.²⁷ Ez a Magyarországon tapasztalható antiszemitizmus pillanatnyi lanygulásának is köszönhető volt, ami aztán az 1930-as években egyre inkább felerősödött, és végül szörnyű végkifejlethez vezetett.

23. Norman naplóbejegyzései, 1924. június 28, ADM34/13, BoE; Felkin Salternek, 1924. június 28, Dossier concerning the American tranche. Doc. No. 37289, Registry Files, R. 413, League of Nations Archives (a továbbiakban LNA).

24. Felkin Salternek, 1924. június 30, Dossier concerning the American tranche. Doc. No. 37289, Registry Files, R. 413, LNA. A szerződés szövege megtalálható, 9/VIII/5/62–66, K 275, Kállay Papírok, MOL. Később aztán Speyer mégis megszerezte magának az exkluzív jogokat, miután átvett további másfél millió dollárt, így 9 millió dollárra növelve részvételét a Magyar rekonstrukciós kölcsönben. A módosított szerződés szövege megtalálható, 9/VIII/5/68–73, K 275, Kállay Papírok, MOL.

25. League of Nations, *The Financial Reconstruction of Hungary: General Survey and Principal Documents* (Genf, 1926), 52–53. o. A többi érintett ország Olaszország, Svájc, Svédország, Hollandia és Csehszlovákia volt.

26. *Time*, 1924. július 7.

27. Minisztertanácsi jegyzőkönyvek, 1928. szeptember 14, 32–33R/56, K 27, MOL; *Speyer Papers*; *The New York Times*, 1941. november 1. Ez nem az egyetlen kitüntetés volt, amit James Speyer kiérdemelt. A német császár 1912-ben adományozott neki medált, amit mellette csak riválisa, J. P. Morgan és Nicholas Butler, a Columbia Egyetem vezetője kapott meg. *Speyer Papers*; *The New York Times*, 1905. november 13, és 1912. január 20. Részletesebben a Speyer ház és Magyarország közötti üzleti kapcsolatokról 1924 után, lásd Peterecz Zoltán, „James Speyer and Hungary: An American Jewish Banker in Anti-Semitic Hungary in the 1920s,” in *To the Memory of Sarolta Kretzoi*, ed. Lehel Vadon (Eger: Eszterházy Károly College, Department of American Studies, 2009), 207–220. o.

Reflections on the Ideological Dimensions of M2 in American Culture

1 Preliminary observations

The study of myth has been long bedeviled by conceptual uncertainties, of which the most striking manifestation has been the misleading assumption that myth *per se* is a monolithic substance. The corollaries of this fallacy are that (1) all myths have the same kind of origin and function; and that (2) it is possible to penetrate the essence of myth via a single, all-embracing theory. Nothing could be further from the truth. The package of myth and its satellites has ended up as an intellectual property widely dispersed in a thoroughly multidisciplinary terrain. Which is one of several obvious reasons why it is essential to make it clear at the outset of the present discourse that the theoretical underpinnings of this discussion are fundamentally different from those of the conventional, that is, universalist – therefore reductive – understanding of myth.

The findings of the present study are predicated upon the prerequisites that (a) there exist fundamentally different and discrete incarnations of myth, and that (b) these can be penetrated only through more than one special definition and theory. Thus I am talking of different orders – M-coded variants – of myth: (Myth₁ [=M₁], Myth₂ [=M₂], and Myth₃ [=M₃]), with each of these requiring different explanations and applications. And definitions. M₁ has been made to stand for ancient myth (most often a sacred narrative), while M₃ has been chosen to identify products of mythopoeic urges triggered by the apparently ever-present, thus self-perpetuating, ontological questionings and epistemological gaps. I will not be concerned with M₁ and M₃ in this discussion, which will be devoted to some essential questions and dilemmas pertaining to M₂.

M₂ will be used in the present context as a self-justifying intellectual construct that is capable of neutralizing epistemological contradictions, thus claims truth. For a certain length of time anyway. Thus M₂ is also capable of performing a pragmatic trick of authentication: if rightly packaged and adequately promulgated, through its devices of legitimation it can persuade believers to accept the untruth of a given M₂-type myth as “true” (or, “useful”; perhaps “expedient”). M₂ is predicated upon a we-ness versus they-ness dichotomy, thus it can never be “disinterested” or “innocent.” Neither does it tend to be “historically blind.” Which means that of the three M-coded variants mentioned above M₂ tends to be the most supremely *ideological*; while M₁ is anchored in *expressive*, M₃ in *creative* concerns and potentials. This study will show how the ideological dimension penetrates and gets inscribed in all M₂-type forms of ideation and patterning of thought, and it will also clarify the apparent contradiction that ideology can be operative in patterns which are not by definition ideology *per se*. M₂ – like many other artifacts of culture – is an ideological product, while it is also different from ideology. In

addition, the concept of ideology will be variously defined here but it will be basically understood throughout as a form of power to support the social and existential possibilities of the in-group and to weaken these same possibilities in and of the out-group.

2 Why a contestive space of signification?

In American culture, where a multitude of priorities existed but not all of them have prevailed, we are witnessing the existence of an increasingly contestive space of signification. In this space, a whole spate of oppositional frameworks have been generated between the vocal dominant and the marginalized – muted, victimized, deterritorialized, colonized, dispossessed, decentered, silenced – groups: primarily the underclass, African Americans, Chicanos, other groups within the colored multicultural, and women. The marginalized tended (or have tended) to be routinely deprived of access to the resources of articulating and communicating their cultural priorities: their specific icons and images for the purposes of supporting their own life chances.

The very process of the institutional or semi-institutional *selection* of images for a wide public audience via the school system, the mass media, and the popular theater (e.g., the blackface minstrel shows) is strongly reflective of underlying interests and commitments, thus the selective process is and has always been – along with its concomitant: the *repudiation* and *subversion* of alternative frames of reference – intrinsically ideological. Thus, virtually all the items in image banks and other “representative” cultural/historical lists are, in accordance with Jameson’s understanding of the concept, *ideologemes*, the ultimate building blocks and raw material of cultural products and ideologically attuned mythic constructs.¹

3 M2, public myth and ideology

This still leaves us with the task of sorting out the problem of the relationship between myth and ideology, allowing at the outset that [1] ideology is by definition inscribed in M2-type configurations, and [2] often the two – M2 and ideology – can be, or rather can be seen as, one and the same thing. I might add at this point that while a purely ideological legitimizing/justifying construct tends to be directly linked to relations of power within society (to class, a power elite, hegemony), social/cultural myths, although ideologically attuned and often tied to classbound beliefs, cover a broader variety of social, frequently in-group, uses and have a similarly wide distribution in terms of orders of magnitude. In other words, not every M2 configuration is a public myth.

Some authorities, for example Richard Slotkin, regard the latter – public myth – as the equivalent of ideology. “McNeill’s ‘public myth,’” Slotkin observes, “is roughly equivalent to ‘ideology’ as I have been using the term. It refers to a core of common beliefs, maintained by a broad social consensus, embodied in ‘general statements [based more

1. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), p. 54.

on faith than on fact] about the world and its parts, and in particular about nations and other human in-groups, that are believed to be true and then acted on whenever circumstances suggest or require a common response.’”²

Incidentally, it is instructive to see how in Slotkin’s trilogy, which is devoted to an in-depth study of the myth of the frontier, his view of myth, ideology, and the relationship between these changed in a matter of two decades. In *Regeneration through Violence* (1973) the issue of ideology is virtually avoided and the index does not even list *ideology*. In *The Fatal Environment* (1985) over fifty pages are devoted to discussions of ideology, and a separate entry in the index specifies *myth and ideology*. In *Gunfighter Nation* (1992), *ideology* and (public) *myth* are regarded as synonyms; although the index does list *ideology*, it immediately refers the reader to myth (ideology. *see* myth).

4 The disparagement of ideology in the American social consciousness

Before addressing the problem of identifying somewhat more usable distinctions, a brief look at the special American attitude toward the very notion of ideology will be necessary. For the purposes of illustration, I have chosen a widely circulated and relatively recent text. In 1997, former presidential candidate Senator Robert Dole wrote an article for a political news magazine about the “Good War,” i.e., World War Two, in which he himself fought. As even a brief quotation will illustrate, his statements are symptomatic for a variety of reasons:

Although I did not fully understand it, I was fighting for another cause as well – to establish a new place for America in the world. On remote, foreign battlefields, our nation renewed its confidence and found its mission. It was a mission unique in human history and uniquely American in its idealism: to influence without conquest and to hold democratic ideals in sacred trust while many people waited in captivity. . . . We stayed true to that mission long after the war ended. As Winston Churchill stated, America stood at the “summit of the world.” And yet we helped our enemies rebuild and we defended them against ideology’s lingering threat until this very decade. Today the freedom America championed is the standard of civilization. At the close of history’s most brutal century, America’s values have triumphed – not through force but through example.³

The irony is obvious: Senator Dole is glorifying a central American ideology, America’s “Higher Calling,” and particular incarnations of the republic’s redemptive task: Elect Nationhood, Chosenness, Mission, Redeemer Nation, etc., and expressing at the same time revulsion from the notion of ideology. In Dole’s reasoning – which again is reflective of a wide consensus as documented in the popular magazines and in the spon-

2. Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (New York: HarperPerennial, 1993), p. 626.

3. Robert Dole, “The Last ‘Good War,’” *Newsweek* 24 Nov. 1997, p. 4

taneous consciousness of most Americans today – ideology is supposed to be something “foreign,” connoting at its best “European,” at its worst “Marxian,” “socialist,” “revolutionary,” or “totalitarian.”

Indeed, Dole’s anti-ideology stance is indirectly rooted in the predominantly pejorative sense in which the concept was uniformly used in Euro–American thinking throughout the 19th century⁴ and is at the same time directly linked to the long-held claim that American life somehow escaped, transcended ideology.⁵ The drift of the logic of this claim would prompt at least two unlikely deductions. One, in the context of the nation’s divinely imposed errands, whenever the American model offered itself as an alternative to the benighted nations of the world, it apparently supplanted “ideological” with something that was untainted with ideology. Two, a long chain of various historical and cultural manifestations of the American experience such as the colonial rebellion; federalism versus states’ rights; creeds of national destiny and identity; doctrines of racism; the pro- and antislavery debate; Jim Crowism; the Social Darwinian, “capitalistic” and the biblical defenses of slavery; the various – Theodore Roosevelt’s, Wilson’s – brands of progressivism; the Muckraking Movement; the clash over “creationism” versus “evolutionism” in the Scopes trial; the patriotic creed; the various brands of civil religion; nationalism; social welfare; HUAC; the rearranged priorities of the 1960s; civil

4. Actually the pejorative implications of *ideology* – illusion, deception, unreality, false consciousness, a distorted representation of reality – were most effectively promoted by Marx and Engels. In *The German Ideology*, for instance, they argue that the concept is synonymous with an upside-down version of reality; in his *Letter to Mehring* Engels used the expression “false consciousness” for it, which later reverberated in the Frankfurt School; a kindred understanding of the term is formulated in *Feuerbach* and *Letter to Schmidt*. It should be added that they also prompted a value-neutral understanding of ideology, as described, for instance, in *Contribution to the Critique of Political Philosophy* by Marx, where he identifies various forms of social consciousness (“the legal, political, religious, aesthetic or philosophic – in short, ideological – forms”) as expressions of economic conditions of production. All in all, the views of Marx and Engels pertaining to ideology provided points of entry to two value-neutral definitions and one “misrepresenting/distorting-mirror” definition of the concept. The bare essentials of the two neutral usages are these: ideology is [1] the combination of all forms of social consciousness (such as philosophy, law, ethics, religion, art, etc.) and [2] the political ideas ascribed to a social or economic class (e.g. bourgeois ideology or, by extension, feminist ideology, Chicano ideology, etc.). The third, “false consciousness” alternative definition conceives of ideology as a form of misrepresentation that distorts social reality and seeks symbolically to resolve social contradictions that elude real solutions. The poststructuralist understanding of ideology has drawn upon elements from all three definitions.

5. One more reason for the anti-ideology stance may be located in the conservative view which claims that “conservatism is the one political doctrine which eschews ideology, being based on empirical observation and concern with actual historical conditions rather than abstract principles and definitions. This view implies that there can be no such thing as a conservative ideology. In this usage ideology is virtually identified with theory *per se*” (Stephen Davies, “Ideology,” in *The Dictionary of Conservative and Libertarian Thought*, ed. Nigel Ashford and Stephen Davies [London: Routledge, 1991], 132–135, p. 134).

rights; ethnically tinged aesthetics; the Moral Majority; right-wing conservatism; cultural feminism; multiculturalism; indeed the totality of the American political culture floated in a very special realm, in which these manifestations remained uncontaminated by an “ideological bias.” This is clearly an unlikely dream, as well as the triumph of the self-deluding tactics of contemporary ideology. Indeed, we are dealing here with a culture that has often shunned the very word itself but which is in fact, like all others, structured by deep, powerful and increasingly more conflicting ideological currents. We have to agree with Régis Durand’s summative and categorical statement: “[m]en live in ideology, produce it, manipulate it and are manipulated by it.”⁶ Or, as R. A. Nelson observes in his study of propaganda – one of the most frequent incarnations of M2 –, “[e]ach one of us has been indoctrinated since childhood, and daily we continue to be bombarded with intrusive messages attempting to inform, manipulate, motivate, redirect, and even placate us.”⁷

Even apparently “nonideological” beliefs such as the diffuse concept of the American Dream, or the soothing and reassuring myth of American classlessness are ideological concretizations, both being outgrowths of an open-class ideology, one of the oldest and most persistent American beliefs. The idea that any person can rise to any position in society by hard work, gumption and ability, regardless of his or her family origin or present condition or status has not only been always irresistible – despite statistical evidence – but also an effective strategy of containment. Or, even a casual look at the current multicultural scene will convincingly show that it would be difficult to find a cultural terrain in the world today more ideologically saturated than that.

The curious historical fate of the concept of ideology for the past somewhat more than two hundred years (the word appeared in the English language in 1796) from Antoine Destutt de Tracy (who first used the term; *idéologie* meaning, in his interpretation, “the philosophy of mind” or “the science of ideas”) through Marx, Engels, Gramsci, Mannheim, Lenin, the Frankfurt School to more recent interpretations of the concept by Marcuse, Barthes, Daniel Bell,⁸ Althusser, Nüth, Eagleton, Jameson, Zizek, etc. will

6. Régis Durand, ed., *Myth and Ideology in American Culture* (Lille: Publications de l’Université de Lille III, Centre d’Etudes et Recherches Nord-Américaines et Canadiennes, 1976), p. 9.

7. Richard Alan Nelson, “Propaganda,” in *Handbook of American Popular Culture*, 3 vols, ed. M. Thomas Inge (New York: Greenwood Press, 1989), III: 1011–1126, p. 1011.

8. Daniel Bell, together with other social scientists – most notably Raymond Aron and Edward Shils – largely contributed to the post-World War Two disparagement of ideology in the United States. Bell’s collection of essays (on social theory, labor, society, and intellectual life), published in 1960 as *The End of Ideology*, although it did not champion liberal or technocratic triumphalism, served as a lightning rod for young radicals, who identified it – and the phrase the title perpetuated – with the quiescent mood of the 1950s and the liberal proposition that American society had “matured” to the point where only technical adjustments, not substantial social change, were required to meet common goals. The negative assessment of ideology, argued Christopher Lasch in 1995, “had the effect of proscribing not only politically self-serving statements but all claims not subject to scientific verification. . . . The critique of ideology had the effect, in other words, of

not be rehearsed here. Why, however, the value-neutral concept of ideology in the American political culture is a relatively late phenomenon (as, for example, in “feminist ideology,” “Chicano or Black ideology,” supporting the thesis that any group with a common interest can have an ideology) requires brief comment.

5 Ideologies “classic” and “pragmatic”

For the purposes of elucidating this issue I will propose a distinction between the “classic” and “pragmatic” manifestations of ideology, and – even if it looks paradoxical – between *ideology* and *ideological*. My understanding of the classic alternative involves the prerequisites that ideology as a form of conceptual patterning, beyond the basic requirement of the legitimization of society’s power-structure through a variety of strategies, should possess [1] a high degree of explicitness of formulation, and it [2] should have the characteristics of assertive authoritativeness, [3] explicit promulgation, and the quality of [4] insistence upon action.

In other words, these explicit, authoritative, widely disseminated, and often *coercive* forms must be wedded, in their vital phase of operation, to an elaborate infrastructure servicing them: authoritative texts supporting and maintained by a distinct social group or, more typically, a centralized state authority, a network of institutions (each complete with its own structure, equipment and personnel) designed to realize the norms, doctrines and preferences that are considered by a social group or society politically desirable or mandatory. Obvious avatars of the “classic” alternative are the powerful institutionalized medieval ideology of the divine right of monarchs; the dominant ideas underlying the theocratic social arrangement of New England Puritanism before the end of the 17th century; the explicit inner justification and defense of totalitarian political-economic systems, as in the Italian and German brands of fascism between the two world wars, or Marxism as it was made to operate in the Soviet Union and in a dozen or so other countries in Asia and East–Central Europe; Muslim ideation in those countries – current examples are Iran, Pakistan, Libya, Saudi Arabia, Afghanistan – where religious laws are virtually identical with civil laws. Thus the “classic” variant is also a visibly *coercive* alternative, which involves rigid regulation of all major aspects of political, economic, and social life, strict control of the means of production, (state) monopoly of the means of communication (which has a decisive role in the dissemination or suppression of the culture’s viable ideologemes), glorification of the state or power elite, and severe curtailment of the latitude in which the individual can operate.

banning from political discussion and serious study a whole range of allusive, symbolic, metaphorical, and emotionally charged strategies of communication. The twentieth-century attack on ideology echoed the Enlightenment’s attack on religion, compromising the analysis of political thought (by reducing it to lies, distortions, and rationalizations) in the same way that analysis of religious thought is compromised by reducing it to superstition.” Lasch, *The Revolt of the Elites and the Betrayal of Democracy* (New York: W. W. Norton, 1995), p. 189.

Even a casual retrospective glance will make it clear that under American circumstances, ever since the birth of the republic, the “classic” alternative has not applied in mainstream American thought, or rather, in the actual objectifications of the political culture, which can be traced back to a number of reasons. First of all, the classic liberal recipe for maintaining the ideological ecology of the American republic was to rely on a free market of ideas. By allowing dissenting views to have a voice, liberal pluralists from the 17th century onwards believed that a kind of natural selection among versions of mythicized preference models would prevail – with some help from the dominant WASPM power structure. All in all, Americans find stances across a wide spectrum of values and perspectives. Although it is possible to discern relatively distinct cultural tendencies and competing moral visions, J. D. Hunter, in his analysis of present-day “culture wars,” certainly has a point in claiming that “there are no modern manifestos declaring a coherent system of programs and goals. What actually exists in public discussion are, very often, nothing more than jumbled accumulations of pronouncements, accusations, appeals, and partisan analyses.”⁹ Hunter’s point is certainly borne out by the wide spectrum of diverse ideological positions in today’s multicultural scene: radical separatism, academic radicalism, pseudo-radicalism, Eurocentrism, liberal pluralism, moral relativism, cosmopolitanism, conservatism, etc. Second, apart from the Constitution and the Bill of Rights, which describe and guarantee the four core values (liberty, equality, democracy, individualism), there is no centrally maintained and authoritatively promulgated code text outlining the ideological premises of the American nation. Indeed, even the words of the sacred documents are subject to diverse interpretations,¹⁰ which means, among other things, that even the core values, which in theory could serve as unifying agents, can be construed to point in opposite directions and be made to encourage diversity and pluralism rather than orthodox adherence. Thus, for instance, the American concept of *liberty* is most often understood as referring to guarantees of individual protection against governmental restriction or intrusion, and *equality* as reinforcing identical political rights for the benefit of the individual citizen. It is, however, equally legitimate to construe both as an encouragement to equal rights to *variety*, the freedom of the individual to construct his or her life as they see fit, and that the target of the avowed American “associative impulse” could be virtually anything and anybody.

A series of other factors have contributed to making American national ideology – which to most people exists as a blend of a kind of vague civil religion and affective,

9. James Davison Hunter, *Culture Wars: The Struggle to Define America* (New York: Basic Books, 1991), p. 107.

10. “There are, it is usually said, two Constitutions, not one: the written document and the unwritten usages. Actually the more meaningful second Constitution is to be found not in the usages but in the outlines of economic power and interests, of religious convictions, of ethnic loyalties, of rural and urban thinking, of attitudes toward war and peace, with all of which the President must reckon as exactly as he reckons with the written Constitution” Max Lerner, *America as a Civilization*, 2 vols. (New York: Simon and Schuster, 1965), p. 373.

pious patriotism – apparently “soft,” “loose,” and resilient: the constitutional separation of church and state, federalism (in contrast to a centralized system of government; with the political subdivisions possessing a significant degree of political autonomy), the general desirability of limited government, checks and balances, etc., with the concomitant that there has been virtually no significant political agenda in the republic that has gone unchallenged.

There are two more extraconstitutional factors which I think have contributed to blunting the sharp edges and muting the overly ideological flavor of the political culture in the United States. One is the pragmatic bent inherent in most American political decisions. In the middle of the 20th century, Henry Steele Commager still saw no reason to doubt that pragmatism was a central theme in American life, flowing naturally out of the American experience and becoming, in the twentieth century, “almost the official philosophy of America.”¹¹ This quality spills over into what could be best described as the means-ends construction of cultural reality. As diagnosed by P. Meadows, in American culture there has been “a structure of action which is no less notable for its ingenuity of means,” “its tentativeness of purpose,” and the “legitimacy of substitution and alteration.” “Form is not sacred,” he argues, “but process is.” This pragmatic resilience is operative in “the continuing assault on the limitations of action in favor of its facilitation: in other words, an American voluntarism of ends and means, usually in the name of efficiency. . .” (43).¹²

The second added factor is the simple fact that in the United States governmental power remains dispersed among the national, state, and local levels. The economy, for instance, permits companies to expand, compete, contract, and expire largely on their own, and this, to a large extent, is analogous with the nation’s cultural life, made up of the sum total of expressive, ideological, and creative activities. The apparent dispersal of ideology across space is also a consequence of the nation’s regional, demographic, and ethnic diversity: the various manifestations of the national ethos tend to be regionalized, localized and tribalized.

When we cast about for obvious examples, the American civil religion and the patriotic creed will immediately come to mind: the former Confederacy, for instance, has produced a Southern civil religion complete with its own Southern historical pantheon, hagiography, and patriotic pressure groups. As Charles Reagan Wilson has observed, “[m]inisters and religious groups created a civil religion that tied regional patriotism and religion together so that the remembered Confederate cause took on spiritual

11. Henry Steele Commager, *The American Mind: An Interpretation of American Thought and Character since the 1880’s* (New Haven, CT: Yale University Press, 1950), p. 97.

12. Paul Meadows, “American Culture: A Tropological and Patternistic Analysis,” *Journal of American Culture* 6.3 (1983) 38–44. I looked at the formal and functional interpenetration of M2 with the philosophy of pragmatism in my “Some Observations on Myth and ‘Practical’ Pragmatism in American Culture,” *Eger Journal of American Studies* (1993) 137–145.

significance.”¹³ Historically, the Southern consciousness in ante-bellum times also had to face the virtually insurmountable task of legitimating its own distinctive class structure and selectively applied democracy – actually *Herrenvolk* democracy: master race democracy with political citizenship limited to white males – and much energy went into the ideological – and for public consumption inevitably mythicized (M2-ed) – defense of the paradoxical and symbiotic linkage between liberty and slavery. And to illustrate how ideological priorities, in this case those of the Confederate Cause, were spontaneously – and coercively – promulgated and maintained, suffice it to cite the words of the intensely patriotic Mrs. Merriwether in Mitchell’s *Gone With the Wind*, the novel which became part of national and regional folk culture: “Any man who does not think our Cause is just and holy should be hanged!”¹⁴ Mitchell’s own comment is even more revealing:

These women, so swift to kindness, so tender to the sorrowing, so untiring in times of stress, could be as implacable as furies to any renegade who broke one small law of their unwritten code. This code was simple. Reverence for the Confederacy, honor to the veterans; loyalty to old forms, pride in poverty, open hands to friends and undying hatred to Yankees.¹⁵

Further examples could be provided, for instance, in the various incarnations of the Puritan work ethic, which became elevated to the status of ideology and, as such, widely promoted. It is an added irony of recent American development that this enduring tenet has been recently appropriated and practiced most spectacularly by the “model minorities,” i.e., Asian immigrants, more specifically the Japanese, the Chinese, and the Koreans.

Thus, just like the primary and secondary levels of the American public school system, the actual terrain of ideological inculcation is the local: the family, the classroom, the church, and a large number of patriotic organizations, that is, primarily *state* and *regional* agencies, or simply *grassroots* organizations.¹⁶ There is plenty of volunteerism, charity, and philanthropy in American society, which, together with the recent flurry of public opinion polls, may also reinforce the belief that governing institutions may occasionally reflect rather than direct popular attitudes. Historically, various reform forces, for example the Populist movement and the Muckrakers, used the media to bring about middle-class awareness and helped spur change. The operation of the various interest/pressure groups is also acted out most effectively on the local and state levels, and

13. Charles Reagan Wilson, “History and Manners,” in *Encyclopedia of Southern Culture*, ed., Charles Reagan Wilson and William Ferris (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1989), 583–595, p. 589.

14. Margaret Mitchell, *Gone With the Wind* (New York: Warner Books, 1993 [1936]), p. 231.

15. Mitchell, p. 832.

16. Recent issues of *Statistical Abstract* count on the average 330,000 churches and 40,000 foundations currently operating in the United States.

rarely can the source of coercion, subtle or otherwise, be located in federally enforced initiatives.¹⁷

To offer a simple illustration of the point, I will invite the late John Updike to testify. The American writer, Updike argued over three decades ago, “is the citizen of a wealthy, literate country where ‘the freedom of speech, or of the press,’ as the Constitution puts it, has been a vigorously defended right for over two centuries of national existence . . . [N]o American writer, to my knowledge, has ever gone to jail for anything he has written.”¹⁸ The other side of the coin, it seems, is what may happen in local public schools and libraries, which have banned a large number of American classics from the shelves. Even a very brief sample is impressive: *The Adventures of Huckleberry Finn*, *Uncle Tom’s Cabin*, *The Grapes of Wrath*, R. Wright’s *Black Boy*, *The Bell Jar*, *Slaughterhouse-Five*, *The Fixer*, *The Catcher in the Rye*, Ellison’s *Invisible Man*, Miller’s *The Death of a Salesman*, P. L. Travers’ *Mary Poppins*, *The American Heritage Dictionary*, etc.

Moreover, under American circumstances, behind-the-scenes leadership – wielding influence from the closet – is not an unfamiliar phenomenon. “The hidden persuaders” (as Vance Packard called them with reference to commercial persuasion) in the political culture, however, are often difficult to spot, although they are present in the media, in the mass cultural text, or in the complex strategies of rhetorical persuasion in which the cultural consumer is offered substantial incentives for ideological adherence.¹⁹ Again, it is worth considering at this point the ramifications of Lasch’s critical statements pertaining to the decline of public debate, the “lost art of argument” in public communicative transactions:

17. This understanding of how the relevant institutions are involved, as infrastructure, in generating and maintaining ideology shows some overlap with Althusser’s idea of “an ideological apparatus,” and his distinction between the two “levels” or “instances” of the superstructure: RSA (*Repressive State Apparatus*) and ISAs (*Ideological State Apparatuses*). However, Althusser’s model was not made with the American political culture in mind, where power permeates down through several filters, and the ideological significance of RSA (the federal government, the administration, the armed services, the police, the FBI, the courts, the prisons, etc.) may be offset by that of the second level: churches, schools, the family, political parties, trade unions, the media, other cultural institutions. Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes Towards an Investigation,” in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), 127–186, p. 168.

18. John Updike, “The Cultural Situation of the American Writer,” *American Studies International* 15 (1977) 16–24, p. 19.

19. Which segment of American society dictates likes and dislikes is obvious: corporate America. “No one challenges the rich and their corporations. . .” Gore Vidal once observed and he also added, “[w]e’re a second-world nation as far as 80 percent of our people go. Twenty percent do wonderfully well, working for the one percent that owns most of the wealth” (171). Gore Vidal, “20 Questions: Gore Vidal,” *Playboy* December (1989) p. 171.

Increasingly information is generated by those who wish to promote something or someone – a product, a cause, a political candidate or officeholder – without arguing their case on its merits or explicitly advertising it as self-interested material either. Much of the press, in its eagerness to inform the public, has become a conduit for the equivalent of junk mail.²⁰

This perverted obsession with information became especially conspicuous during the never-ending bombardment of the American public with details of the American president's private life in the so-called Clinton scandal: much of the information nobody wanted and most of it ended up as unread waste.

6 Is there an American ideology?

It would appear, on the face of it, tempting to accept Kaplan's conclusion that "there is no such thing as an American ideology." "It is true," the argument goes, "that some small subgroups in the United States may have a comprehensive pattern of cognitive and moral beliefs that constitute an ideology. . . . But the beliefs of even the extreme conservatives in the Republican party or leftists in the Democratic party come closer to being creeds or even belief systems than to being ideologies."²¹ A slightly different approach to emphasizing the American freedom from the constraints of ideology is reflected in Richard Hofstadter's widely circulated aphorism: "It has been our fate as a nation not to have ideologies but to be one,"²² another instance of fetishization for the purposes of avoiding definition by the misplacing of emphasis.

The fact remains, however, that on the federal level, ideology in America lacks the unequivocally dogmatic certainty of the "classic" variant, and owing to the structural incorporation of the multiple filters described above, the system appears to be tentative rather than dogmatic, thus, in a comparative sense, resilient, loose, and pragmatic. This, however, does not mean that the American social consciousness or – to borrow from F. Jameson – the "political unconscious" is less ideological than comparable forms of collective conceptual patterning in any other culture or nation.

The apparently pragmatic/resilient version of ideology may even evoke the concept of value neutrality in some. It should not be forgotten, however, that neutrality often is an ideological cover which can provide crucial service for the legitimation of the established political order. And, finally, because every cultural act and product is to some extent *ideological*, social myths are closely related to the process of the subject–object dialectic and that of cognition. As such, the study of M2 configurations should, in the final analysis, also be concerned both with object-cognition and the laws of motion that

20. Lasch, p. 174.

21. Morton A Kaplan, "Is There an American Ideology?" in *Ideology and the American Experience: Essays on Theory and Practice in the United States*, eds., J. K. Roth and R. C. Whittemore (Washington, D.C.: The Washington Institute Press, 1986), 211–227, p. 217.

22. Quoted in Richard Wightman and James T. Kloppenberg, eds., *A Companion to American Thought* (Oxford: Blackwell, 1995), p. 326.

govern human thinking. Owing to the fact that the ideological dimension penetrates and is inscribed in all forms of ideation and patterning of thought – and not only outlooks, creeds, social programs, belief systems, myth structures but each distinct domain of the social consciousness – ideology is operative in patterns which are not by definition ideology. Which is an added reason why the modification of the concept of ideology by adjectival means is justified.

7 “Ideology” versus “ideological”

That is, the noun-adjective duality translates into our *ideology*/M2 parallel in the following manner: myth – like many other artifacts of culture – is an ideological product, while it is different from ideology *per se*. This generates an ostensible paradox because most often it is the M2 incarnation of the ideology that is perceived and analyzed *as* ideology. This slippage is most often a not even detectable omission for the simple reason that the social content of pure ideology – which is usually not even accessible in communicated form – and its mythicized version – that is, as a given ideology appears in the guise or through the filter of M2 – is most often hardly noticeable. Indeed, this metonymic shift is a pardonable inadequacy for two reasons. One, it is often difficult, even risky – because deliberately hidden – to identify the naked core version; two, in terms of content and social function, the lines of force of ideology and of the mythicized version are bound to point in the same direction. Thus, in a pragmatic sense, they are one and the same thing. However, as we shall see, they are still not identical.

Moreover, it is worth considering the fact that sometimes, depending on the social circumstance of its uses, one and the same text, narrative, or method will or will not function as ideology. The thrust of the British Antony Easthope’s example will serve here to argue the point:

Joseph Campbell, writing as an anthropologist, claims that a wide range of myth and story presents the hero on the basis of a common narrative structure: this is science, or at least counts as science if accepted by others as true. But if Campbell’s views (“follow your bliss”) are taken up – as they were during the 1980s in the United States – and used to provide a rationale for Reaganite consumerist avarice and entrepreneurial selfishness, then the same set of arguments become ideology. That is, they operate as forms of power to support some social possibilities and weaken others.²³

Besides, at a lower and more practical level of cultural analysis, *myth* may be used to describe a defunct or rival ideology, hereby labeled negatively as “untruth” or “bad knowledge.” In this kind of sorting out, much depends on (a) who is doing the labeling; (b) which definition of ideology we are talking about. This is almost always the case when ideology is used with pejorative connotations to refer to the thought of others.

23. Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (London: Routledge, 1991), p. 131.

It is primarily when we come to sorting out the functional aspects of ideology that it becomes almost impossible to distinguish M2-type configurations from ideology. In a broad sense, both constructs are focused on justification, rationalization, and legitimization of a given status quo, group attitudes, goals, or general life situation, and both can reflect, defend, support – or weaken – particular social, moral, religious, and economic institutional interests and commitments. Moreover, both can be seen as mystifying, distorting, or concealing the relations of power within society, as well as criticizing and repudiating alternative frames of reference or existing social orders.²⁴ In these particular functions, ideology and M2 can show significant overlaps, indeed the two words, for reasons mentioned above, are often used interchangeably.

Yet there *are* identifiable differences: while ideology tends to offer theoretical, primarily philosophical and apparently logical, often blunt, justifications, M2 is most often devoid of conceptual abstractions, or rather, its abstraction often tends to be symbolic. This latter feature of social myths does not necessarily clash with M2's aestheticizing-concretizing function, formulated by Tindall in the following statement: “[t]hey [social myths in general] tend to develop abstract ideas in more or less concrete and dramatic terms.”²⁵

8 Ideology into M2, M2 into iconic signifier: packaging transactions

Structurally, therefore, in elaborate public myths by ideology I mean the inner conceptual, philosophical core of M2-type myth. As the pattern of ideation moves away from the abstract center, the core content is subsequently “serviced” (“cloaked,” “dressed up,” “translated,” “packaged”) in the M2 space, that is, the ideological formulation acquires a concrete, dramatic, aestheticized, intellectually accessible format, ready for dissemination to a wide public audience. In social space, the M2 version, as has been highlighted earlier, tends to become further fragmented, iconicized, sloganized, pictorialized, visualized, etc. to serve as cultural shortcuts: reminders of the message coded in the M2 configuration. Thus, in a sense, M2 is tied to ideology in a special functional relation-

24. Karl Mannheim's disjunction between present-oriented *ideologies* (the classbound beliefs of those who had an interest in maintaining the status quo) and future-oriented *utopias* (representing the interests of those for whom the status quo is insufficient) is legitimate in describing rival ideologies belonging to social classes caught up in an oppositional framework. But neither can a monolithic (non-oppositional) elaborate ideological system, no matter how present-oriented, do without projecting an image of “where we are going.” Most ideological systems target the status quo, thus they tend to possess a marked present-oriented drift. However, the status quo cannot be conceived of without contemplating its own origins either, thus the past-oriented dimension is also an attendant quality. In terms of this triple orientation, we are bound to find yet another proof for the fact that ideology and (thematically kindred) M2 constructs are close cousins.

25. George B Tindall, “Mythology: A New Frontier in Southern History,” in *Myth and Southern History* (Vol. 1: The Old South), eds., Patrick Gerster and Nicholas Cords (Urbana: University of Illinois Press, 1989), 1–15, p. 2.

ship: M2 serv(ic)es ideology by *packaging* it for the purposes of making it suitable to fulfill a variety of social needs: to serve as rhetoric of persuasion, to function as a tool of concealment, but, above all, to justify. For whatever reason.

Let's see in two selected and familiar examples how this three-stage process actually operates. My first example will be Manifest Destiny. The designation itself shows that we are dealing with a packaged version: the concept is identified as perceived in the second, M2 (indeed, M2-ed) stage: it is in this mythicized guise that the ideology received wide circulation. But what was the "real" ideology behind Manifest Destiny? The answer is very simple: territorial ambitions. The acquisition of new territories to fulfill the nationalistic imperative of expanding the orbit of the nation's activity across the continent and building an American empire to the Pacific. Visions of a vast "Empire of Democracy from sea to shining sea" had been active at least since the Louisiana Purchase, indeed even earlier than that. This ideology was bound up with a number of support preference models: geographical predestination, world leadership, the cult of élan, what Josiah Strong later came to call "the outpopulating power of the Anglo-Saxon race,"²⁶ the Puritan sense of mission, etc. Even so, however, the ideology was overly selfish, pragmatic, voluntaristic – and blatantly aggressive. Not even the crusading spirit or the notion of the white man's burden could sufficiently mitigate it to be safely used for wide public consumption.

The harsh edges of the ideology, therefore, had to be blunted. Which means that the ideological content had to be "packaged," "serviced" as it were. This crucial transaction took place in the M2 space. In the process, the core content underwent miraculous transformations. In the alchemy of mythicization, the naked ideology (naked in more senses than one) was "dressed up," packaged, made to assume a new identity as a high-prestige public myth. The reincarnation of the ideology as mythicized/packaged ideology under the alias of Manifest Destiny actually meant adding substantial cosmetic touches in the "dressing up" sequence: the mythicizing process [1] upgraded the national(istic) ambition to the level of religious discourse; [2] by transcendentalizing territorial ambitions, it shifted these strivings to the realm of sacred duty (not a particular national objective but a cosmic errand), to that of a "higher calling," thus injecting into the M2-ed frame of reference the notion of external imposition; [3] most importantly, owing to the above transactions it concealed the real (nationalistic, acquisitive) motives; and [4] thereby it shifted the locus of responsibility outside the frame of reference in which it actually resided. The nature of the procedures operative in the third stage could be best summed up by pointing to the many sloganlike clichés and literary images celebrating epic westering, the heroic quality of the relentless and providentially approved march, the triumphalist view of a superior civilization, or simply by referring to John Gast's famous painting (to be found in the Library of Congress) depicting Columbia's civilization-generating, westward march. The title of the painting is, not uncharacteristically,

26. Josiah Strong, *Our Country: Its Possible Future and Its Present Crisis* (New York: Baker and Taylor, 1891).

“American Manifest Destiny.” This will also make it clear why one way of understanding ideology is through looking at the repertoire of images, themes, and ideas disseminated for broad public consumption by and for a dominant culture. In this understanding, ideology is a *system of representations*.

The tripartite sequence from ideology via M2 through iconic manifestations also marks a chronological progression of operations, clearly detectable in our second example, the frontier myth. Thus, the unprecedented popularity of Turner’s thesis appears to demonstrate that a core ideology, which the Turner concept dramatized and aestheticized, had been in place before the frontier thesis itself was born and widely circulated. This ideology was anchored in nationalistic expectations to find a nativistic explanation of national history, of a unique American character and creed that would shed the uncomfortable burden of the unappealing notion of European precedents: the “germ theory,” “the inheritance of institutions,” and the emphasis on “the continuity of history.”²⁷ “Our national genius is Anglo-Saxon,” proclaimed J. Strong somewhat less than a decade before Turner’s exceptionalist argument first surfaced in American historiography, “but not English, its distinctive type is the result of a finer nervous organization, which is certainly being developed in this country” (217).²⁸ In brief, the ideology was ready to enter the M2 space, where the right man at the right time was capable of bringing the scattered resources into focus and, having produced an improved version cloaked as a romanticized narrative, offering the final product as a “key to American development” by making the core ideology palatable and ready for appropriation to the cultural consumer.²⁹ In the third stage, a profusion of iconic satellites were generated, from “fountain of youth” to Marlboro man. The understanding of the three-tier mechanism described offers a practicable methodological point of entry into how the gloss of ideological “innocence” can be identified and penetrated in M2-type public myths or, for that matter, in any other cultural product, including literature, into which M2 configurations are incorporated.

Thus, in the final analysis, reversing Northrop Frye’s notion that “an ideology is applied mythology,”³⁰ I see M2, on the one hand, as applied ideology – the particular concretization of particular core ideological content –, and, on the other hand, as a corollary of what has been outlined above, M2 – as public myth – is interpreted ideology. Again, while I agree with the basic logic of Barthes’ understanding of how *parole interpellative* addresses the subject to naturalize – for him – the cultural environment,

27. Louis M. Hacker, “Sections – Or Classes?,” in *The Turner Thesis Concerning the Role of the Frontier in American History*, ed., George R. Taylor (Boston, D. C. Heath, 1949), p. 63.

28. Strong, p. 217.

29. The linguistic and textual markers of Turner’s frontier “narrative” serve as unmistakable and symptomatic indicators of the conative transactions he is involved in, manifested primarily in the affective, “edifying,” and romanticized flavor of the argumentative framework in a text that is supposed to be “objective” historiography.

30. Northrop Frye, *Words With Power: Being a Second Study of “The Bible and Literature”* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1990), p. 23.

and I also accept the “hailing” process described by Althusser – ideology “makes obvious” the ways in which people live their lives in society – I do not think it is always through direct interpellation that ideology addresses itself to the subject.³¹ Most often, I believe, an ideology in its naked purity is not suited to “interpellating” the cultural consumer; hence the rationale for the transactions transpiring in the M2 space.

It should be added, however, that it is virtually impossible to offer a general description of the level of articulacy at which the social consciousness stores the content of the ideological core. In some cases ideology is formulated, verbalized, and promulgated *as* ideology. In other cases it can be programmatically hidden, and the concealed entity can only be reconstructed via penetrating the M2-ed incarnation: a rewarding exercise for the student of M2. In still other cases, as, for instance, in most manifestations of racially prejudiced stereotyping, the social consciousness may accommodate the triggering ideological deep structure – thus the conatively generated idea of otherness and difference among human beings and populations – in forms of abstracted hierarchy, difference, otherness, superiority versus inferiority abstractions, us–them (in-group versus out-group) patterns, etc., which, in the logic of our previous argument, acquire their external, packaged, public form in the M2 space. That is when ideology is ready to “interpellate” the cultural consumer, that is, through the filter of M2. It would be a large measure of self-delusion to believe that this is an “innocent” and “disinterested” game. And one last note: does it still make sense today – in the post-postmodern age – to isolate a particular kind of consciousness as “false”? It seems that the puny force of theory does not have much of a chance against the overwhelming bulk and tide of everydayness. Which is a dilemma that has to be addressed, separately, in its own right.

31. Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1974 [1957]).

Krisztina Kodó

Canadian National Consciousness within the Northern Frame of Mind

The intention of the present paper is to focus on the idea and myths of the Canadian North and the Northern landscape by seeking to relocate the Native (and the Inuit) and representations of the Aboriginal Peoples within this framework and view how this has kept a firm hold on national consciousness.

One of today's often discussed issues is the formation of definitions that concern the Canadian North. Here, however, one must distinguish between the North's image and its reality. Although nearly half of Canada's land mass lies north of the sixtieth parallel, defining the North is one of the major questions. Where is the North? One often accepted view is that Canada's North is a part of the great sweep of northern lands and seas above which most Canadians live.¹ Others view the Canadian North or the North as a political definition for a region that consists of Canada's three territories: Yukon, Northwest Territories and Nunavut. An alternative definition, that concerns the description and natural phenomena in general, says that it is that portion of the country that lies north of the tree line (this includes Canada's geographical centre): covering most of Nunavut, and the northerly parts of the Northwest Territories, Yukon, Quebec, Ontario, Manitoba and Labrador. Based on this popular imagination white people do not seem to perceive the North as a whole, but rather "regard only particular and very localized northern situations," which would include references to the Northwest Passage, a particular Arctic expedition, the Inuit, the cold and possibly the Klondike.² The notion, reflecting Cartier's reference to the North as "the land God gave to Cain," still echoes in scientific literature in the mid-twentieth century.³

The concept of nordicity depends on the measure of northernness that other Arctic territories share. This means that Canada is a country situated in the northern part of North America, whose population is concentrated along its borders with the United States and is often assumed not to have a 'south'. Why? This is due to the fact that 'the South' is only perceived as a region when it is contrasted with or viewed by those in 'the North'. If we are not looking for physiographical or political definitions, but merely wish to approach this from a traditional and partly literary angle we might say that,

It is the land of the midnight sun, of the Klondike Gold Rush and the Northwest Passage, of Robert Service and "*The Cremation of Sam McGee*," of

1. *The Canadian Encyclopedia* <www.thecanadianencyclopedia.com>.

2. L.-E. Hamelin, "Images of the Canadian North," in *Interpreting Canada's North*, eds. Kenneth S. Coates and William R. Morrison (Toronto: Copp Clark Pitman Ltd., 1989), 7–17, p. 7.

3. Hamelin, p. 8.

the search for the lost Franklin expedition and the law of the North-West Mounted Police. It is also towering mountains, rushing rivers, and Canada's first self-governing Native territory. This is the North, truly the beautiful land.⁴

The conceptions of the North projected by outsiders are often based on images of the North rather than the reality of the region. The popular view of the North as a "cold, forbidding, and inhospitable wilderness"⁵ has done more harm than good in terms of development. These northerly areas are often viewed as being barren and desolate, and without any form of human habitation (and often photographed as such); this is only one of the false conceptions that still survive in our minds. Canada's North has in fact been populated for thousands of years by the Inuit, the Dene Indians and the Cree of Northern Quebec. The treeline roughly separates the traditional lands of the Inuit from those of the Native Peoples. For many Natives and Inuit, the North with all its inhospitable conditions, is still home. Today, however, traditional and modern modes of living, the latter introduced by the civilization brought by the White Man, exist side-by-side.

The history of exploration is largely the history of European and American activity in the North. The main idea behind these explorations, however, was from the very beginning based on the notion that America was overarched by a land bridge connecting northeastern Asia to northwestern Europe via Greenland. The Northwest Passage was between the land bridge and America, beginning in the Atlantic somewhere not far north of Labrador and trending west and south before emptying into the Pacific in the vicinity of modern-day Oregon State. This was the opinion of Sir Humphrey Gilbert, whose *Discourse of a Discoverie for a new Passage to Cataia*, appeared in 1576.⁶ During the seventeenth and eighteenth centuries a series of zealous adventurers convinced themselves, sometimes against all evidence that across the giant inlet sea, which later came to be known as Hudson Bay, lay the pathway to China.⁷ The existence of a Northwest Passage over the Pole leading into the Orient and China with all its riches kept the imagination of many adventurers active well into the nineteenth century.

There were two possible ways of exploring the north, by sea and overland. From the moment White Man first sets foot in the North he relies on the Aboriginal Peoples for guidance and survival. As long as the coastal areas were being charted it was possible to navigate with huge ships in fair weather, but no overland expedition or exploration would have been possible without Native assistance. During the same period the Indians and the Inuit went about their daily lives indifferent to the motives and mishaps of the intruders from far away.⁸ Native contact with European civilization was a gradual

4. Susan Hughes, *Let's Call it Canada* (Canada: Maple Tree Press, 2003), p. 14.

5. Kenneth S. Coates and William R. Morrison, eds., *Interpreting Canada's North* (Toronto: Copp Clark Pitman Ltd., 1989), p. 3.

6. Daniel Francis, *Discovery of the North* (Edmonton: Hurtig Publishers, 1986) pp. 13-4.

7. Francis, p. 31.

8. Francis, p. 9.

process, which certainly had the effect of influencing and changing the lives of the different tribes. The meeting of the White Man with the Native serves as the basis of numerous literary works, which tend to romanticize contact with the Native, presenting the occurrences through an imaginary White Man's perspective. Only in the second half of the twentieth century do we find examples of novels, as George Bowering's *Burning Water* (1980) and Rudy Wiebe's *Discovery of Strangers* (1994) that allow a dual perspective to enter their stories.

The nineteenth-century conceptualization and depiction of the North, especially in works of literature or essays, neglect the Aboriginal Peoples as existing elements of the Northern landscape. Carl Berger in his essay, "The True North Strong and Free" (1966) considers and presents Canada's official contemporary views of the North and its racist concept of the strong and sturdy races of Europe that were attracted to Canada during and after the Confederation in 1867. Berger provides an account of the days when Canada was called "the Britain of the North," "this northern kingdom," the "True North," or "a young, fair, and stalwart maiden of the north."⁹ These references developed the image of a race of men with the strength of iron and steel. The strong and sturdy northern races of Europe were attracted to Canada and many of the important nationalist thinkers of the time (e.g. Charles R. Tuttle, George Parkin, Hingston, etc.) said that Canada as a nation must consist of the Celtic, the Teutonic, and the Scandinavian elements of the Norman French, the Saxon and the Swede. It is only the sturdy races of Northern Europe that are able to survive in the Canadian northern climate and develop Canada's character and identity. According to the Nova Scotian Charles R. Tuttle, the climate and soil serve as a creative force, which will determine the character of the people. And the immigrant, whose "ignorant, rude, and unmannerly" character is transformed, becomes self-reliant and exhibits a "manly independence" under the influence of British institutions and "the broad rivers, boundless prairies, high mountains, and pathless woods."¹⁰ George Parkin, a native of New Brunswick and Principal of Upper Canada College during the late 1890s, said that the Canadian climate is "one of our blessings," and that the "severe winter climate of Canada is perhaps the most valuable asset that the country has." In his view a temperature of minus twenty below zero "seemed to give an added activity to peoples' steps and a buoyancy to their spirits." This means that the climate demands a vigorous effort; "it teaches foresight; it cures or kills the shiftless and improvident; history shows that in the long run it has made strong races."¹¹

The image of Canada was reinforced and maintained in novels, travelogues, journals, poetry and works of scientific exploration (e.g. Agnes Laut: *Lords of the North* [1900]; Gilbert Parker: *An Adventure of the North* [1905]; Ralph Connor: *Corporal Cameron*

9. Carl Berger, "The True North Strong and Free," in *Canadian Culture: An Introductory Reader*, ed. Elspeth Cameron (Toronto: Canadian Scholars' Press, 1997), 83–102, p. 84.

10. Berger, p. 88.

11. Berger, p. 89.

[1912]; Agnes D. Cameron: *The New North* [1909]; J. W. Tyrell: *Across the Sub-Arctic of Canada* [1897]; Vilhjalmus Stefansson: *My Life with the Eskimo* [1913]). Many of the best-selling writers set the location of their works in the north, and to further experience the setting and location many even went to live there for brief periods. The Aboriginal Peoples are, however, nowhere mentioned as being a vital and integral part of the Canadian North. Where is the Native Indian?

Daniel Francis writes:

Over the years the Indian of stereotype, the Imaginary Indian, has had many identities. When the first Europeans arrived in New France, they held fairly positive opinions about the aboriginals they encountered, and upon whom they relied for protection. They admired aspects of Native character and society and they believed that Indians while “primitive,” had the capacity to become “civilized.” As Native people showed antagonism to the ambitions of the colonizers, however, relations between the two groups deteriorated. Euro-Canadians began to demonize the Indian, especially the Iroquois. No longer were Indians noble savages extending the hand of friendship. Instead they became the ignoble savage, the wicked, bloodthirsty redskin of so many history books and cheap novels. In the mid-nineteenth century, this stereotype justified the pacification of the Plains Indians in preparation for the arrival of White settlers. In the nineteenth century as well, racial theories which described the Indian as biologically inferior became popular. Non-Natives argued that Indians were a deficient people condemned to disappear in the face of a superior civilization. Once Canada was settled from sea to sea, Indians were pushed to the margins of society and largely ignored.¹²

In the late nineteenth, early twentieth century the Natives have been forced through the settling of Canada and the gradual spreading of towns, villages, communities and homesteads to live on reserves in isolation and retreat further and further north and west. Therefore, the average Canadian of the time had no real contact with either the Natives or the Inuit. They became a myth. The Native was not merely ignored, as Francis mentions, but basically erased from the literary landscape. This also involved their reduction to supporting roles in adventure narratives, which showed a desire for a Romantic nationalism.

The Native came to be considered as representative of a race that is soon to disappear from the face of the Earth. That is why numerous endeavors were taken by Canadian artists to travel to distant places in the west and the north to locate the various tribes. This sense of pathos involved in the subject appealed to the White audiences and gave the work urgency. In 1845 Paul Kane (1810–1871), a society portrait painter, left Toronto in order to make an artistic record of the Canadian Indian. As he later wrote, “the prin-

12. Daniel Francis, *The Imaginary Indian* (Vancouver, BC: Arsenal Pulp Press, 2004), p. 221.

cipal object of my undertaking was to sketch pictures of the principal chiefs and their original costumes, to illustrate their manners and customs, and to represent the scenery of an almost unknown country.”¹³ Kane had been a self-educated artist, who spent four years in Europe studying and copying the works of the Italian masters. He worked within certain conventions, and according to Francis, manipulated his images in order to suit the demands of his audience. His exhibitions and his accuracy of detail were praised by his contemporary audience, when in effect he actually added details of setting and landscape to illustrate the romantic aspects of the scenery, and in several cases even went so far as to add clothing and artifacts that were foreign to the Indians in the paintings. His most well known “forgery,” as Francis mentions, is a depiction of an Assiniboine buffalo hunt which was originally modeled on an Italian engraving of two young men on horseback chasing a bull.¹⁴

This sense of an urgent mission also influenced the manner in which the Natives were portrayed. These artists became amateur ethnographers in wanting to record the traditional lifestyles and lives of Natives, but at the same time ignoring any evidence of Native adaptation to White civilization. Due to this, these paintings were often highly romantic and idealized images of the Indian, based on what the artist believed aboriginal life had been before its contact with White Man.

There were several Canadian artists who tried to follow in Kane’s footsteps, and three in particular became important interpreters and preservers of Native culture. One was Frederick Arthur Verner (1836–1928), who became known for his popular buffalo paintings. Another was Edmund Morris (1871–1913), a landscape painter who became a Native portrait artist. And the third was Emily Carr (1871–1945), who painted a whole series of brooding, dark, vibrant colored oil paintings of the West Coast Haida totem poles with the intention of preserving these for future generations.

She began working on her Indian theme from 1899 onwards when she first visited the Presbyterian mission school in Ucluelet, a Nuu-chah-nulth (Nootka) reserve on the west coast of Vancouver Island. The occasion is quite memorable since it is here that the Native people gave her the name “Klee Wyck” (Laughing One), which she was later to use as the title of her book that relates her travels to the various Native villages and encounters with its inhabitants. Throughout the following years she continued her travels, but it seems that it was her 1907 visit to Alert Bay and Sitka, which made her in effect to decide to document what she saw as the vanishing heritage of British Columbia’s Aboriginal Peoples.¹⁵ Though these journeys were interrupted by her studies of art in England and later in France, she continued her project. In the summer of 1912 Carr went on Vancouver Island to Alert Bay and the nearby Kwakwaka’wakw villages. On the mainland she visited the Upper Skeena River area, and the Haida Gwaii (Queen Charlotte Islands). It was here that she first saw D’Sonoqua, which she painted and later

13. Francis, “Imaginary Indian,” p. 17.

14. Francis, “Imaginary Indian,” p. 21.

15. Kate Braid, *Emily Carr Rebel Artist* (Montreal: XYZ Publishing, 2000), p. 155.

in life wrote about in her book *Klee Wyck* (1941). In 1913 Carr rented Drummond Hall in Vancouver and exhibited her approximately 200 Native paintings (oils and watercolors), drawings and sketches.¹⁶

The exhibition may be considered successful, though Carr did not manage to have her paintings bought by the provincial government. During the exhibition she gave two lectures, which strived to clarify the relevance of art, especially totem poles, within Native culture. Perhaps the difference between Carr's totem pole paintings and that of Paul Kane's native subjects is ultimately Carr's emotional attachment to and admiration for the Natives of the coast. But she too stressed that the objective was to record these totems for the sake of posterity, since she believed that "Indians had lost touch with their traditional culture which was speedily disappearing from the coast."¹⁷ These paintings were then factual documents of a disappearing culture, which ironically came to be recognized as symbols of Canadian identity, like Carr's later landscapes.

Emily Carr's endeavors as an artist were, however, not limited to her paintings of totem poles, but more specifically to her connections with the Group of Seven and in particular Lawren Harris, who encouraged her to experiment with forms and colors. Carr eventually turned to landscape painting and gave up the Native theme, and like the Group, used the technique of making small oil sketches outdoors in nature. In her paintings Carr portrayed the dense forests of British Columbia and ultimately achieved success by representing "Canadianness" through her landscapes. Canadian national consciousness evolved to some extent, therefore, from the totem poles found within the British Columbian forests and the landscapes illustrating the density and magnetic quality of these woods.

The Northern myth in Canadian art, however, was strengthened by the paintings of the "national movement," the Group of Seven. They identified the Canadian through the Canadian landscape, like Carr, and this became the essence of their painting. For them and through their works the North became a mirror of national character. They portrayed the rugged terrain of the Canadian Shield and the changing seasons in the Northern woods. The artists of the Group believed that nature was more than simply a visual feast of form and color, and sought in their work, like the Romantic landscape artists, to transcend mere physical description. They regarded nature as a powerful spiritual force.

According to F. B. Houser, "[t]he message that the Group of Seven art movement gives to this age is the message that here in the North has arisen a young nation with faith in its own creative genius."¹⁸ The new image of the North was projected by the increasing popularity of outdoor activities such as canoe trips to the hinterland, and

16. Braid, p. 157.

17. Francis, "Imaginary Indian," p. 34.

18. Renée Hulan, *Northern Experience and the Myths of Canadian Culture* (Montreal: McGill-Queens University Press, 2002), p. 139.

voyages that allowed the individual to live out the enduring and hardy adventures depicted in literature.

The sense of a mysterious and mystical North definitely inspired the Group's Romantic nationalist vision.¹⁹ These artists worked to eliminate European influences from their painting styles and techniques, by trying to find an altogether new form of presenting and portraying the Canadian landscape. "For the Group, especially for its most articulate spokesman, Lawren Harris, the natural environment was the North, although the discovery that Canadian nationality was connected with the north was hardly new."²⁰ In their work they focused on the "Canadian North" and "Canada as north," thereby conflating this image, but their images (here the reference is only to the landscapes) consist only of the natural elements. But the artists did tend to sketch the same landscape or perspective under different climatic conditions to emphasize the immense strength and force of nature. Their paintings depicting the various natural phenomena are basically without human beings. "The north is represented as a blank page from which the presence of all people has been erased, presenting the viewer with a territory to be occupied and possessed, and a symbolic space, a topos being named."²¹ The call of the North urges an instantaneous response that "drives the man to mobility" and in some cases offers "an escape into the North, where distance from daily, monotonous round serves as nourishment, and even renaissance."²² And wherever the notion of escape into the north can be found in literature, there is also some form of Romanticism, and it is this that seems to account for the north's appeal to the idea of a national consciousness.

What Lawren Harris sought in nature and projected through his paintings was the individual's union with a greater self, that which is timeless and beautiful, where the personal is to be transcended. As Harris said, "All great art is impersonal, achieved by a sublimation of a personal ecstasy."²³ And the easiest place to see that greater, perfect world is out in nature.

Vibrations of art in modern Canadian poetry

The Group of Seven's aesthetic had a great impact on modernist poetry. Its influences may be detected in the appropriation of imagism and free verse techniques in depicting the landscape. A befitting example of an almost replica of Tom Thomson's "The West Wind" (1917) and Arthur Lismer's "Old Pine" (McGregor Bay 1929) is A. J. Smith's poem, "The Lonely Land" (1936). This is an imagist poem of bold clarity that provides a dramatic and imaginative illustration of the Northern elements.

19. Hulan, p. 140.

20. Hulan, p. 140.

21. Hulan, p. 141.

22. Hamelin, p. 12.

23. Ann Davis, "The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting," in Cameron, ed., 107–119, p. 109.

Cedar and jagged fir
uplift sharp barbs
against the gray
and cloud-piled sky;
and in the bay
blown spume and windrift
and thin, bitter spray
snap
at the whirling sky;
and the pine trees
lean one way.²⁴

This is Smith's most well known poem where the northern landscapes depicted in the above mentioned paintings are recreated in words. As in the paintings the cedars and pines are shown to be tormented by the harsh and powerful elements, the wind, the rain and the cold, twisting and bending the trees almost to breaking point. But these trees and plants still survive:

This is the beauty
of strength
broken by strength
and still strong.²⁵

Images of nature battling with the extreme elements of the North suggest an awe-inspiring power. The poem is rich in subtly controlled vocabulary and carefully modulated rhythms. This is not a descriptive poem, but rather the visual is given sound. "The dissonance, resonance, cry, etc. become audible."²⁶ Here, as in the paintings there is only the blank page of nature without any signs of human habitation or presence. The natural cycle of life is continuous and requires no human intrusion.

The poems featuring in Al Purdy's (1918–2000) volume *North of Summer* (1967) also provide glimpses of the north through a personal experience. Purdy was described as a "versifying journalist," and some of his books have in fact been poetic accounts of journeys, such as *North of Summer* (1967), based on a trip to the Arctic. His poem *Trees at the Arctic Circle* describe in detail the dwarf trees, ground willows,

They are 18 inches long
or even less
crawling under rocks
groveling among the lichens

24. A. J. Smith, "The Lonely Land," in *The New Oxford Book of Canadian Verse*, ed. Margaret Atwood (Toronto: Oxford University Press, 1983), 98–9, pp. 98–9.

25. Smith, p. 99.

26. Hulan, p. 141.

bending and curling to escape
making themselves small
finding new ways to hide²⁷

Purdy compares these with the “great Douglas firs” or the “dwarf shrubs of Ontario,” landscapes with which he is more familiar. Though he seems ironical and regards the willows as “Coward trees” he comes to realize that

And yet – and yet
their seed pods glow
like delicate grey earrings
their leaves are veined and intricate
like tiny parkas
They have about three months
to make sure the species does not die
and that’s how they spend their time
unbothered by any human opinion
just digging in here and now
sending their roots down down down
And you know it occurs to me about 2 feet under
those roots must touch permafrost
ice that remains ice forever
and they use it for their nourishment
they use death to remain alive²⁸

These images appropriately illustrate the immense potential of the natural elements combating each other in order to survive. As in the previous poem, no human presence is noted except for the persona giving an account of the circumstances. In its visual depiction Arthur Lismer’s painting *Pine tree and rocks* (1921) provides certain similarities by presenting a solitary pine tree, not a ground willow, among rocks and boulders in Georgian Bay, with its twisted trunk showing visible signs of its constant fight for survival. The poem *Arctic Rhododendrons* similarly focuses on and seemingly magnifies the Rhododendrons as being

small purple surprises
in the river’s white jacket
and after you’ve seen them
a number of times
in water-places
where their silence seems

27. Al Purdy, “Trees at the Arctic Circle,” in *The Collected Poems of Al Purdy*, ed. Russell Brown (Toronto: McClelland and Stewart, 1987) 84–5, p. 84.

28. Purdy, “Trees at the Arctic Circle,” p. 85.

related to river-thunder
you think of them as “noisy flowers”²⁹

The images of color provide visual projections, while the references to silence and noise focus on the audible effects. The length of life allotted to these plants by the natural elements is given emphasis here as well, since Purdy states that it “lasts two weeks in August / and then dies.”³⁰ Purdy’s visual encounters with nature in the Arctic region result in transporting these closer to the average reader. In this sense the myth of the North becomes a reality, something that is graspable.

Purdy is also a storyteller who creates poetry through plain talk. He uses a vernacular style, resists metric convention and shows a strong feeling for the past (as in his poem titled “Innuit”). His poems consist of short lines, open-ended free verse and they concentrate on details (as in the above-cited poems) and people. He tells stories in poetic form and traces the tensions between Northern myth and Northern reality.

The Canadian northern landscapes appearing in the paintings of the Group of Seven project vivid images (with vast expanses of sky, huge glaciers with vibrant colors, rock formations, rapid rivers, waterfalls, deformed and broken trees, etc.) that confirmed previous descriptions in writing (as in Smith’s and Purdy’s poems). These visual images emphasize the immense power and spiritual force of Nature that has an overwhelming effect on Man. The poetic endeavors underline the vibrant and overpowering forces that Man encounters in the northern regions of Canada. Both the poetic and the artistic representations are vital experiments in coming to terms with Canada’s North and the myth of the North. Since these representations are featured in the earlier writings and paintings as “blank spaces” without any sign of human habitation or forms of wildlife, the realization that the Aboriginal Peoples and the Inuit are an integral part of the northern landscape and must be accepted as such within the Canadian national consciousness came only in the second half of the twentieth century.

Conclusion

The firmly implanted myths about the Canadian North that had defined Canadian identity in the eighteenth and nineteenth centuries slowly began to change in the twentieth century as writers and artists wanted to depict the *True North* through a personal experience as the essence of literary imagining. Writers, artists, poets, and journalists traveled to the north as ethnographers do, meeting people, taking notes, and turning them into polished literary texts when they returned home. These literary works, however, are twofold since they either present accounts of nature without the presence of human occupation (like the landscapes of the Group of Seven or Emily Carr) or now include the Aboriginal Peoples and proceed to depict them as an integral part of the northern way of life and tradition. In Canadian literature this becomes an exercise in

29. Purdy, “Arctic Rhododendrons,” in Brown, 81–2, p. 81.

30. Purdy, “Arctic Rhododendrons,” p. 81.

“post-colonial liberation,” which may be a way of removing the “dead hand” of tradition from the throat of national literature that has been suffocating it for such a long time.

One of the concerns for the future is whether the reimagining of the north, by replacing one mythology with another, or by changing the features to reflect other concerns and ideas, will actually undermine or reaffirm the north’s traditional function as a blank page for the nation’s narrative.

The conception of the north is firmly established in Canadian literature based on the earliest journals, diaries, letters and travelogues, but a different manner of approach and seeing has become essential. In this sense Al Purdy’s poetic conception becomes important. For Purdy the Arctic experience was important in forming his art and his poetic war on the myths of the north were considered daring. But is the North the place to create art? According to Purdy: “When you experience that blindingly white place of sunlight, vivid blue water and solitude that presses on you and surrounds you like air itself you wonder at your own hubris and insolence in thinking you can write about it.”³¹ But Purdy does write about it, after spending most of the summer of 1965 on Baffin Island:

The sea surrounding our island was like the concentrated essence of all the blue that ever was; I could feel that blue seep into me, and all my innards changed colour. And the icebergs! They were shimmery lace and white brocade, and they became my standard for the word *beauty*. . . . But, I say to myself now, think again: I was never really happier than when I was lying in a sleeping bag on an Arctic island, listening to those noisy ducks at the top of the world and writing a poem.³²

In his poetry Purdy attempts to break through the myths and illusions in order to write about the North without trying to colonize it by his imagination. His aim is to create a convincing image of the North and its people, because the Natives and the Inuit are part of the image of natural environment. He presents an aestheticized north that is to be seen in postmodern travel writing, but also breaks with this pattern of representation. He is in reality “playing with the myth of the north as a blank page, but starting to question it at the same time.”³³

Purdy rejects the Romantic national ideal represented in the work of the Group of Seven. His experience, poetic imagination and poetic voice do not resemble the Group’s blank, mystical North that can be closely linked with Canadian nationalism. Purdy’s almost ethnographic interest lies in Inuit culture.

The ethnographic details in the poems show the basis on which he builds his poetic vision of the North. Ethnography and travel writing influence Purdy’s poetry with an

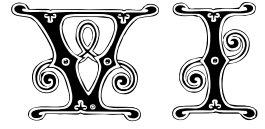
31. Hulan, pp. 142–3.

32. Al Purdy, “To See the Shore: A Preface,” in Brown, ed., xv–xviii, p. xvi.

33. Hulan, p. 143.

emphasis on the authenticating and authorizing role of firsthand experience. The role of experience and the continuation of the past into the present in his representations of Inuit culture become important. Through his art cultural survival is assured and Aboriginal identity is given full emphasis.

Modern poets from the mid-twentieth century onwards, like Al Purdy, attempt to break through the myths and illusions that surround the North. They manage to create a convincing image of the North and its people, the Inuit and the Native peoples. Through their works Native identity emerges as a harmonious element of nature and the Northern landscape. One should not, however, neglect the fact that the firmly embedded ideals and conceptions of a Canadian consciousness based on the northern frame of mind persist, though now with a wider and perhaps more comprehensive perspective encompassing the Aboriginal Peoples.



Rani Drew

The Fact of Genealogy

I knew Ágnes at ELTE when I was a part-time lecturer in the department in the 1990's. At some time in that decade, she was Chair of the Department. Much gets forgotten as time moves on, but Ágnes's smiling face remains intact in my Hungarian memories. On more than one occasion she accepted my offer to initiate some new courses, especially my proposal for setting up a theatre workshop course (inspired and suggested by Zombory Erzsi) and readily made place in the time-table. From university syllabus to stage, I wrote and produced ten plays in my eight-year stay in the theatre-world of Budapest.

*We kept contact with each other, one way or another through emails, cards and conference-induced meetings in Britain. A meeting in 2010 proved crucial for me, the year of my debut novel, *The Dog's Tale: a Life in the Buda Hills*, when the ink on the book was still waiting to dry. I thought an Introductory note from ELTE where the Tale had gestated would give it a family feel. We met in London, as Ágnes put it, "at the elbow of Paolozzi's very un-Blakean Newton in the courtyard of the British Library." Though knowing how pressed she was with various commitments, I asked her if she would write an Introduction. And she did. A page-long, it highlights the "essential" nature of the novel. Like the dog, the novel is a "mongrel," she says, which it is. I will let the dog himself testify to the truth of her statement.*

In this country, people say "what does a dog have to tell about its life?" Then they go into an ecstasy, "O istenem, it's a wonderful life. This country is a haven for dogs," they chorus, "let all the dogs of the world come here to live: big and small, fierce and timid, wild and domesticated." Others declare with even greater passion, "We love every sort of dog. We are even called a dog culture. Every bit of our life is steeped in dog nuances: our language, our emotions, our neuroses and our fixations – all are rooted and fixed in dog responses."

As a dog I listen to this passionate claim so often that I have almost come to believe in it myself. I am not exaggerating when I say that one single phrase of the Hungarian language can epitomise the national character of the Magyars. So, for example, when describing someone's predicament as "kutya baj," they mean to say (i) that the trouble is not real, but in the mind, and (ii) that having a family and home alone rules out the existence of any problems. Like its Magyar owner, the dog too has nothing to complain of. Now according to this view, I, a dog, should stop here and go no further as I have an excellent home presided over by the most charming mistress, live in the best part of Budapest, eat the best food and go for leisurely walks in the lovely woods just above our road. What need is there for an autobiography? This then could be the beginning and end of a dog's tale, making it the shortest story ever told.

The same people will go even further and say that animals cannot tell stories because they lack thinking and speaking faculties. The aesthetics of speech, they declare, are the prerogative of humans alone. Now I object to this claim and will expose its fallacy. But I will limit my defence to the dog community, since I consider other pets to be outside my discourse. Before I go into epistemological proofs of my assertion as a story teller, I must, true to all autobiographical modes, establish my genealogical credentials first, since it is an important factor in one's social standing in this country. And though I am without the knowledge of my canine genealogy because I was found abandoned by the roadside, even then I would say I am a Magyar breed – not a pedigree but a mongrel. I know I have no right to claim such racial roots, especially as I cannot back my statement with a clear hereditary descent. Moreover I cannot even prove my parental connection, let alone descent from dogs in King Mátyás' time, the beginnings of the Magyar nation.

I know I am on slippery ground here, and can easily be challenged by the vigilant pure breeds in this country, yet I won't retract a single syllable from my statement. I feel so strongly of this soil that I am prepared to take all risks. I may get branded by the experts with having only the blood of some minor breeds that were brought across the borders by immigrant communities who arrived in waves in the Carpathian basin; I may even be declared to descend from the wild canines of the Gypsies who forced their way into the homeland of the Magyars from the east. Well, let them say what they like about my descent. After all, I stand to lose nothing.

Agnes Pokol-Hayhurst

A Slice of Rio

I

As she stood at the curb waiting to cross the six lanes of Avenida Atlantica that separated the beachside from the row of those tall and singularly ugly living blocks – the pearls of Copacabana – she cracked her first smile that day. It was a private joke, and not even a very good one, but at least it chased away one of the black clouds covering her mental sky; she was wondering whether T. S. Eliot hadn't had Rio in mind when composing "The Waste Land" and whether he hadn't made a slight mistake with the first line – surely January was the cruelest month and not April.

Some people wouldn't have agreed with her as to that, and she had to admit that she was particularly sensitive to the heat and was, therefore, biased against the glaring sunshine and the melting pavements. Both the *cariocas*¹ and the tourists seemed to be doing just fine as they were lying or standing on the beach, frying to a crisp. Megan Hill had a hard time imagining how she could have derived any fun from deliberately turning herself into one of the half-naked sweaty bodies that littered the shore; it was excruciatingly hot in the shade already. As to the water, it was dirty and rough; garbage in all shape and form was knocked against the bather by aggressive waves.

Mrs. Hill had been living in Rio for seven months by then and she was starting to forget how excited she had originally been about living in this supposedly marvelous city. Of course she'd gone to the beach in the first days. Of course she loved the view of Copacabana and Ipanema. Of course she was as happy as a little girl when sipping her first *caipirinha*² in those innocent days immediately after her arrival. It had all seemed so charming, so relaxed, so full of *alegria*³ – to use the local parlance.

Seven months later, after a ten-hour wait at the police station to get her visa, there hadn't been much of the initial attraction to the place left in Megan Hill. More and more did she feel that the six-hundred and fifty thousand hours that were allegedly allotted to a human being were being frittered away in this place. Behind the friendly smiles there lurked inefficiency and untrustworthiness – and a benevolent ignorance of this being a bad thing. Indeed, for *cariocas* a promise was made to be broken, and it would have taken them by surprise if anybody had taken any given result of this attitude as a personal insult.

And time wasn't the only thing that was being wasted over here; Rio and the concept of value were mutually exclusive. Inefficiency, on its own, might have been excused; it was understandable that the heat slowed everybody and everything down. But this trop-

1. Local inhabitants of Rio de Janeiro.

2. Local cocktail with lime and *cachaça* (sugarcane liquor).

3. Happiness and cheer.

ical nonchalance was coupled with exorbitant prices and mediocrity believed to be outstanding and unique. *Cariocas* were proud people – almost arrogant in their smug enjoyment of whatever their city offered.

2

By the time Megan Hill reached the supermarket closest to their apartment, she hated everybody and everything and would have killed for a bit of breeze. The best part of shopping was that supermarkets were wonderfully well-equipped with air-conditioning and one left both the heat and the sun on their doorstep. The first breath of air upon entering was so delicious that the scowl on Megan's face vanished immediately and restored her, as if by magic, to what she originally was; a handsome if intense woman as close to thirty as to forty, endowed with a pair of sparkling, intelligent eyes, beautiful as emeralds. As she was walking among the rows of products in her striped summer dress and her straw hat, slim and tall and feline in her movements, she looked much less than her age and did not remain unobserved by the young shop assistants who – in greater numbers than necessary – were listlessly mopping the floor and blocking the way of the shopping carts.

The green eyes could not help emitting angry sparks as soon as their owner had noticed that half of the things she had been planning to buy were not to be had. The other half was there alright, but several things among them had become significantly more expensive overnight; the shop was part of the only chain in the neighborhood, which had no scruples when it came to exploiting such privilege. Go where she would, she had no choice but to pay five times more for, say, cottage cheese, than she would normally have to anywhere else in Europe or North America. And it was local produce, not even some choice export item hard to be had around there! And now they wanted her to pay eight times more for that dinky pot of curdled cow juice! Madness. Well, she wouldn't act the tragedy queen over a pot of cottage cheese or even over the whole issue of grocery shopping. The third world was the third world, after all – what had she expected?

The third-world feeling had not disappeared with considerations of price and availability. The fun was only to begin at the cashiers. Or, better to say, three rows away from the two cashiers that were punching the cash machine and bagging the items with the speed of sloths, as the lineup was that long. Megan had seen longer queues in her life – hadn't she braved that of the Vatican several times? – but she had been long enough in Rio to know that appearances could be even more deceptive over here than elsewhere. The lineup seemed treacherously short compared with the amount of time it would surely take to get to the cashier at last. She knew by now that five people here were the equivalent of fifteen in her native England, so fifteen were forty-five. No. After ten hours at the police station Megan could simply not face another such ordeal. They would have to tough it out without the groceries that night.

3

“What do you mean you couldn’t get me tomatoes and OJ? What on earth prevented you from getting this much done in one whole day?” Mr. Hill was incapable of being sympathetic when it came to his personal comforts, especially not when the neglectful individual had no day-job and no salary to bring up in her defense.

“Ten hours at that bloody police station, my dear. I literally threw out roots and the bureaucrats had to cut me out of my seat.” Mrs. Hill’s voice had that special pitch that told her husband that she would not tolerate any hard words or crankiness just at present.

“Good lord. But why am I not surprised? What do you expect in a shit-hole like this? These people thrive on bureaucracy; it gives them a sense of importance, a semblance of order, and, most importantly, lots of jobs for their gigantic population.” It was easy for Mr. Hill to philosophize about the reasons of the ten-hour queue when he hadn’t had to partake in it. Not that he hadn’t had his share of frustrations every day both at his workplace and out of it, but sympathy usually came to him when he was also a suffering party.

“Anyway, that bloody supermarket was another zoo and after the police zoo I simply didn’t have it in me to do it all over again the second time within a day.” Mrs. Hill explained, or rather declared, signaling that the conversation was either over or it was in need of a change of topic.

“All right, all right. We’ll survive. Actually, you know what? Don’t bother with cooking; we’ll order in. Some grilled chicken and beans. They can’t screw those up and they are among the very few things that aren’t too expensive around here. And now sit down, let’s watch some TV.” Mr. Hill’s daily consolation was a glass full of limes – for the vitamin C – and ice cubes swimming in vodka, consumed in front of the TV while watching American serials, which seemed intellectually challenging compared with the homegrown variety.

“Gosh, I’ve been sitting all day staring out of my head. I don’t feel like sitting and staring some more. I’ll go and take a shower and make the call about the *frango-feijão*⁴ feast. If we’re lucky they’ll send us a bird that hasn’t been spinning around the spit all day.”

“But you’ll miss The Show!” Mr. Hill’s favorite program was on between seven and eight and he would not for the world have budged during this interval, and if work kept him later than usual and he missed his Show that was very bad. Back in Canada he couldn’t have imagined that he would ever become a second-rate-serial junky of the first order. This was what Rio did to you; a speedy softening of the brain until you took to this intellectual birdbath like duck to water.

“Well, what I’ll miss is forty-five minutes of commercials studded with fifteen minutes of bits of old episodes that have been on a hundred times since we’ve been here. I think I’ll survive that.”

4. Chicken and beans.

“Your loss.” And here the ongoing commercial block finally gave way to another five minutes of the show and so Mr. Hill lost all interest in his wife and whatever there existed off the screen.

4

Their rental apartment – advertised as a “luxury” flat like all else meant for expat-consumption – was costing an arm and a leg, and so far, besides the price, there hadn’t been anything else about it that could justify such a denomination. If one bent out of the bedroom window far enough to risk falling out from the fifteenth floor, one could catch a glimpse of the top of the Sugarloaf – hence the ad’s text “with a glorious view.” As to the alleged “rooftop pool,” a veritable mafia of pigeons and seagulls had control of the azure hole that was the size of an ostrich egg and was filled with guano and floating feathers.

But “luxuries” aside, hot water in the shower was a cause for celebration, and enough of it to properly rinse off one’s long hair was an epoch-making event. Megan had long been aware of all this and as she stepped into the vertical coffin also known as a shower cabin, she was wondering whether she would be in luck that night. Abundant and warm, the water gushing out and sprinkling her face and washing away the inevitable daily urban grime was the first pleasant surprise and therefore the highlight of that day.

The low-point, however, was quick to follow in the shape of sudden darkness and the subsequent disappearance of hot water – the flat had an electric boiler. Foamy all over, shivering from the sudden blast of icy water, Megan clambered out of the shower cabin, banging an ankle and a knee in the process, but fortunately not slipping and splitting her skull at least. The smallness of the flat came in handy now that she had to feel her way out to the living room without seeing a thing.

“Randy, where are you?”

“Take an intelligent guess. I’m sitting where you left me a minute ago; in front of the TV, staring into darkness for hell only knows why. Probably a bloody blackout again.”

“Sorry about your show, darling.”

By then she was sitting next to him, dripping shampoo on the ratty divan and all over the white-tiled floor one associated with hospitals. They had had several blackouts before, but the timing had never been so bad. What with the greater than usual frustrations of the day, and the show being on just then, and the shampoo not yet rinsed, and the dinner not yet ordered and beyond the possibility of being cooked in such pitch dark, it was really hard to keep one’s equanimity.

5

A few minutes elapsed without any of them saying a word, both trying to believe in the possibility of the blackout lasting only for a few minutes, but not succeeding. They were not proved wrong and the blackout was still a blackout ten minutes later.

“I’m hungry.” Mr. Hill’s voice was like a whimper.

“Didn’t you have a late lunch with that Petronio Garcia?” Mrs. Hill knew that her husband had been looking forward to this lunch for over a month now, hoping to get to know that seemingly likeable local businessman.

“Cancelled last minute. Urgent business out of town for the rest of the week. Mentioned a dinner for next week instead.” The previous whimper turned into an offended bark.

“Why am I not surprised? And why do I have a hunch that next week’s dinner-plan will turn into a lunch-project for the week after?”

“You are stating the obvious.” The offended bark became offensive.

“Then why are you so upset about it? And don’t put it out on me.”

The conversation was left off here for another ten or fifteen minutes, during which interval nothing had changed. It was still dark and they were still hungry and upset.

Then suddenly Megan started to laugh. She had a gurgling endearing laugh, catchy and liberating. Soon Randy was also laughing without knowing exactly why, the tears rolling down his cheeks.

“Can you believe this shit?” He asked what was more of a rhetorical question.

“Surreal, grotesque, unbloodybelievable.” She seconded.

“You know what? Let’s get the hell out of here.”

“You mean out of Rio? Are you mad?” How gladly she would have been rid of that city, but how impossible it was while Randy’s contract lasted! Another nine months at least! And maybe an extension if they were satisfied with his work. What an “honor” that would be! What an unmixed “unblessing”!

“No, silly. Let’s go out and get something to eat. We can’t very well continue sitting hear in the dark, listening to each other’s gurgling gut.”

“Fine.” She didn’t have it in her to cover up such anticlimax by some feigned delight at the prospect of a mere dinner. “For a second I thought you want to go... never mind. I’ll rub off the shampoo with a towel and throw on a dress. It will be a sticky business, but what the hell? If I get stuck to my seat you’ll have to pull me out as gracefully as you can, that’s all.”

“First we have to get down fifteen flights of stairs. I hope to God our dear doormen are out there with flashlights in case anyone wants to leave this hellhole.”

“Oh, if you’re worried about going down how do you feel about coming back up?”

“I don’t even want to think about it.”

6

The whole street shared in the blackout and it didn’t give one a warm fuzzy feeling to walk around that part of Copacabana in the dark. Since Randy had got his smelly flip-flops stolen on the beach and had had to walk home barefoot they knew that nothing was unworthy of being appropriated either by stealth or force.

A few blocks further the lights were on and consequently the crowd was even bigger here than on a day without neighboring blackouts. The outside bars and restaurants

were teeming with tourists and locals, and the shortage of tables and chairs did not seem to cause any difficulty for new arrivals; there were no scruples as to sitting down on the pavement with a bottle of beer in hand. Brazilians are loud people; whether they are happy, angry, or sad, they shout. Whether they are in small numbers or large, they shout. Whether they are sober or drunk, they shout. Of course a large group of happy Brazilian drunks is the deadliest combo. When it is a Friday or a Saturday and a blackout strips away the last semblance of order, all hell breaks loose and a veritable bacchanalia ensues.

Mr. and Mrs. Hill were in no mood for an improvised swill and gorge. They were so tired and hungry that they wouldn't have had any scruples as to sitting down on the pavement with a drink and a plate of something, but the noise was unbearable. They decided to keep on walking and try to find some quieter place further on. They walked briskly, unconsciously keen on reaching the Ipanema area that was somewhat safer and cleaner. They knew perfectly well that only the naïve and uninitiated would waste time on trying to flag a taxi on a Friday night during high season; although every second car was a yellow cab, each and every one of them had a passenger snugly ensconced on the back seat.

Local swells were convinced that in Ipanema even the grass was greener; a snobby little bubble in that gigantic city of more than six million people, Ipanema was considered the safest and trendiest area with the largest amount of good restaurants. Mr. Hill directed his steps towards one of these posh eateries where he had already had a few business lunches that were served with relative promptness. The street where it was located hosted numerous other restaurants and the street scene, in terms of crowd and noise, was not unlike the one they had just left behind in Copacabana, except for the fact that it was a more stylish debauchery that its partakers were engaged in.

Judged from the outside, Arlindo was deceptively peaceful; there were no tables outside and it did not boast of an all-glass front, so it remained to be seen just how full the place was. Stepping inside, the sudden wintry chill spoke louder than any five-star rating – the cooler the classier. As to visual effects, the lights were so romantically low that our friends for a second thought there was a blackout reigning here as well. To get the hostess' attention was a mission akin to the impossible, but after what had seemed to be an eternity, that curvy lady with the cinnamon skin and the unnaturally slick and straight hair turned to them at last and informed them that they were looking at a good forty-five minute wait, which they were welcome to spend at the bar area.

To go on and find another place and most probably get into the same predicament was not an attractive alternative, but then the waiting wasn't, either. Anyhow, they crawled to the bar, ordered drinks, gobbled up the gratis peanuts and stared at the flat screen TV broadcasting football – Mr. Hill making an attempt at following the game and Mrs. Hill resting her eyes on the green grass without blinking.

7

“Randy, where on earth are you going? Hey, wait up!” Far more than forty-five minutes had elapsed when Mr. Hill suddenly jumped up from the bar stool and rushed out of the restaurant, with his bewildered wife running after him. “Randy, for Christ’s sake, what is it? We were almost there, we were about to be seated! Wait for me, at least!”

Mr. Hill gradually slackened his pace and his wife was able to catch up with him at last and also to catch her breath. The pavements were still vomiting the accumulated heat of the day and the air was unbearably humid. The sticky remains of the shampoo didn’t constitute a comfort-factor, either.

“So have you gone mad or what has got into you?” Megan was peering into his face, trying to ascertain whether he was angry or drunk or what.

“Out of town for the rest of the week my ass. What an insincere bastard!”

“Are you talking about that fellow Petronio? Don’t tell me you saw him at the restaurant!”

“Then I won’t tell you. But there he was, being seated as soon as he entered the restaurant, in the company of six other suits and some skirts. Clearly some business hobnob.” His voice was like a jealous lover’s.

“Did he see you?” Megan inquired.

“I’m sure he didn’t in that dark barn. Plus he was busy being pleasant to those others. What a hypocrite!”

“I think you’re making too much of all this. It’s not the first time smiley locals stood us up. And they do it to each other as well. You shouldn’t have taken it so personally and you definitely shouldn’t have spoiled our chances of finally getting a table and eating something.”

“My appetite is gone.” Mr. Hill said, referring to his disgust with the *carioca* manners and mores, but also sustained by the gratis peanuts and the two pints of beer.

“Good for you. Anyway, I’m ready for bed.”

The walk back home was even less attractive than the walk had been to the restaurant, but by then it was late enough to hope for an available taxi. As they picked their way on the undulating pavement – tree-roots had no mercy on the nicely decorated sidewalks and their wave-pattern was seconded by a wavy surface – their eyes were on the ground and so they didn’t notice the five ebony figures blocking their way until they almost knocked against them.

8

They were boys; young boys acting tough. Half naked, with baggy jeans showing the top of their underwear, they looked like a bunch of rap-artist wannabes. Although they seemed as if they were playing at being rappers, the knives in the hands of two of them had nothing playful about them. Their oozing a mixture of booze, sweat, and unwashed clothing told its tale; they were obviously as far from being sober as from being well off.

Probably some *favela*⁵-dwellers, mugging and drinking away the spoils on a Friday night.

Mr. and Mrs. Hill were certainly older than the local toughs and had also had some alcoholic beverages during the evening, but fear is a great booster and a sporty background also comes in handy. Taking to their heels, they sprinted down the road, with their attackers staring after them with filmy eyes.

A couple of minutes later they happened to reach the well-lit entrance of a hotel where they stopped running and sat down on the pavement, panting and cursing. Mr. Hill was the first to catch his breath and he signaled to the doorman for a taxi.

“Why *am* I surprised?” He asked suddenly.

“Well, maybe because this ‘mugging business’ is the first *carioca* cliché to be proved true. I’m actually surprised about other things, too. Just think about it; the fact that I didn’t die of fear on the spot is surely another surprise. And then our running performance – I am impressed. Did you expect to have all this in you? I’ve always imagined I would die after having run two meters in this furnace.”

“Maybe you’re going local.”

“Or loco.”

“It amounts to the same thing. You know what? Let’s get the hell out of here.”

“Tell this to the doorman; he’s supposed to be getting us a cab.”

“No, I mean out of Rio. Let’s go Home.”

5. Slum, shanty town.

Sarbu Aladár

Tájkép tóval

Az alábbi írás egy készülő regényből való. Megértéséhez elég néhány név ismerete. Bumm: a narrátor-főhős osztályfőnöke; Suba: környékbeli nagykamasz; Horka bácsi: mészégető, Füles a számára; Muki: kis dízelmozdony; Iszapos(ok): (két) bányató. A többit megmagyarázza a szövegekörnyezet.

Hetedikes lehettem, mikor a könyvek elkezdtek érdekelni. Nyolcadikos koromban kaptam rá igazán az olvasásra. Volt néhány Vernénk, voltak jutalomkönyveim, a Kassai diákok, például, és Az ellenség hátában, nagyanyám tükrös szekrényében meg ott volt a Tolnai Világlexikon ötödik kötete (FEL–GŐZ), a Napóleon kora és a francia forradalom, valamint Nansen északi-sarki útjának története.

– Miért nem iratkozol be a könyvtárba? – kérdezte apám, aki, bár rendszertelenül, a könyvtárból elégítette ki a maga könyvigényét. Megfogadtam a tanácsát, de rábeszéltem Katát is, tartson velem.

November vége volt, korán esteledett, a könyvtár délután ötkor nyitott.

– Hazakísérlek – lépett elő a lámpa alól egy fiú, amikor kijöttünk. A vér az arcomba szaladt, de hallgattam. Nem tudtam mit mondani.

– Van kivel hazamennem – vetette oda a fiúnak Kata.

Kata már magasabb volt, mint én, a fiú meg még magasabb.

– Ne mondd – nézett rám csúfondárosan a fiú. Visszalépett a lámpa alá.

Kata a Szürke fényt kölcsönözte ki, én meg a Halálhajót. Apámnál láttam mind a ketőt, Nexö és Traven voltak a kedvencei. A Szürke fényt kivette a kezemből, amikor rájött, hogy nemcsak nézegetem, de olvasom is.

Az Iszapos mentén nem voltak lámpák, a kisvasút melléke is sötét volt, csak a Lip-towszki-ház ablaka világított, és túl a tapon, az osztályozó. Hazáig kísértem Katát. Megköszönte.

– Unalmas is, meg szomorú is – mondta, mikor a Szürke fényt visszavitte. A Halálhajó nem volt unalmas, de jókedvre nem derített.

Könyvtári sétáim, ha Kata is jött, elfeledtették velem az atlétikai vetélkedőt, Subát, a gyermek és serdülő kategóriákat. Különben is, tavasszal Bumm már engem is a serdülő kategóriában lesz kénytelen indítani.

– Gyorsan olvasol – mondta a könyvtáros. – Mi szerint válogatod meg a könyveidet? Megvontam a vállamat.

– Csak úgy. Hogy izgalmasak-e. Vagy hogy a címük milyen.

– Ezt láttad már? Jack London. A vadon szava.

Engedtem az unszolásának, és hazavittem A vadon szavát.

A könyvtárost Alfonznak hívták. Újságíró akart lenni, de nem vették föl az egyetemre. Napközben, amikor a könyvtár zárva volt, Alfonz az igazgatóságon dolgozott; írnok

volt, vagy ahogy itt mondták, irodista. Hét közben egy öregasszonynál, a faluban lakott, csak szombaton ment haza Dombosra, a szüleihez.

– A Népiújságba írogat – mondta apám, aki néha megvette a megyei lapot. – A múltkor nekiment Halasinak, mert magasan hordja az orrát.

– Nekiment? Nem fél, hogy felakasztják?

A kérdést a néném tette fel. Alfonz merészségétől egészen meg volt rökönyödve.

– Mindenkit nem akasztanak fel – nyugtatta volna apám. – Ha még nem tudnád, Sztálin egy fél éve halott.

– Nincs nekünk bajunk elég? Már csak az kell, hogy hajba kapjatok – állította meg őket anyám.

A témát ejtették, de mielőtt elköszönt, a néném visszatért rá.

– Kíváncsi vagyok, mit mondasz, ha majd elviszik. Akkor is ilyen okos leszel?

– Elviszik? Kit visznek el? – nézett apám értetlenül a néném után. – Ja, persze, Alfonzt.

Ekkor már nemcsak olvasni szerettem, hanem moziba járni is. Ha a Ben Hurt adnák, azt ő is megnézné, véleményezte apám a moziműsort. A Ben Hurt azonban nem adták, a Beszterce ostroma meg a Mágánás Miska ment, aztán a Támadás 6.25-kor, az Állami áruház, az Usakov tengernagy. Ment a Botrány Clochmerle-ben és a Róma, 11 óra is, de Döme bácsi ezekre nem engedte be a gyerekeket.

December elején befagyott a tó, és mint máskor is, délutánonként megszínesedett a csúszkáló gyerekektől. A patikusék is lejártak korcsolyázni. A nádas és a nyári strand között köröztek, a patikus néha elkapta a patikusnét. Máskor eltűntek a nádasban, és elő se jöttek jó ideig.

Én is csúszkáltam, mint a többiek. Korcsolyára a pénzünkből nem futotta.

Kata nem csúszkált. A cipőjét az apja talpalta a bányában leselejtezett kaparószalagdarabokból, s a jégen a gumi tapadt. Ha kijött is, csak sétált, és olykor megdobált hógolyóval. Csak akkor talált el, ha én is akartam. Más szóval, eltalált minden alkalommal.

Aztán váratlanul nekem is lett korcsolyám, ha nem is olyan, mint a patikuséknak.

– Nézd csak, mit találtam a padláson a lim-lomok között – fogadott egyik délután nagyapám. Egy pár korcsolyát tartott a kezében, fénytelen, rozsdás darabokat. A ház régi gazdájáé volt, vagy annak a fiáé, mondta. Egy olajos ronggyal ledörzsölte a rozsdát a csavarokról, és megmutatta, hogyan kell felszerelni.

– Letépi a talpat a cipődről – mondta Liptowszki mogorván, látva, hogy az udvaron a korcsolyát Kata lábára csavarozom.

Felvétva korcsolyáztunk: előbb én, azután Kata. Potyogtunk a jégen rendesen mind a ketten.

Ez volt benne a jó: felsegíteni Katát, kipirult arcában megkeresni a szemét. Amíg a szürkülettel rá nem telepedett a köd a tóra, és a széngáz a sifer felől, korcsolyáztunk.

Az Izsaposokon tartósan megmaradt a jég, s ha csak tehettem, lementem gyakorolni. Lestem a patikusékat, hogyan csinálják, mit csinálnak.

– Régen volt élvezve a korcsolyád – szólt a patikus, látva, hogy bukducsolok. Amikor elestem, felsegített.

Elmeséltem a nagyapámnak, mit hallottam a patikustól. Nagyapám kézbe vette a korcsolyát, végighúzta rajta az ujját, nézegette. Ezen nem múlik, mondta, és a kamrában megélezte a köszörűvel. Szerettem volna tudatni a patikussal a hírt, de azon a télen már nem elegyedett szóba velem.

Kipróbálok, gondoltam, milyen az, besiklani a nádas hasadékába, és eltűnni, mint a patikusék. Ki is próbáltam. Kétoldalt fölém nőtt, mint egy folyosó, s az enyhe szélben halkán zizegett a nád. Még beljebb kiöblösödött, akár az erdőben a tisztás.

– Találd ki – mondtam Katának, amikor megkérdezte, hogy merre jártam. Míg a cipőjére csavaroztam a korcsolyát, fél kezével a vállamra támaszkodott, hogy el ne essen.

– Gyere utánam – kiáltottam, és beszaladtam a nádasba. Kata követett, de nem volt még olyan magabiztos a jégen, hogy utolérjen.

– Nem tudok megállni – riadt meg, mikor látta, hogy hova került.

– Már mért ne tudnál? – Eléje álltam, és elkaptam, mielőtt besiklott volna a sűrű nádba.

– Összeroppantasz – mondta zihálva Kata.

– Össze bizony – nevettem. Ráhajoltam: a szapora légzéstől elborította a pír az arcát.

Hiába szorítottam magamhoz, éreztem, Kata tőlem már messze került.

– Szép vagy – mondtam, és levettem a karom a derekáról.

Kata megigazította a sapkáját, s elsiklott tőlem a nádason túli sima jégre. Néhol már magasabb volt, mint a nád, és nem csak azért, mert korcsolya volt a lábán.

A farsangi bálba elmentem, mert tudtam, hogy Kata is megy.

– Valami újat találjatok ki – figyelmeztette Bumm az osztályt. – Nem csak francia királylánynak meg gonosz mostohának lehet öltözni. Döbrögiből is elég egy, vagy inkább sok is.

A bálra nem mindenki öltözött maskarába. Én sem. Mint mondtam már, szerepet játszani nem szerettem. Nem a jelmezével akart a bálban kitűnni Kata sem. Felvett egy kockás kötényt, elől kötötte meg a fejkendő, mint anyám szokta, ha takarított, a köténybe meg beletűzte a festett fakanalat, amelyet Márton-napkor, a búcsúban vettem neki. Láthatta mindenki, hogy Liptowszki Kata háziasszony.

Megtapsolták, jobban, mint a vasorrú bábát vagy Ludas Matyit. A tapsolók közt ott volt Suba is, meg az a fiú, aki a könyvtár előtt ősszel ajánlkozott, hogy elkíséri. A farsangi bálba az iskola régi diákjai is bejöhettek.

Régi diákok adták a zenét is. A tornaterem végében álló színpadon Berki hadonászott a klarinéttal, és a Suba-barátja fiú játszott egy harmonikán. A kendőt, a kötényt, a fakanalat Kata berakta egy szatyorba, és felakasztotta a télikabátja mellé a ruhatárban.

A táncot nem nekem találták ki. Dúdolvá a dallamot, anyám ugyan a csárdásra és a keringőre megtanított („Ne állj ott, mint egy mamlasz, mikor a többi táncoll!”), de nem volt kedvem belevetni a táncba magam. Voltak a fal mellett mások is, akiknek nem hiányzott a terem közepi ugra-bugra.

– Hölgyválasz – billentett ki tűnődő hangulatomból egy copfos lány. Nem mondott igazat, de ráálltam. Láss csodát: pár lépés után ráéreztem a keringő ritmusára.

– Az a klarinétos kicsoda? – kérdezte a copfos tánc közben. Tetszett neki, ahogy a színpadon Berki illegette magát a hangszerével.

– Berki? A szomszédunk. Jobban mondva, a nagyanyámék szomszédja. Gimnazista.

– Nekünk a harmonikás a szomszédunk. A Weisz Pityu. Villanyszerelő, az idén fog szabadulni.

A copfost lekérték, erre én is lekértem valakit. Feszengésem még nem múlt el, de pörgettem a lányokat, és hagytam, hogy engem is pörgessenek. A tanítók beszélgettek, vagy sétáltak, meg-megállva a táncból kimaradt bálozóknál. Katát egyszer sem láttam közöttük: Kata táncolt. Amikor megint pár nélkül maradtam, mély lélegzetet vettem, és lekértem Katát.

Berkiék éppen keringőt játszottak. Kifogytak a számokból, és azt ismételték, ami már lement. Gyerekbál: senki sem tiltakozott. Bár az elmúlt órában szereztem némi gyakorlatot, s már-már elhittem: megy ez nekem, rögtön éreztem, Kata úgy mozog együtt a zenével, ahogy én sosem fogok.

– Ne gondolkozz, figyelj a zenét – mondta Kata. A copfossal könnyű volt a tánc, Katával botladoztam. Mielőtt teljesen kiestem volna a ritmusból, megszűnt a zene, és a zenészek pihenőt tartani levonultak a pódiumról.

Kata odament hozzájuk, én meg a társtalan copfossal társalogtam.

Még egy fél óra, harsogott bele Bumm a szünetbe. A bejelentést békétlen moraj fogadta, de mert a zenészek éppen visszatértek a dobogóra, a moraj elült.

Berki és Weisz nem kezdtek azonnal játszani, előtte valamit megbeszéltek. Úgy tetszett, ott fogják folytatni, ahol abbahagyták, de hirtelen tempót váltottak, és vele ritmust. A zene csupa mozgás lett, és eltűnt belőle, amitől andalodni lehetett tánc közben: eltűnt a melódia. A tánchoz készülők leálltak. Nemcsak leálltak, de szét is húzódtak, középen kiüresítve a teret. A tér nem maradt üresen azonban: az új zene ritmusára mozogva, a térre beugrott Suba. Előre-hátra lépett, aztán oldalra, majd, kihajolva oldalra, szinte elvágódott, ám az utolsó pillanatban visszahozta a törzsét egyenesbe. Párhuzamosan lendítette a karját, miközben megint előre-hátra sétált, majd felugrott, kirúgott, s visszazökkenvén a padlóra, fölfelé fordította a tenyerét, és előrenyújtotta a karját, mint aki hív valakit.

Hívott is, Liptowszki Katát. A terem közepén, kilépve előre, hátra, oldalt, lassan, gyorsulva, jobbra és balra kihajolva, tükréként Subának, fordulva egyet, előrenyújtott karral, Kata ott táncolt Suba mellett. Suba elkapta, magához rántotta, visszalökte, és a balkarjával magához vonta újra. Felemelt balkarja alatt Kata átfordult, aztán eltávolodtak egymástól, majd közeledtek. Újabb fordulás, újabb eltáncolás-visszatáncolás-fordulás-eltáncolás: Katát és Subát foglyul ejtette a ritmus.

Míntha maguk is táncban volnának, a pódiumon Berki és Weisz ide-oda sétáltak, ringatva magukat és a hangszerüket.

Előre-oldalt-hátra-előre: Bumm táncolt be a terem közepére. Suba elengedte Liptowszki Kata kezét, Bumm elkapta, a feje fölé emelte, és átfordította alatta Katát. Aztán ellökte s visszahúzta.

A fal mellett, mint Berki és Weisz a pódiumon, néhányan apró mozdulatokkal követni kezdték a zenét.

Belelendülni azonban nem tudtak. A zenészek mellett a dobogón feltűnt az igazgató.

– Ügyesek vagytok – mondta hangosan-kopogósan, de nem volt világos, a zenészeknek, a táncosoknak, vagy mindenkinek. – Ügyesek vagytok. De ez a bugivugi vagy mi-csoda nem idevaló. Szép volt, jó volt, de itt az ideje hazamenni.

Felhúzta a zakója ujját, és a karóráján is megmutatta, hogy valóban ideje hazamenni.

– Na, végre – sóhajtott megkönnyebbülten mellettem valaki. Kata osztályfőnöke volt, Lenke néni.

Egy kicsit sétál, nem jön még haza, közölte Kata a kijáratnál, mikor a tömegből kiváltunk. Nem lepődtem meg: csak az történt, amire, bár öntudatlanul, számítottam. Nem néztem vissza, hogy ki az, ki sétára viszi Katát, Weisz Pityu, Suba, vagy Bumm.

Az ég estére kitisztult, telihold volt, vagy csaknem teli, s míg meg nem szoktam a hideget, követni tudtam a levegő útját a mellkasomban. A kisvasúti kereszteződésnél megálltam, mint aki akar valamit, de nem jutott eszembe, mit akarok; abban sem voltam biztos, hogy akarok valamit egyáltalán. A fehér-fekete hegy fölött kuporogva, a tájjal s talán velem is szemezetett hold. A kőfejtő hunyorgott, az osztályozó elfordult, az Iszaposok, melyekről elpárolgott a hó, félénken visszanéztek. Liptowszkiék házának oldalán fennakadt a fény: nem tudtam eldönteni, hogy a konyhaablakban a lámpa, avagy a hold világít.

– Nem mindegy? – kérdeztem magamtól, és hazamentem.

Nálunk a lámpa világított az ablakban, nem a hold, de ez a dolgok rendjéből következett. Apám szolgálatban volt, anyám előtt, halomban, zoknik és harisnyák. Ráérő idejében, hogy ráérő ideje ne legyen, stoppolt, foltozott, kötögetett.

Valamit észrevett, mert megjegyezte, hogy lóg az orrom.

– Mégsem ment a tánc? Azt hittem, belejöttél.

Ráhagytam. Nem ment úgy a tánc, ahogy akartam. Olyan nagy baj az? Ha valaki nem szeret ugrálni, mint a kecske?

Kecske? Anyám nem tudta, miről beszélek, de nem magyarázkodtam. Megmosakodtam, és lefeküdtem.

A tél még hetekig tartott, egyszer vagy kétszer havazott is. Iskolába menet a bál óta reggel nem vártam meg Katát, mert terhére lenni nem akartam. A harmadik vagy a negyedik napon ő várt meg engem, és megkérdezte, nem akarok-e lemenni a tóra, korcsolyázni. Nem akartam, de lementem. Megtettem egy kört, majd átengedtem korcsolyát neki. Felsegítenem már nem kellett, csúszkálni meg már nem akartam, a viharkabátomba süllyesztve a kezemet sétálgattam, szóltanul, ide-oda. Kata körözött, majd elsiklott a nádasig, s amikor visszajött, szólt, hogy vegyem le a korcsolyát a lábáról, bemegy.

Tudja-e, kérdeztem, hogy a jégén táncolni is lehet a korcsolyával? Ez neki is eszébe jutott, válaszolta. Nem álltam meg, hogy hozzá ne tegyem: persze azért nem mindent lehet jégén táncolni, nem lehet például a bugivugit. Gyakorlat kérdése, mondta Kata, ha neki lenne egy korcsolyája, ő a jégén is megpróbálná a bugivugit.

Mikor megy könyvtárba? – kérdeztem, megbánva, hogy kelletlen voltam vele.

Ne izgassam magam, hártotta el közeledésem, haza fog találni a könyvtárból egyedül is.

A könyvtárban többnyire nem volt nagy forgalom. Idősebb bányászok, a szállókon lakó fiatalok, meg a kolóniabeli fiúk és lányok látogatták. Néha apám, és persze Kata és én.

Ha nem igényelte senki a szolgálatait, Alfonz szívesen tartóztatott. Amúgy nem volt beszédes, az olvasóitól akkor kérdezett csak, ha kérésük teljesítéséhez valamit tudni akart.

– Hol a barátnőd? – kérdezte, mikor, a korcsolyázás után először megjelentem.

Mit válaszolhattam volna? – Majd jön. Még nem fejezte be, amit a múltkor elvitt.

Alfonz rám nézett. – Csinos lány. Úgy látom, tetszik neked. Ő is csak nyolcadikos?

Bólintottam, és bementem az asztala mögé, a könyvekhez. Már jóban voltam vele annyira, hogy kinyithattam az üvegajtókat, és válogathattam, tetszés szerint. Ennek persze ára volt: ha Alfonz megkért, segítettem neki a könyveket a helyükre visszatenni. Nem esett nehezemre, már a címek is kíváncsivá tettek; még kíváncsibb lettem, ha a könyvekbe belenéztem. Kíváncsiskodni jó volt.

– Mit fogsz csinálni, ha befejezted az iskolát? – kérdezte Alfonz egyik délután. Meglepte, hogy nem tudom, szakmát fogok-e tanulni, vagy középiskolába megyek. Nem jutott eszébe, hogy van még egy választás: az iskola után munkába álllok, pénzt keresni.

– Ha azt mondanák, hogy rajtad múlik, mi lennél?

Fogalmam sem volt, hogy mi lennék. Szívesen lettem volna felfedező, mint Nansen vagy Amundsen, de tudtam, nemigen van már mit felfedezni.

– A gimnázium, az volna legjobb neked. A humán, nem a reál, hacsak nem akarsz mérnök lenni. Építész mérnök vagy bányamérnök. Persze, ha orvos akarnál lenni, a reál akkor is jó, a fizika miatt. Habár azt a fizikát megtanulhatod humán osztályban is, és akkor legalább megvan a latin. De ha a jog érdekel, válaszd a humánt.

Jog? Nem tudtam hova tenni a szót, de emlékezetembe véstem, hogy ilyen is van. A „humán” értelmét kikövetkeztettem, nem kellett rajta töprengennem.

Apám szavai jutottak eszembe. Hogy Alfonzt nem vették fel az egyetemre. Meg hogy újságíró szeretett volna lenni, és írogat. Kezdett érdekelni a beszélgetés.

– Te milyen gimnáziumba jártál? – kérdeztem Alfonzt.

– Humánba, természetesen.

– Nem akartál továbbtanulni? – A hangom akadozott: félttem, hogy Alfonz úgy érzi, bántani akarom, és megharagszik.

Nem haragudott meg. – Jó kérdés. Akartam, de nem vettek fel az egyetemre.

Szünetet tartott, de csak rövidet. – Lehet, hogy megpróbálom az idén. De mondd, a barátnőd, Noémi, ő is annyira tudja, hogy mi akar lenni, mint te?

Barátnőm? Liptowszki néni és anyám barátnők, de egy fiúnak nem barátnője van, hanem szeretője.

– Nem a barátnőm. És nem Noémi – világosítottam fel Alfonzt.

– Akkor mi, ha nem a barátnőd? És persze, ha nem Noémi?

Ha nem a barátnőm? Mondhattam volna erre én is azt, amit Alfonz nekem az előbb, hogy jó kérdés, de hallgattam inkább.

– Liptowszki néni meg anyám barátnők. Kata pedig anyám barátnőjének a lánya. Kata. Alfonz megint nevetett.

– Az más. Na, és mi a helyzet az apjával? Anyád barátnőjének a férjével?

Mi a helyzet? Mármint hogy Kata apjával mi a helyzet?

– Csak azért, mert gyakran látni puskával. Vadászik?

Csodálkoztam, hogy Alfonz nem tudja, amit mindenki tud.

– Vadászik, hogyne. Ő itt a legjobb vadász.

– Vannak mások is?

Felvilágosítottam, hogy vannak mások is, és elmondtam neki, ami Liptowszki vadászmulájából tudható volt.

Alfonz nem véletlenül traktált a gimnáziummal meg az egyetemmel. A téma aktuális volt, csak nem foglalkoztatott. Ám amikor apám elfogadta az iskola javaslatát, és eldőlt, hogy gimnáziumba megyek, kezdett érdekelni. Melankóliám, melytől a farsangi bál óta nem tudtam szabadulni, ettől azonban nem változott.

– Lóg az orra ennek a legénynek. Talán elhagyta szegényt a szeretője? – kérdezte anyámat Horka bácsi, mikor egy nyár eleji délután elvonult megint a házunk előtt a szamarával.

– Ugyan már, Horka bácsi. Ne hozza zavarba ezt a gyereket, már hogy lenne neki szeretője? – méltatlankodott anyám.

– Pedig azt hittem, az a szép barna lány, akivel látni szoktam, a szeretője.

Égett az arcom, bementem. Meg tudtam volna gyilkolni Horka bácsit.

– Ősszel gimnáziumba megy – hallottam anyám magyarázatát. – Bejáró lesz, vonatozni fog. Meg van egy kicsit illetőde.

– Vagy úgy, gimnáziumba megy? – ismételte meg a hírt Horka bácsi. – Az a szép kis-lány meg itt marad, ettől olyan bánatos a fiatalúr.

– Honnan veszi ezt? – kérdezte nem titkolt meglepetéssel hangjában anyám. Horka bácsi azonban nem világosította fel, mert Füles megindult, s ha akarta volna, megállítani akkor sem tudta volna.

Horka bácsi semmit sem tudott szomorúságom okáról, a lényegre azonban rátapintott. Az, amit említett, hogy én elmegyek, Kata meg marad, igaz volt, de ahogy ma mondják, csak hab a tortán. Különben is, Kata nem csak úgy, kallódni maradt Gallyasfán. Felveték kiségitőnek az óvodába.

Mikor a víz tartósan felmelegedett, a szünetben megint lejártam fürödni az Iszaposra, mint más nyarakon.

A nyárfaligetes földnyelven egy újabb megmerüléshez készülődtem, amikor meglátam Katát. Akkor jött ki, fürdőruhában, és a kisvasút alatt, az érdekesebb helyeket gondosan kikerülve, lassan lépkedett a mindenki-strandja lankásabb tópart felé. Persze átmentem. Átúsztam, hogy ne legyek szerény. Az a távolság akkor már nem volt számottevő.

A vízben vártam be, ott, ahol a lábam leért.

Ha beljebb jön, mint ahol bevártam, nem lepte volna el a víz, de nekem már taposnom kellett volna.

– Vége a nyárnak – törtem meg a hallgatást a homokon, ahová száradni, szemben a nappal kifeküdtünk.

Kata hallgatott. Akart is, nem is beszélni.

– Óvó néni leszel? – kérdeztem felülve.

Miközben ő is felült, nevetett. Nem ellenségesen, de boldogan sem.

– Az iskola intézte el. Ha lesz már tapasztalatom, azt mondják, elvégezhetem az óvónőképzőt, munka mellett.

Fölöttünk tele csillékkal elcsörömpölt a Muki, mozgó árnyéka a kanyarban rávetődött az Iszaposra.

– Ha volna rádiónk – mondta Kata –, az más volna. – Nem rám nézett, nem a tóra, nem is a hegyekre, hanem befelé. Nem volt idegen tőlem sem, befelé: magamra irányítani a figyelmemet.

– Berkiéknek van. Láttam is náluk. Világvevő.

Katának nem volt újdonság Berki büszkeségének tárgya, a világvevő.

– Onnan veszik a menő zenéket, ő is, meg Weisz is. A szvinget, a bugivugit.

– A moziban is játszanak menő zenéket. A kultúrházban meg az Úrikertben is, bányásznapon.

– Bimbózik a rózsa, zúgnak patakok. – A dal második sorát Kata már énekelte: – Nem tehetek róla, szerelmes vagyok. Ez neked menő zene?

A farsangi bálra gondoltam, Kata és Suba táncára, Bummra. A Vidám vásárra meg az Állami áruházra. Nem hallottam, hogy bármit is dúdolt volna ezekből a filmekből Kata.

Rádióra nem volt semmi reménye; nekem se, igaz. Se náluk, se nálunk nem volt a világy bevezetve.

Egy kis reggeli zene

A lustán döcögő mozgólépcső emberek százait zúdítja kifelé és árasztja szét az aluljáróban. Álmoságukat csak a péksütemények illatára ébredő éhségük tompítja. Fásult arcukon időnként felvillan egy-egy gondolatfoszlány nyoma, melyet a huzat azonnal magával sodor. Ott van közöttük az üzletember, aki a tárgyalásra próbálja gondolatait összeszedni. Állandóan az előző esti veszekedés jut eszébe, pedig most minden figyelmét az üzletre kellene összpontosítania. Siettékben elsodorja a ráérősen haladó nagymamát, aki épp most vitte el unokáit az iskolába. Az üzletember elnézést sem kér, de a nagymama ezen már rég nem csodálkozik. A munkanélküli is siet – minél korábban szeretne a hivatalba érni, hogy elintézzze a segélyt. Jobb ezen hamar túlesni. Még mindig nem szokott hozzá a gondolathoz, hogy rá már nincs szükség. Nagyon szégyelli magát – reméli, senki nem látja majd bemenni a hivatalba. Leginkább a kiskamasz ér rá. Neki már nem kell sietnie, hiszen lóg az iskolából. Ő is azt reméli, hogy nem találkozik ismerőssel, de biztos, ami biztos, lehajtott fejjel bandukol. Úgy kevésbé feltűnő.

Az aluljáróba megérkezik az utcazenész is, kopott hegedűtokjával a hóna alatt, mely összhangban van elnyűtt ruhájával. Még mindig fárasztó neki a korai kelés – a művészek este szoktak fellépni. De hát Istenem, ilyenkor van nagy forgalom. No meg késő délután. De reggel több pénzt adnak – álmos embernek biztosan jobban esik a zene. Lassan kivesszi tokjából hegedűjét, az egyetlen barátját. A vonót szaggatott mozdulatokkal többször végighúzza a gyantán, majd rutinos gyorsasággal felhangolja a hangszert. A koncert elkezdődik.

A vonó végigsimít a húrokon, a lány dallam lassan végigkúszik az aluljárón, összefonódik a péksütemények illatával. Elindul felfelé, nyomában kariatidák domborodnak ki az oszlopokból. Elér a mennyezetig, melynek repedéseiben virágok nyílnak. A márványpadlón a művész szmokingja tükröződik. Zsebében a fehér szegfű sóvárogva tekint a mennyezetet befedő sokszínű társai felé. A hangok eljutnak az emberek fülébe, és életet varázsolnak a fásult arcokra.

Még a tárgyalás előtt felhívom... most melyiket süssem... bocsánatot kérek tőle... többet nem fogok lógni... csak kiborultam... ne felejtsék el körülnézni, mielőtt bemegegyek... az ügyfél nem akar fizetni... almásat vagy túrósat... mindennap legalább egy órát fogok tanulni... azt mondja, ő nem tehet róla, hogy szállításkor megsérült az áru... drága csillagaim, hogy tudnak neki örülni... nem őt akartam bántani, csak eljárt a kezem... bepótolom... nem őt... ha újra lesz munkám, leszokom az italról... és gyakorolni is fogok: én is zenész leszek... csak kiborultam...

A koncert véget ér, lassan az utolsó hangfoszlányok is felszívódnak. A közönség feleszmél, csodálkozva tekintenek körbe, hogyan kerültek ide. Az utcazenész szmokingjából eltűnik a szegfű, mire a mennyezet virágai is ijedten visszahúzódnak. A kariatidák az oszlopok kék csempéi mögé bújnak. Az üzletember továbbrohan. Majd felhívja tárgyalás

után. A kiskamasz rájön, túl öreg már ahhoz, hogy megváltozzon. A munkanélküli szemé felragyog a kirakatban megcsillanó kisüveg láttán. A ráérős nagymama sietni kezd – kétfélét is kell sütnie, mielőtt elmegy a gyerekekért az iskolába.

A hegedűtokban aprópénz csörren. A zenész alázatosan megköszöni.

WII

James L. Dickey

Az állatok mennyországa

Szlukovényi Katalin fordítása

Megérkeztek. Szelíd szemük nyitott.
Ha erdőben éltek,
ez is erdő.
Ha síkságon éltek,
puha fű terül el
lábuk alatt mindörökké.

Lelkük nem lévén, mindenképpen
tudtukon kívül jöttek.
Kivirulnak ösztöneik,
és fölkelnek.
Szelíd szemük nyitott.

Hozzájuk méltón virágzik a táj.
Túltesz, kétségbeesve
tesz túl a követelményeken:
a legsűrűbb erdőn,
a legtágasabb réten.

Némelyiküknek
nem lehetne ez a hely
az, ami, vér nélkül.
Ők vadásznak, mint korábban,
de karmuk, foguk immár tökéletes.

Halálósabbak, mint valaha hitték.
Csöndesebben köröznek,
vagy gubbasztanak egy ágon,
s mikor a préda
felvillanó hátára lecsapnak,

évekig is eltart
a fenséges, hasító öröm.
És akikre vadásznak,
ők úgy tudják: ez az élet,
jutalmuk: hogy itt járnak,

e fák alatt, tudatában
a dicsőségnek fölöttük,
s hogy nincs bennük félelem,
csak elfogadás, megadás.
Fájdalom nélkül teljesül be

sorsuk a ciklus centrumában,
megremegnek, odajárulnak
a fa alá,
összerogynak, széttépetnek,
fölkelnek, járnak megint.

George Ryga

Indián

Dráma egy felvonásban

Szaffkó Péter fordítása

Bemutató: CBC–TV (Kanada) – 1963

Szereplők

INDIÁN Indián idénymunkás. Sötétbőrű, sovány, hosszúhajú. Öltözéke: testre feszülő farmernadrág és a zsebek fölött cirkalmas western mintától csillogó, koszos, sötétszínű ing. Ezen kívül van rajta egy pár ütött-kopott cowboycsizma és egy széles karimájú fekete cowboykalap.

WATSON Farmer, Indián munkaadója.

ELLENŐR Fix állású állami hivatalnok. Az Indián Ügyek Minisztériumában dolgozik utazó területellenőrként.

Színhely

A színpad legyen sima, szürke, kopár, de ne falura emlékeztessen. A színpad mélyébe futó vonalak (telefonpóznák és -vezetékek az egyik oldalon, a másikon pedig két-három újonnan felállított kerítésoszlop sejtetése) hatalmas kiterjedésű üres teret sugallhatnak.

A díszlet tartalmazhat néhány jelképes köteget, amelyek a távolban egyenetlenül növekvő terésre utalnak, valamint tartalmazhat egy távolba vesző, homályosan látszó horizontot is.

A színpad elején és baloldalán áll egy újonnan és még nem teljesen levert kerítésoszlop. Az oszlop körül egy halom piszok, mellette kalapács, lapát és egy faláda.

A színpad baloldalán kívülről erős, kellemetlenül vakító fény jelzi a napot. Éles kontúrú árnyékok látszanak és enyhe szélfúvás állandó hangja hallatszik.

A színpad végében hamurakás, mellette egy megégett fejszenyél és néhány agyagedény.

Amikor felmegy a függöny, INDIÁN alszik, feje alatt párna helyett egy kis földhalom. Hanyatt fekszik, a kalap az arcára van téve. A színpad jobboldala felől közeledik WATSON, aki húzza a lábát és felveri a port. Amikor INDIÁN fejéhez ér, megáll.

WATSON *(hangosan és dühösen)* Hé! Mi a fene van veled? Mozgás... vagy így akarsz meghalni?

INDIÁN *megfogja a kalapját és felül. Megemeli a kalapját, felnéz, majd hirtelen az arcába húzza a kalapot.*

INDIÁN Ó jaj! A nap a szemembe vakítani, a fenébe!... Főnök... Én beteg lenni. Szétrobbanni a fejem, az biztos!

Megpróbál ismét lefeküdni, de WATSON megragadja a karját és felrántja.

WATSON Azt hiszem, nagyobb robbanás lesz itt, ha egyikőtök sem fog hozzá a munkához. Most megint mi történt? Hol van a kövér fiú? És a falábú fickó?

INDIÁN Egy pillanat, főnök! Nem kiabálni ennyire! *(Óvatosan körülnéz)* Nincsenek itt... Asszem, ők elmenni, főnök, ugye?... Roy, neki nincs faláb. Ugyanolyan csontláb van neki, mint maga vagy nekem. Csak épp kiszáradt és olyan lenni, mint egy fa. Meg kicsi is... *(felemeli a jobb lábát)* Ez a cipő... Ez jó volt Roynak, a rossz lábának. A másik az szűk. De ez, főnök... ez százszorosan is szűk!

WATSON *(guggolva)* Ez a Sánta csizmája?

INDIÁN Igen, főnök. Múlt este nyerni pókeren. Ó, főnök, micsoda este – mindenki teljesen bepörögni!

WATSON *türelmetlenül körülnéz.*

WATSON Azt látom. Hol a sátrad?

INDIÁN *(a hamura mutatva)* Ott, ni. A fene egye meg, még sose látni égni valami úgy, mint az.

WATSON Akkor a kölyök nem hazudott – *tényleg* felgyújtottátok a sátrat.

INDIÁN Milyen kölyök?

WATSON A te kölyköd.

INDIÁN *(felugrik)* Alphonse? Hol van Alphonse? Ő elszaladni, amikor Sam meg Roy kezdeni verekedni...

WATSON Igen, elszaladt... egészen a házig szaladt. Elmondtá nekünk, hogy ti mind részegek vagytok és megvadultatok. Így aztán az asszony összecsapott neki valami ennivalót és ágyba dugta.

INDIÁN És jól lenni? Jaj, de jó, főnök!

WATSON *(zord mosollyal)* Persze, jól van. Mondom, hogy az asszony megetette a kölyköt. Aztán fogtam, bevitettem a csűrbe és rázártam az ajtót, nehogy kijöjjön. Ezt csak védekezésből tettem.

INDIÁN Védekezésből? Magának nem kell védekezni, főnök. Alphonse nem bántani maga.

WATSON Ha! Ha! Ha! Jó vicc!... Hol vannak a haverjaid, akik segíteni jöttek volna neked? Na, hol vannak?

INDIÁN Nem tudom. Mikor sátor meggyulladni, ők elszaladni.

WATSON Óriási! Egyszerűen óriási! Tudod, te, hogy mit műveltetek velem? Tegnap te megváltál tíz dollárral... Éhes vagyok, mondja nekem a kövér fickó, dübörög a gyomrom az éhségtől. De azt hiszem, még a másik fele is dübörögni fog, mielőtt kiadom az utatokat. Mit gondolsz, mennyit érnek azok az oszlopok, amiket eddig felállítottatok?

INDIÁN *(dörzsöli a szemét, hogy jobban lássa a kerítést a távolban)* Nemtom, főnök. Maga mondani, munka ér negyven dollár. Öt vagy talán tíz dollár... lenni kész...

WATSON Öt dollár! Ide figyelj, te nagyokos: huszonkilenc oszlopot tettetek le – megszámloltam. Darabonként tíz centjével ez azt jelenti, hogy két dollár és kilencven cent értékű munkát végeztetek eddig! És tegnap kicsikartál tőlem tíz dollárt!

INDIÁN *(szomorúan tűnődve)* Úgy látszik, főnök lenni pácban.

WATSON Talán igen, talán nem. A kölyköd ott van a csűrben, jól bezárva, úgyhogy ott is marad. És ha te is megpróbálsz lelépni a haverjaid után, akkor előveszem a puskámat és ekkora lyukat csinállok a kölyök fejébe.

Ujjaival karikát formál, mutatva a tervezett seb pontos nagyságát.

INDIÁN Nem!

WATSON De, de! Nos, ehhez mit szólna, Indián?... Fogsz most keményen dolgozni és jó fiú leszel?

INDIÁN Főnök, maga ismerni engem. Én dolgozni. A többi fickók nem jók – de Johnny nem olyan, mint többiek. Én ígéretet tenni és meg is tartani. Maga is láthatja, főnök, hogy én itt maradni, mikor ők elszaladni.

WATSON Persze, te maradtál. Olyan nyavalyás részeg voltál, hogy moccanni se tudtál, ezért maradtál itt. Mi forog a fejedekben... a fenébe is! Meg sem érdemlitek a vesződést!

INDIÁN Nem, nem, főnök... Nem úgy lenni.

WATSON Akkor kezdj hozzá a munkához! Fél tíz van, és neked még csak eszedbe se jutott a kerítés.

INDIÁN Főnök... Egy kicsit később. Én beteg ember lenni... a fejem úgy fájni, hogy majd szétrobbanni. Meg a gyomrom – juj! Főnök, tegnap enni utoljára egy szelet felvágott, azóta semmi...

WATSON *(ismét dühösen)* Menj a fenébe, hallod? Menj a fenébe! Tegnap még bevettem ezt a mesét, de most mozgás – szeretnék már valami munkát látni!

INDIÁN Rendbe' van, főnök! Maga ismerni engem. Bízni bennem!

WATSON Bízni benned? Még a macskámat se bíznám rád, te átkozott! *(hirtelen eszébe jut valami)* Figyelj csak, van itt egy szimatoló fickó az Indián Ügyek Minisztériumából, aki egész nap itt fog furikázni és elbeszélget minden indiánnal, aki a rezervátumon kívül dolgozik. Jól jegyezd meg, te nekem dolgozol, úgyhogy, ha valami panaszod van, jobban teszed, ha most megmondod nekem. Nem akarok semmiféle siránkozást a minisztériumi fickók előtt.

INDIÁN Panaszok? Nekem? De főnök, én lenni boldog ember. Mit képzelni rólam?

WATSON Jól van, jól van... Na gyerünk dolgozni! És ne felejtse el, amit mondtam!... Ha megpróbálsz lelépni, lelövöm a kölyköt. Megértetted?

INDIÁN leveszi a kalapját és megdörzsöli a szemét.

INDIÁN Hogyne, főnök úr, megértteni.

INDIÁN a távolban lévő kerítés felé néz. WATSON mögötte áll az állat vakarva és pimaszul vigyorogva. INDIÁN visszanéz rá, majd belenyugvással megrántja a vállát és bi-

zonytalan léptekkel elindul a félig kész kerítésoszlop felé. A ládát közelebb húzza az oszlophoz, felemeli a kalapácsot és fel akar lépni a ládára. Meggondolja magát, és egy pár percig ül a ládán, a kalapácsot az ölében tartva. Szemét és homlokát dörzsölgeti.

WATSON Most meg mi a fene bajod van? Kifogyott a benzin?

INDIÁN Ó, főnök... Ha én gép lenni, aminek csak benzin kell, tán nekem is jobb lenni.

WATSON Szóval, ücsörgéssel akarod eltölteni a napot?... Indián, nekem rengeteg időm van, de kitaposom a beledet, ha ki akarsz készíteni.

INDIÁN Senki se akarni kikészíteni maga, főnök. Mingyá' rendbe' jönni. Sementos! Csak a fejem, az lenni olyan nagy! A gyomrom meg... mint egy moslékosveder tele terpentinnel. Főnök... egy liter két dollár, mondani nekem Sam Cardinal, és hogy négy dollárér' annyi rossz whisky lehet kapni, hogy Lac Le Biche-ig minden indiánt meg lehet vele mérgezni! Asszem, most az egyszer Sam Cardinal igaz mondani.

WATSON Miféle kotyvalékot ittatok?

INDIÁN Indián whisky, főnök. Tudja, mi az indián whisky?

WATSON Nem. Na ezt még elmondod, aztán hozzáfogsz a munkához.

INDIÁN Rendbe' van, főnök, hozzáfogni. Mikor a föld nem mozogni a lábam alatt. Szóval, az indián whisky... veszel két liter. Kapni egy liter faszesz... esetleg fél liter formalin, a többi meg beteg ló vizelete. Ez az a fajta whisky, amit Indiánnak csinálni.

WATSON És ettől mozog a föld a lábad alatt... Te jó ég! Én meg *tőled* vagyok rosszul!

INDIÁN Ó, de az micsoda murit tud csinálni!

WATSON (*ingerülten*) Mozgás... mozgás! Folytasd a munkát!

INDIÁN négykézláb felmászik a ládára és elkezd verni az oszlopot a földbe. Néhány másodperc után abbahagyja. Kifulladás.

INDIÁN Sementos! Nehéz meló, főnök!... Én mondani magának, Cardinal úgy énekelni, mint egy beteg tehén... Roy McIntosh meg rossz lábával táncolni. Mókás! Alphonse meg én annyit nevetni, hogy a hasunk is megfájulni. Aztán Sam begurul és meglöki Roy... Roy meg visszalöki... Verekednek... Jaj, olyan éhes lenni, főnök!

WATSON Te csirkefogó! Látni akarom a munkát a tíz dollárért!

INDIÁN Akkor adni nekem enni? Nagy tányér krumpli meg hús?... És talán nagy darab torta?

WATSON (*gúnyosan nevet*) Neked enni adni? Amint ledolgoztad a tíz dolláromat, felőlem lefekhatsz és megdögölhetsz. De nem az én földemen... majd kimész az országútra!

INDIÁN még néhányszor ráüt az oszlopra és igyekszik minden erejét összeszedni, hogy folytassa a munkát. De minden hiába. Nagy robajjal leejti a kalapácsot a ládára. Dörzsöli a hasát.

INDIÁN Maga lenni kemény ember, főnök... Kemény, mint vas. Sam lenni rossz ember... átverni maga, átverni engem. Elvenni magától tíz dollár kajára... majdnem olyan, mint ellopni tíz dollár becsületes embertől. Ő venni whisky... venni felvágott

meg két dinnye. Majdnem megenni az egész felvágott és én látni, hogy ő adni egy nagy szelet barátságos kutyának. Én belerúgni kutyába. Sam dühös lenni... mér' csinálsz? Kutya neked semmi? Én mondani, ő megenni enyém szelet. Ő tud fogni macska, ha lenni éhes. Egyszer én is fogni macska és megenni, főnök... 1956 telén. Nem lenni sok húsa és kemény, mint a kő. Többé soha nem enni macska, az biztos. Sementos! De úgy fájni fejem!

WATSON Még egy szót szólsz, Indián... csak még egy szót és ellátom a bajodat! Ki akarod próbálni? Na, rajta!

Egy pillanatig INDIÁN két világ között ingadozik, majd heves mozdulattal felkapja a kalapácsot és elkezd kalapálni az oszlopot szinte mechanikusan, a begyulladtak hihetetlen gyorsaságával. WATSON egy darabig figyel, dűbe már elpárolgott. Idegesen várakozik, majd hirtelen balra távozik.

Szinte ezzel egy időben a kalapácsütések lassulni kezdenek, mígnem az utolsó ütésnél a kalapács feje az oszlopon marad és INDIÁN feje kinyújtott karjaira hanyatlik.

INDIÁN Fenyegető beszéd... a világ tele lenni fenyegető beszéddel. Én mutatni ijedség és kapni állás miszter Watsontól. Beijedt indián lenni élő indián. A fejem nem tudni kiszabadítani Alphonse... de kezem igen.

Közeledő autó zaja hallatszik. INDIÁN felemeli a fejét és a színpad jobboldala felé bámul.

INDIÁN Hé!... nagy ember lenni ma! Először miszter Watson, most meg egy autó jönni hozzám. Hú, ez aztán a vezetés!... Ha én nem kitérni útból, még el is ütni engem, az biztos.

Leugrik a ládáról és figyel. A kocsi csikorogva megáll a színpadon kívül. Oldalról porfelhő száll be. A kocsitűtő becsapódik és belép ELLENŐR.

ELLENŐR Helló, pajtás, hogy mennek a dolgok?

INDIÁN Helló, miszter. Jobban már nem is lehetne! Igen, uram... nem is lehetne!

INDIÁN feláll a ládára és felemeli a kalapácsot, hogy beverje az oszlopot.

ELLENŐR Azt hallottam a városban, hogy az éjjel leégett a sátratok... Minden oké? Senki se sérült meg?

INDIÁN Igen, minden oké. Akarni panaszok?

ELLENŐR Én... hogy érted azt, hogy akarok-e panaszokat?

INDIÁN Én csak mondani, hogy ha maga akarni panaszok, akkor én adni sok panasz. A sátram, az a múlt éjjel leégni. A társaim... ők elfutni. Itt hagyni egyedül csinálni ez nagy munka. Nekem nem lenni pénz... a főnök meg le akar lőni Alphonse, ha én próbál lelépni. Akarni még több panasz? (*nagy erővel üt a kalapáccsal és nagyokat nyög hozzá*) Talán akar tudni, hogy fájni fejem belülről?

ELLENŐR (*megkönnyebülve*) Hé, gyere ide! Gyújts rá és attól mindjár' jobban érzed magad. Rossz bőrben vagy, fiú! Mit kérnél inkább, pipadohányt vagy cigarettát? Van nálam mindkettő...

INDIÁN *ledobja a kalapácsot, leszáll a ládáról.*

INDIÁN Ahogy most érezni magam, miszter, egy szalmával tele régi harisnya is el tudni szívni. Adjon egy cigarettát! (*vizsgálgatja a cigarettát, amit ELLENŐR ad neki*) Ó, maga sok pénz kapni a kormánytól, főnök... ezen a végén dohány... a másikon meg vatta... micsoda cigarettát! Melyik vége kell meggyújtani? (*nevet*)

ELLENŐR Gyújtsd meg, amelyiket akarod! Felőlem akár meg is eheted... Jó kis kalapod van, pajtás! Hol szerezted?

INDIÁN (*elfogadja a tüzet, amit ELLENŐR kínál*) Nyerni pókeren, miszter.

ELLENŐR (*alaposan szemügyre veszi INDIÁNT*) Nem szűk ez a csizma? Úgy sejtem, loptad.

INDIÁN Nem, főnök – póker.

ELLENŐR És az az ing – na nézzenek oda! Egy ilyen inggel a világ végére is elmehetsz.

INDIÁN Ez lopni testvéremtől, mikor ő volni beteg és meghalni. Sose kapni el engem!

ELLENŐR (*nevetve*) Ez jó... Ezt el kell mesélnem a fiúknak. Hogy hívnak?

INDIÁN Maga gondolni, vicces, hogy én lopni inget testvéremtől, mikor ő meghalni?...

Maga gondolni, ez vicces, főnök? Én meg gondolni, hogy maga mocskos disznó. Ez is gondolni viccesnek?

ELLENŐR (*megdöbbenve*) Na, várj csak! Jól hallottam, azt mondtad, hogy...

INDIÁN Jól hallani, amit én mondani.

ELLENŐR *előveszi a jegyzetfüzetét.*

ELLENŐR Na, mondd csak meg a nevedet, aztán majd meglátjuk!

INDIÁN Forduljon meg és menjen a dolgára! Ha akarni látni lopót munka közben, akkor én lelopni a kerekek a kocsijáról. Próbáljon meg elfogni...

ELLENŐR (*dühösen*) Hogy hívnak?

INDIÁN Talán én elfelejteni... talán nem lenni nevem.

ELLENŐR Ide figyelj, fiú... nekem ne pofázz vissza, mert különben kénytelen leszek jelentést írni rólad, és amikor legközelebb indián segélyeket osztanak, lehet, hogy te nem kapsz belőle!

INDIÁN Szóval, maga nem tudni az én nevem. Hogy' akarni engem jelenteni, ha nem tudni, én ki lenni? Akarni egy név? Rendbe' van, én mondani magának név. Írja le – Joe Bush!

ELLENŐR Nem érek rá egész nap, pajtás! Megmondod a neved vagy nem?

INDIÁN Nem! Sose mondani meg magának, miszter! Az egész világ rettegés. Maga is rettegni attól, hogy tudni túl sok rólam!

ELLENŐR (*becsukja a jegyzetfüzetét*) Ebből elég volt! Te akartad így... én istenemre mondom, ha magamnak kell utánajárnom, akkor is rájövök, hogy ki vagy!

INDIÁN Nem kell haragudni, miszter! Sajnálni, amit mondani. Úgy fájni fejem, nem is tudni, mit beszélni...

ELLENŐR Megint ittál, mi?... Most éppen mit – házi főzetet? Vagy arcszeszt?

INDIÁN Lehet, házi főzet, lehet, kávé. Nem tudni. Mér' kérdezni?

ELLENŐR Nem vagy már gyerek. Te is ugyanolyan jól tudod, mint én. Ráadásul a rossz szeszes ital bármi másnál hamarabb végez veled.

INDIÁN (*izgatottan*) Míszter... maga elhinni? Komolyan mondani?

ELLENŐR Mit? A rossz italról? Persze, hogy komolyan...

INDIÁN Akkor, míszter, tessék nekem szerezni egy üveg jó kis kanadai whisky! Én még soha életembe' nem inni igazi whisky.

ELLENŐR Ugyan már... olyan vagy, mint egy...

INDIÁN Én adni magának húsz dollár egy üvegér'! Megegyezni?

ELLENŐR Hagyd abba!... Te jó ég, te nem csak másnapos vagy, a fejeddel is van valami baj!

INDIÁN (*kifelé mutat a színpadról*) Az lenni maga autója?

ELLENŐR Igen.

INDIÁN Mér' lenni az az írás az ajtón – az nem a maga neve, ugye? Mér' nem mondani nekem igazat?

ELLENŐR Hát, én a kormánynak dolgozom, és ők biztosítanak nekünk...

INDIÁN Harminc dollár?

ELLENŐR Ide figyelj...

INDIÁN Mér' nem lenni nagy városba', ha hivatalba' dolgozni? Mér' utazni össze-vissza és beszélni koszos, buta indiánokkal? Maga, ugye, nem sok iskolába járnai, vagy talán valami más baj lenni, hogy lenni ilyen rossz állásba'?

ELLENŐR Fogd be azt a mocskos szádat, te...

INDIÁN Harmincöt dollár? Többet nem!... Többet nem adni!

ELLENŐR Fogd be a szád, jó!

INDIÁN (*kihívóan*) Nem! Sose befogni szám! Maga nem is lenni ember – maga lenni olcsó nő, aki szeretni pénzér'! A maga anyja nőstény disznó, apja meg hím kutya!

ELLENŐR (*megrémülve*) Mi... mit beszélsz?

INDIÁN ELLENŐR *elé áll és a szemébe néz.*

INDIÁN Meg akarni ütni? Tessék... tessék megütni! Egyszerűen megölni engem és ők majd letartóztatni maga – ugyanaz emberek, akik adni magának autó. Megütni engem – csak kicsit – tessék! Maga gyáva! Csak megütni ennyire! (*összeüti a tenyerét*) Csak ennyire – tessék! Maga tudni, hogy én mit csinálni, amikor engem megütni?

ELLENŐR (*ijedten körülnéz*) Mit?

INDIÁN Feljelenteni maga indián verésér' és maga elveszíteni állás. Tessék – tessék megmutatni, hogy maga lenni férfi!

Kihívóan körülcsofolja ELLENŐRT. ELLENŐR az autója irányába fordul.

ELLENŐR Én elmegyek innen, te megőrültél.

INDIÁN (*ELLENŐR elé ugrik*) Nem... nem menni sehova! Lehet, hogy senki nem látni, mi történni, de baleset után csomó ember jönni mindenholnan. Én felugrani a lök-

hárítóra és mikor maga elindulni, akkor én leesni és maga átmenni rajtam. Ezt hogy tudni majd megmagyarázni, főnököm?

ELLENŐR *(most már rémülten)* Nekem semmi bajom veled, fiú! De neked mi bajod van?... Mít akarsz tőlem?

INDIÁN Én nem akarni semmi magától – csak az, hogy beszélni velem, tudni, hogy én ki lenni. Ha már beszállni autóba, én megin' egyedül lenni. Én mesélni magának testvéremről és hogy ő hogy' meghalni...

ELLENŐR Folytasd a munkádat, és én is folytatom az enyémet! Nem akarok hallani se a testvéredről, se másról. (INDIÁN *kimegy a színpadról az autóhoz*) Hagyd békén az autót!

INDIÁN *(kintről)* Maga meg fogni hallgatni, miszter! Meg fogni hallgatni, amit én elmondani magának. *(hallatszik, ahogy az autó rándul egyet)* Ez aztán az autó, olyan, mintha karosszékbe' vezetni! Miszter, ki lenni én?

INDIÁN *visszajön a színpadra.*

ELLENŐR Honnan a fenéből tudjam, hogy ki vagy te, vagy hogy mit akarsz tőlem? Én csak a munkámat végzem... hallottam, hogy a sátratok leégett és...

INDIÁN Honnan tudni maga, hogy mi kik lenni? Hánynak lenni közülünk születési bizonyítvány, amin rajta lenni név és kor?... Talán azt gondolni, hogy én kapni útlevel és menni Franciaországba? Vagy úgy házasodni, ahogy maga házasodni? Maga ezt gondolni, miszter?

ELLENŐR Engem nem érdekel, hogy te ki vagy és mit gondolsz. Csak folytasd a munkádat és engem hagj békén...

INDIÁN *csodálattal nézi a színpadon kívül lévő autót.*

INDIÁN A mindent! Olyan, mint egy guruló párna! Ha valaha lenni ilyen autóm, sose menni gyalog.

ELLENŐR Menj el az utamból! Vissza kell mennem a városba.

INDIÁN Nem sietni. Talán sose menni vissza.

ELLENŐR Mít... akarsz ezzel mondani?

INDIÁN *megfordul és ELLENŐR felé megy, amíg szemtől szemben nem állnak egymással.*

INDIÁN Maga tudni, milyen az, megölni valaki – nem gyűlölettel – és itt semmi érzéssel? *(a szívére teszi a kezét)*

ELLENŐR *(hátralép)* Ez nevetséges! Ide figyelj, fiú!... Adok neked bármit, amit tudok... csak hagj békén! Azt a whiskyt, amit akarsz, megszerzem neked... egy filléredbe sem fog kerülni, megígérem!

INDIÁN Valakit, akit talán valaha szeretni? Miszter – én akarni valamit mondani...

ELLENŐR Nem!

INDIÁN *megragadja ELLENŐR ingét.*

INDIÁN Idefigyelni, maga átkozott! Egyszer már én ölni így! Az indián hivatalban maguk nem tudni – senki nem mondani meg maguknak! Soha senki nem mondani meg maguknak!... Nekem kell beszélni a testvéremről... ő meghalni három, négy, talán öt évvel ezelőtt. A barátom felvenni a nevére járó pénz. Ő tudni, hány évvel ezelőtt...

ELLENŐR Az lehetetlen...

INDIÁN Lehetetlen, miszter?

ELLENŐR Ebben az országban vannak törvények... a törvények elől senki sem menekülhet el!

INDIÁN Milyen törvények?

ELLENŐR Az ország törvényei!

INDIÁN *(fenyegetően)* Milyen törvények?

ELLENŐR Egyik ember sem... ölheti meg... a másikat...

INDIÁN Én beszélni magának a testvéremről. Elmondani magának minden. És akkor megmondani nekem, hogy lenni-e törvény minden emberre.

ELLENŐR Hagyjál békén! Nem akarok hallani a testvéredről!

INDIÁN *(dühösen)* Maga meghallgatni engem! Ha körülnézni, mit látni? Föld és por... és munka, amit én csinálni. Maga meg én... maga kövér, én éhes. Nekem nem lenni semmi... magának lenni pénz, autó. Talán maga jobb ember, mint én. De én nem félni és én gyorsabban tudni mozogni. Mi történni, ha én megörlüni és kalapáccsal magának menni?

ELLENŐR Ezt... nem tennéd...

INDIÁN Tévedni, miszter. Senki se látni minket. Talán maga lenni szerencsés... megmenekülni. De ki hinni magának? Maga mondani egy történet, én mondani egy másik. Én nem veszteni semmi... de maga meghallgatni engem a testvéremről, az biztos!

ELLENŐR *(kétségbeesetten)* Ide figyelj, fiú! Legyünk okosak... viselkedjünk úgy, mint két felnőtt ember! Beviszlek a városba és fizetek neked egy kiadós ebédet. Aztán elmegyünk és megvesszük azt a whiskyt, amit ígértem. Aztán mehetsz... megkeresed a barátaidat és ma este csaptok még egy bulit... Senki sem fog törődni veletek és nagyszerűen fogjátok érezni magatokat!

INDIÁN *(köp egyet)* Maga mocskos disznó!

ELLENŐR Na, ne idegeskedj! Csak azt mondom, amiről úgy gondolom, hogy a legjobb. Ha nem akarsz jönni, rendben van. Csak engedj el, és teljesen elfelejtjük a mai napot és azt, hogy egyáltalán láttuk egymást, oké?

INDIÁN *elengedi* ELLENŐRT.

INDIÁN Maga azt gondolni, hogy én elfelejteni maga? Maga úgy lenni itt a fejemben, mint egy képen. Én próbálni elfelejteni maga... ahogy próbálni elfelejteni a testvérem, de soha nem tudni megszabadulni magától... Miszter, én soha nem felejtani el maga!

ELLENŐR *(erőlködik, hogy összeszedje magát)* Én csak egy egyszerű kis ürge vagyok, aki a munkáját végzi, ezt ne felejtsetd el, fiú! Tudom, hogy egy csomó dolog bosszant téged.

Engem is ugyanannyi bosszant. Mindnyájunknak vannak problémái... de ott foglalkozz azokkal, ahol kell.

ELLENŐR *előveszi a cigarettáját és idegesen meggyújt egyet magának.*

INDIÁN Adja nekem!

ELLENŐR Ez az enyém, magamnak gyújtottam meg. Tessék, itt egy másik.

INDIÁN Én azt akarni!

ELLENŐR Nem adom, a fene egye meg... vegyél egy másikat!

INDIÁN ELLENŐR *mögé ugrik és hátulról átfogja a nyakát. A másik kezével előrenyúl és kiveszi az égő cigarettát ELLENŐR szájából. A földre löki ELLENŐRT. ELLENŐR térdre tápászkodik és a szemét dörzsöli.*

ELLENŐR Mi bajod van?

INDIÁN Most már maga tudni, milyen nekem lenni. Álljon fel! Vagy én szétrúgom az agya!

ELLENŐR *lábra áll és bizonytalanul ingadozik.*

ELLENŐR Édes istenem!

INDIÁN A testvérem volt éhes... és kapni egy állás fehér főnöktől, hogy a farmon ásni egy kút. A fizetség lenni egy dollár minden öt láb mélységér'. A testvérem ásni húsz láb... kettő nap kemény munka. Akkor felszólni főnöknek: „Adjon nekem deszkákat, mer' az agyag kezdeni átázni.” „Pokolba azzal, amit te látni” – kiáltani le a lyukba a főnök, „csak ásni tovább”. Aztán nemsoká' az agyag megcsúszni és a testvérem beszorulni a vállánál. Ő kiabálni, „Húzzatok ki! Nem tudni mozogni és a levegő menni ki belőlem.” De a főnök odafenn... félni lemenni a lyukba. És ezalatt ott lenni a testvérem kiabálni az égre. „Jézus Krisztus, segítség! Fehér ember itthagyni engem meghalni!” De Jézus Krisztus nem hallani a testvérem, a víz meg érni a szájáig. Nemsoká visszafordítani a feje, míg végül a haja meg fülei lenni csúszós anyagba' és vízbe'. Többé már ő nem hallani, hogy kiabálni, de azért' csak tovább kiabálni.

ELLENŐR Én nem voltam ott! Én nem tudtam neki segíteni!

INDIÁN Ő látni az égen csillagok... sok csillagok. Ember látni csillagok még nappal is, ha lyukból nézni fel a földről...

ELLENŐR Én nem tudtam neki segíteni... én nem akarok hallani róla!

INDIÁN Aztán jönni Sam Cardinal. Sam gyáva. De mikor ő meglátni a testvérem ott lenni a kútba' és látni az agyag, ami úgy mozogni körötte, mint valami élő dolog, akkor ő lemenni. Sam addig ásni kezével, amíg rá nem tud tenni kötél a testvéremre. Aztán ő feljönni és ő meg fehér főnök kihúzni. A testvérem már nem emlékezni semmi és már nem hallani a sár és víz dühös csobogása, mikor őt kihúzni...

ELLENŐR *(megkönnyebüléssel)* Szóval... élt? Hála istennek...

INDIÁN Igen... igen, élt. Maga járnai vadászni?

ELLENŐR Vadászni?... Úgy érted, löni?

INDIÁN Aha.

ELLENŐR Persze. Minden évben eljárók.

INDIÁN Lőni maga szarvas úgy, hogy meg nem ölni, de egy lába eltörni örökre? Vagy esetleg szemébe lőni és az – egy oldalon vakon – elszaladni, hogy farkas majd megölni őt?

ELLENŐR Két évvel ezelőtt eltaláltam egy jávorszarvast, de sose bukkantam a nyomára. De nem a szemébe lőttem.

INDIÁN Honnan tudni biztosra?

ELLENŐR Hát – csak mert nem. Sose lövök úgy.

INDIÁN Maga csak lőni, de hogy golyó hol menni be, azt maga nem tudhatni. És aztán maga mit csinálni?

ELLENŐR Próbáltam felkutatni, de csak itt-ott volt hó, és nyomát vesztettem.

INDIÁN Szóval maga nem követni?

ELLENŐR Nem. Visszamentem a táborhelyre... A barátommal megvacsoráztunk és még aznap este hazahajtottunk...

INDIÁN Egészen elfelejteni a jávorszarvas, amit megsebesíteni?

ELLENŐR Nem. Aggódtam, hogy mi történt vele.

INDIÁN Álmodni róla akkor éjjel?... Amint szaladni fájdalmasan bömbölve?

ELLENŐR Mi a fenét... álmodni egy jávorszarvasról? Vannak fontosabb dolgok is, amik aggasztanak, hidd el nekem.

INDIÁN Akkor maga nem is aggódni. Amint lehet, maga elfelejteni. Nem jávorszarvas futni el magától, maga futni el jávorszarvastól!

ELLENŐR Én nem... hé, te megörültél! *(az autó felé indul, de INDIÁN elé ugrik és megállítja)* Hé! Hagyj békén, amíg szépen mondom... A fejed tele van egy csomó zagyvassággal, de velem nem nagyképűsködhetsz... Elmegyek... Hé!

INDIÁN *megragadja a karját és arccal a földnek a porba rántja ELLENŐRT, majd ráveti magát.*

INDIÁN Minek hívni az az ember, aki elveszti lelkét?

ELLENŐR Nem tudom. Engedj el!

INDIÁN Nekünk lenni egy név az ilyen emberre! Maga tudni ez a név?

ELLENŐR Nem tudom, *de eltöröd a karomat!*

INDIÁN Mi az ilyen embert úgy hívni, sementos. Jól megjegyezni ez a név... mer' *maga* lenni *sementos!*

ELLENŐR Kérlek, pajtás – engedj el! Tudtommal én sose bántottalak...

INDIÁN Rendbe' van.

Eleresztí az ELLENŐRT, aki porosan és ziláltan feláll.

ELLENŐR Mondok neked valamit... Szeretném, ha világosan megértenéd, mert néhány dologgal kapcsolatban minden embernek döntenie kell és én most döntöttem. Túl messzire mentél! Ha ez tréfa, akkor már kiszórakoztad magad. Vagy így, vagy úgy, de meg fogok szabadulni tőled. És miután megszabadultam, feljelentelek a rendőrségen. Neked börtönben a helyed!

INDIÁN (*nevet*) Talán maga mégis lenni ember. Mi már régóta börtönben lenni, sementos...

ELLENŐR És többé ne szólíts így!

INDIÁN Oké, oké... én hívní maga főnöknek. Tudni maga mit jelenteni nekem főnök?

ELLENŐR Nem vagyok rá kíváncsi.

INDIÁN (*ismét nevet*) Maga okos... megérteni. Nekem már nem lenni sok mondanivaló, és akkor maga mehetni.

ELLENŐR (*meglepődve*) És nem fogsz... nem fogsz tovább zaklatni?

INDIÁN Befejezni a történetem és maga menni... menni városba, menni pokolba... menni bárhová. Tudni maga, a testvéremnek milyen élet volt? Nem volt halott és nem volt élő.

ELLENŐR Azt mondtad, hogy a kútból épen került ki. Akkor most miről beszélsz?

INDIÁN Nem... Nem volt élő. Túl közel volt a halálhoz, hogy megint élő lenni. Fehér főnök gyorsan megszabadulni tőle. Tessék, mondani főnök, itt lenni három dollár fizetség. Én ásní húsz láb – keresni négy dollár, mondani testvérem. Főnök csak nevetni. Egy dollár' levonok a lapátér', amit te hagyni a lyukban, főnök mondani. A testvérem visszajönni a rezervátumba, de nem menni haza. Az én sátramban élni. Éjjel ő mindig felébredni kiabálva, nappal meg lenni olyan, mint akinek nem lenni ész. Járkálni körbe-körbe, sokszor elveszni az erdőbe', és akkor egy másik indián megkeresni és visszahozni őt. Aztán nagyon beteg lenni. Egy hónapig feküdni az ágyba! Aztán próbálni felkelni. De a lába meg keze csontig leszáradni, mint meghaló fa ágai.

ELLENŐR Bizonyára paralízise volt.

INDIÁN Nem számítani. Egy éjjel ő mondani nekem: holnap te elmenni a tó másik partjára, és elhozni a feleségem és a fiam, Alphonse. Te viselni rájuk nagy gond. Én nem élni meg a reggel... Én kinyújtani a kezem és megérinteni őt, mer' úgy beszélni, mintha ördögi tűz lenni rajta. De a feje és az arca hideg lenni. Te majd élni és gondoskodni feleségedről meg Alphonse-ról magad, mondani neki én. De a testvérem csak a fejét rázni. Aztán ő rám nézni és ezt mondani – Segíts nekem meghalni...

ELLENŐR Miért nem... vitted... kórházba?

INDIÁN (*keserűen felnevet*) Kórházba! Főnök egy dollár' levont meghaló embertől, mer' a lapát az agyagba' maradni... kórház? Pokolba vele!

ELLENŐR Nem... nem! Ezt egyáltalán nem értem!

INDIÁN Én... megölni... testvérem! A karomba' tartani őt. Olyan könnyű volt, mint kisfiú. Én tartani őt... ringatni előre és hátra, így... mint anya ringatni minket, mikor mi lenni kicsi gyerekek. Én ringatni őt és közben sírni... rászorítani a kezem a nyakára és szorítani és szorítani. Én már tudni, hogy ő halott, de én még mindig szorítani és sírni, mer' mindennek vége és most már én lenni öreg ember... csak éhség és fájdalom maradni...

ELLENŐR Úristen!

INDIÁN Én levenni az ingét és nadrágját – elloponi minden, amit én tudni hordani. Akkor én kezdeni ásní sátor alatt, ahol a föld lenni puha és eltemetni testvérem. Aztán én átmenni a tó másik oldalára. Amikor elmondani a testvérem feleségének, hogy én

mit tenni, ő sok ideig nem mondani semmi. Aztán rám nézni olyan szemekkel, amik többet nem könnyezni. Vidd Alphonse, mondani ő... én menni élni minden férfivel, aki akarni engem, elfelejteni őt. Aztán ő elmenni kunyhójából, és én egyedül maradni Alphonse-zal... Én fogni Alphonse és visszajönni. Minden indián tudni, mi történni, de senki nem mondani semmi. Se nekem... se magának. Valami félvér, aki születni rezervátumon kívül, felvenni a testvérem neve – és maga, főnök, nem tudni...

ELLENŐR *(nyugodtan, mintha ismét ő lenne a hatóság)* Nekünk tudnunk *kell*, megérted, ugye? Meg kell mondanod a testvéred nevét.

INDIÁN Én tudni... és megmondani magának. Tommy Stone.

ELLENŐR *újra előveszi a jegyzetfüzetét és ír.*

ELLENŐR Stone... Tommy Stone... helyes. Ugye, tudod, mit kell tennem, és megérted, hogy ez kötelességem? Ez a munkám... én ezt így érzem. Mindannyiunknak a törvény keretein belül kell élnünk és azt be kell tartanunk. A mi országunk civilizált ország... érted, ugye? *(a színpadon kívül lévő autót felé fordul)* Most megyek. Ne próbálj elszaladni, mielőtt a rendőrség megérkezik. A körülmények enyhítő jellegűek és valószínűleg nem lesz nagy bajod belőle...

INDIÁN *nem próbálja feltartóztatni az ELLENŐRT, aki kimegy a színpadról.*

INDIÁN Igen, miszter... igaza lenni *(hallja, hogy az autót ajtaja nyílik)* Várni! Miszter, várni! Rosszul mondani. Nem Tommy Stone a név, Tommy Stone én lenni! A név Johnny Stone!

ELLENŐR *visszajön, kezében a jegyzetfüzetet.*

ELLENŐR Johnny Stone? Akkor most már tisztázzuk... tehát a testvéred Johnny Stone volt... és te vagy Tommy Stone? (INDIÁN *élénken bólogat*) Oké, fiú. Leírtam. Ne felejtsetd el, amit mondtam, és maradj szépen itt és várj! *(megfordul, hogy elinduljon)*

INDIÁN Nem, miszter... már megint összekuszálni az egész dolog! Én lenni Johnny Stone, a testvérem pedig Tommy Stone.

ELLENŐR *zsebreteszi a jegyzetfüzetét és dühösen szembefordul INDIÁNNAL.*

ELLENŐR Ide figyelj, Indián – végül is mi az ördög a neved? Ki vagy te?

INDIÁN A nevem? Az én nevem akarni?

Hirtelen elkapja ELLENŐR karját és hátracsavarja, mint amikor a fiúk játszanak. Arra a ládára helyezi ELLENŐRT, amelyről az oszlopokat verte be.

ELLENŐR Hé, ezt hagyd abba!

INDIÁN Még mindig akarni a nevem?

ELLENŐR Igen, úgy van... Ha nem esik túlságosan nehezedre egyetlen világos választ adni, mondd meg, mi a neved.

INDIÁN A nevem lenni Sam Cardinal!

ELLENŐR *undorral feláll és megigazítja a ruháját.*

ELLENŐR Most meg Sam Cardinal... végül is minek nézel te engem? Vesztegeted az időmet... úgy bosszantasz engem, mintha valamelyik részeg indián barátod lennék... és még egy egyszerű kérdésre sem kapok tőled választ... De mi az ördögöt vesződök itt veled, a rendőrség majd megtudja, hogy ki vagy és mit csináltál.

INDIÁN Nem, sementos! Sose tudni meg!

INDIÁN *sztétveti a lábait és olyan helyzetet vesz fel, mint aki küszöbön egyensúlyoz.*

INDIÁN Maga menni rezervátumba száz rendőrrel – keresni Johnny Stone – keresni Tommy Stone meg Sam Cardinal. Talán találni mindenki, talán találni senki. Idefigyelni, sementos: egyik testvér halott – kicsoda? Tommy Stone? Johnny Stone? Joe Bush? Tessék *(kifordítja mindkét nadrágzsebét és mutatja, hogy üresek és lyukasok)* Nekem nem lenni semmi – se tárca, se pénz, se név. Nekem nem lenni múlt... nem lenni jövő... nem lenni semmi, sementos! Én lenni senki. Én nem is élni ebbe' a világba'... Én lenni halott! Érteni?... Én lenni halott. *(nagy bánatosan megrántja a vállát)* Én sosem volni senki. *Én nem egyszerűen halott lenni... Én soha nem is élni.* Mit számítani?... Mi számítani valamit, sementos?

ELLENŐR *tekintete olyan, mint egy középkori paraszté, aki leprással találkozik – félelem, sajnálat, utálat keveredik benne.*

INDIÁN Mit számítani, ha én addig fojtani magam, amíg lenni, mint darab rongy a kezembe'. Esetleg ütni magat tizkilós kalapáccsal, meglékelni a feje, mint görögördinnye – hagyni elszáradni a levegőbe' és hangyák megenni... Mit számítani, ha rendőrség jönni és elvinni engem? Míster! Idefigyelni, maga átkozott – idefigyelni! Egyik testvér megölni másik testvér – mér'? *(dühösen megrázza ELLENŐRT a gallérjánál fogva)* Mér'? Mér'?... Mér'?

ELLENŐR *(körmével belekapaszkodik INDIÁN kezébe)* Engedj el! ENGEDJ... EL!

ELLENŐR *kiszabadítja magát és kiszalad a színpadról a kocsihoz. Hallatszik, amint az autó beindul és gyorsan elmegy. Porfelhő.* INDIÁN *dühtől reszketve áll.*

INDIÁN Hova menni ilyen átkozott sebességgel? A világ túl kicsi lenni ahhoz, hogy elszaladni? Hallani engem, sementos? Helló... sementos! Pfúj!

Köp egyet és felveszi a kalapácsot. Élénken verni kezdi az oszlopot. Fügöny.

VÉGE

Bernard Shaw

Pygmalion

Részlet egy új fordításból

Nádasy Ádám fordítása

A jelen fordítás a Penguin Classics 2000-es kiadásán alapszik (szerk. Dan H. Laurence). A szöveg a szombathelyi Weöres Sándor Színház és a budapesti Radnóti Színház közös megbízásából készült, s 2011-ben került színre, Szombathelyen Keszég László, Budapesten Valló Péter rendezésében. A Pygmalion általam ismert magyar fordításai a következők: Hevesi Sándor (1914), Mészöly Dezső (1953), Spiró György (1990).

A darab 1912-ben íródott, először német fordításban jelent meg 1913-ban, majd angolul 1914-ben. Az ősbemutató is németül volt 1913-ban a bécsi Burgtheaterben. 1914-ben került színre Londonban, illetve (a londonit néhány hónappal megelőzve!) a pesti Vigszínházban. A műből 1938-ban sikeres film készült, forgatókönyvét a 82 éves Shaw írta (Oscar-díjat kapott rá), s ebből azután néhány filmszerű részletet átvett a darab 1941-es kiadásába. Ez a Pygmalion végleges szövege, fordításom is ezt követi.

A Pygmalion alapján írta 1955-ben Alan J. Lerner a My Fair Lady című musical szövegét, mely (a darabtól eltérően) Higgins és Liza közti happy enddel végződik, s amelyből zenés film is készült.

Részlet a II. felvonásból

HIGGINS Mondja, Eliza, ugye jól emlékszem, maga taxival jött?

LIZA És ha igen? Mit bánca az magát? Jogom van hozzá, mint akárkinek.

HIGGINS Joga bizony. És a jövőben annyit taxizhat, amennyit csak akar. Föl-alá taxizhat, körbe-körbe az egész városban, nap mint nap. Gondoljon bele, Eliza.

PEARSNÉ Tanár úr, maga csábítja ezt a lányt. Nem szabad. Őneki gondolni kell a jövőjére.

HIGGINS Az ő korában? Ugyan kérem. Az ember akkor kezdjen a jövőjére gondolni, amikor már nincs jövője. – Nem, Eliza. Tegyen csak úgy, mint ez a hölgy: mindig a mások jövőjére gondoljon, sose a sajátjára. Gondoljon a taxikra, a csokoládéra, aranyra, gyémántokra.

LIZA Földughassa az aranyát meg a gyémántját. Nem köll. Én rendes lány vagyok. *(Visszaül, méltóságot erőltet magára)*

HIGGINS Az is marad, Eliza, Pearsné asszony óvó keze alatt. Aztán majd hozzámegy egy szép hegyes bajszú katonatiszthez, akit az apja, egy igazi márkí, kitagad azért, mert magát vette feleségül; de visszavonja, mihelyst meglátja a maga szépségét és jóságát –

PICKERING Ne haragudj, Higgins, de tényleg közbe kell szólnom. Pearsnének igaza van.

Ha ez a lány a kezembe teszi a sorsát hat hónapra egy oktatási kísérlet céljából, akkor pontosan föl kell fognia, hogy mit csinál.

HIGGINS De nem képes rá! Nem képes ez semmit fölfogni. És különben is: mi, emberek, föl tudjuk fogni, hogy mit csinálunk? Mert ha fölfognánk, csinálnánk-e?

PICKERING Nagyon szellemes, Higgins, de ez most nem kell ide. *(Lizához)* Doolittle kisasszony –

LIZA *(lenyűgözve)* Úú-úú-úú!

HIGGINS Íme! Ezt tudja a mi Elizánk. „Úú-úú-úú!” Kár öneki magyarázni. Te mint katonatiszt tudhatnád. Add ki parancsba, az neki elég. – Eliza, maga itt fog lakni mostantól hat hónapig, hogy megtanuljon szépen beszélni, mint egy virágbolti kisasszony. Ha jó lesz és csinálja, amit mondanak, akkor igazi hálószobában alhat, kap bőven enni, és kap pénzt csokoládéra meg taxira. Ha rossz lesz és lusta, akkor a kamrában fog aludni a svábbogarak között, és Pearsné asszony seprűnyéllel fogja elverni. A hatodik hónap végén a királyi palotába fog hajtatni kocsin, gyönyörűen felöltözve. Ha a király rájön, hogy maga nem úrinő, akkor elviszika a rendőrök a Tower börtönébe, ahol levágják a fejét, intő példaként a többi elbizakodott virágáruslánynak. Ha viszont nem jön rá senki, akkor kap ajándékba hét és fél shillinget,¹ hogy megkezdje új életét egy szép virágüzletben. Ha nem fogadja el ezt az ajánlatot, akkor maga egy hálátlan, semmirevaló liba, és az angyalok sírni fognak maga miatt. *(Pickeringhez)* Így most jó, Pickering? *(Pearsnéhez)* Elég világosan beszéltem, Pearsné?

PEARSNÉ *(türelmesen)* Jobb lesz, ha én beszélek négyszemközt a lánnyal. Nem tudom, vállalhatom-e, hogy a gondját viselem, vagy egyáltalán bele szabad-e menni ebbe az egészbe. Azt tudom, hogy maga nem akar rosszat neki, de amikor elkezdi – ahogy mondani szokta – „figyelni a nép száját”, olyankor se lát, se hall, és eszébe se jut, hogy mi lesz övelük vagy magával. – Gyere velem, Eliza.

HIGGINS Úgy, úgy, nagyon jó. Köszönöm, Pearsné. Irány a fürdőszoba!

LIZA *(vonakodva és gyanakodva kel fel)* Hallja, micsoda erőszakos maga! Én nem maradok itt, ha nekem nem jó. És engem senki nem fog verni, aztat nem hagyom. És nem mondtam, hogy a királyi palotába akarok menni, mikor mondtam?! És nem volt nekem bajom a rendőrséggel, soha, az hétszentség, igen? Én rendes lány vagyok.

PEARSNÉ Ne feleselj már! Te nem érted, mit mond a tanár úr. Gyere. *(Az ajtóhoz megy és tartja Lizának)*

LIZA *(kifelé menet)* Pedig amit mondok, az úgy van. Dehogyan megyek én a király közelébe, hogy aztán jól levágassam a fejemet! Ha én ezt tudom, hogy mibe mászok bele, hát az biztos, hogy nem jöttem volna ide. Én mindig rendes lány voltam; és soha ehhez egy szót nem szóltam; és semmivel nem vagyok neki az adósa; és leszarom; és velem nem fognak kibabrálni; és az én szívemet is szokja szorítani a lelkiézés, mint akárkiét, és –

1. Ez kb. kétheti lakbére volt a lánynak.

Pearsné becsukja az ajtót; Liza sírámai nem hallatszanak többé.

* * * * *

Lizát, legnagyobb meglepetésére, Pearsné fölviszi a harmadik emeletre, holott arra számított, hogy az alagsori konyhába mennek. Odafönt Pearsné kinyit egy ajtót és belépnek egy használaton kívüli szobába.

PEARSNÉ Ide kell tegyelek. Ez lesz a szobád.

LIZA O-ó, én nem tudok ebbe' aludni, nagyságos asszony. Túl jó ez a magamfajtanak.

Én itt hozzá nem tudnák nyúlni semmihez. Lássa, még nem vagyok hercegnő!

PEARSNÉ Olyan tisztának kell lenned, mint a szoba, akkor majd nem fogsz félni bemenni. És nem vagyok „nagyságos asszony”, csak úgy szólíts: „Pearsné kérem”. *(Kinyit egy oldalajtót, mely a – gardrőbszobából újonnan kialakított – fürdőszobába vezet.)*

LIZA Te jószagú, ez micsoda? Itt mossák a ruhát, mi? De kurva nagy teknő!

PEARSNÉ Nem teknő, Eliza. Ebben mosakszunk, és ebben foglak most megmosdatni.

LIZA Hogy én oda beszálljak és csurom egy víz legyek? Na nem. Abba' meg lehet halni, tudja? Hallottam egy nőről, az minden szombat este csinálta, bele is halt.

PEARSNÉ Higgins tanár úr lent a férfi-fürdőszobát használja, és minden reggel megfürdik, méghozzá hideg vízben.

LIZA Júj! Az az ember, az vasból van.

PEARSNÉ Ha egy asztalnál akarsz ülni vele meg az ezredes úrral és tanulni, akkor neked is ugyanígy kell. Különbem nem fogják szeretni a szagodat. De melegre is csinálhatod a vizet, forróra is. Két csap van: hideg és meleg.

LIZA *(sír)* Nem lehet. Nem szabad. Az nem egészséges: bele fogok halni. Én soha életbenem nem fürödtem, már így beleülösen.

PEARSNÉ Hát nem akarsz tiszta és édes és illatos lenni, mint egy úrinő? Nem lehetsz belül finom kisasszony, ha kívül koszos trampli vagy.

Liza bög.

PEARSNÉ Hagyd abba a sírást, menj vissza a szobádba és mindent vedd le. Aztán bújj bele ebbe *(leakaszt egy fürdőköpenyt és odanyújtja)*, és gyere ide vissza. Addig elkészítem a fürdőt.

LIZA *(könnyek között)* Nem tudok. Nem lehet. Nem szokok ilyet. Még sose vettem le mindenemet. Nem helyes dolog az. Az nem jó erkölcs.

PEARSNÉ Kislányom, ne légy ostoba. Hát esténként nem veszed le a ruhádat lefekvés-kor?

LIZA *(megrökönyödvé)* Nem. Miért venném le? Halálra is fagnák! Na jó, a szoknyát, azt levezem.

PEARSNÉ Úgy értsem, hogy abban az alsóneműben alszol, amit napközben hordtál?

LIZA Há' mér', mi másba' tudnák?

2. Ebben az időben terjedt el, hogy a városi lakóházakban fürdőszobát létesítettek.

PEARSNÉ Ilyet többet nem csinálsz, amíg itt laksz nálunk. Hozok neked rendes hálóin-
get.

LIZA Mi? Azt akarja, hogy hideg ruhába bújjak, azt' úgy feküdjek dideregve ébren fél
éjszaka? Hát maga tényleg meg akar halasztani.

PEARSNÉ Én meg akarlak nevelni, hogy mosdatlan trampliból tisztességes, tiszta lány
legyél és együtt ülhess az úriemberekkel a szalonban. Vagy megbízol bennem és te-
szed, amit mondok, vagy kidobunk és mehetsz vissza virágot árulni a kosaradból!

LIZA Maga nem tudja, mennyire gyűlölöm én a hideget. Én alegriás [!] vagyok a fázás-
tól.

PEARSNÉ Nálunk nem lesz hideg az ágyad. Majd teszek bele ágyemelegítőt. *(Visszatási-
gálja a szobába)* Eredj és vetkőzz le.

LIZA Ha én tudom eztet, hogy micsoda kinszenvedés a tisztaság, hát be nem teszem ide
a lábam. Addig volt jó dolgom, amíg ide nem jöttem. Én –

*Pearsné áttolja Lizát az ajtón, melyet kissé nyitva hagy, hogy ellenőrizze: nem szökik-e
meg a fogoly. – Liza el.*

*Pearsné felvesz egy pár fehér mosdókesztyűt, megtölti a kádat hideg és meleg vízzel, s egy
fürdőhőmérővel ellenőrzi a hőmérsékletet. Egy marék fürdősóval illatosítja, majd must-
árt tölt a tenyerébe s azt is belekeveri. Elővesz egy félelmetes, hosszú nyelű súrolókefét és
illatos szappannal jól beszappanozza.*

*Liza visszajön. Nincs rajta más, csak a szorosan rátekerült fürdőköpeny. Szánalmas lát-
vány, ahogy nyomorultul és rettegve áll.*

PEARSNÉ Na gyere. Vedd azt le.

LIZA Jaj, nem lehet, Pearsné kérem, aztat nem lehet. Én ilyet még életemben nem csi-
náltam.

PEARSNÉ Szamárság. Egy-kettő: állj be a vízbe és mondd meg, hogy elég meleg-e.

LIZA *(belép a kádba)* Aú! Aú! Kurva forró!

PEARSNÉ *(ügyesen lekapja Lizáról a köpenyt, majd hanyatt belenyomja a vízbe)* Semmi
bajod se lesz tőle. *(Munkához lát a súrolókefével)*

Liza szívettépoén sikoltozik.

* * * * *

*Időközben a dolgozószobában Pickering tisztázni igyekszik Higginsszel a Liza-ügyet. A
kandallótól a székhez jött és lovaglólülésben, fordítva ráült, s a széktámlára könyökölve
vallatja Higginst.*

PICKERING Ne haragudj, Higgins, ha nyíltan megkérdeszem: tisztességes szoktál lenni,
ha nőkről van szó?

HIGGINS *(kedvetlenül)* Láttál te már olyan férfit, aki tisztességes, ha nőkről van szó?

PICKERING Igenis láttam. Nem is egyszer.

HIGGINS (*prédikálva, közben két kezét a zongorára téve felhuppan a zongorára*) Mert én még nem. Az a tapasztalatom, hogy amint hagyom, hogy egy nő barátkozni kezdjen velem, azonnal féltékeny lesz, követelőző, gyanakvó és iszonyú kellemetlen. Továbbá, ha hagyom, hogy én barátkozni kezdjek egy nővel, azonnal önző leszek és zsarnoki. A nők mindent széttzilálnak. Ha beengeded őket az életedbe, kiderül, hogy a nő is más dolgot akar, és te is más dolgot akarsz.

PICKERING Például mit?

HIGGINS (*lejön a zongoráról, nyugtalanul*) Jaj, mit tudom én! Gondolom, a nő is a maga életét akarja élni, a férfi is a magáét, és mindegyik megpróbálja a másikat egy kényszerpályára rángatni. Az egyik északnak akar menni, a másik délnek; és az eredmény, hogy mindketten keletnek mennek, bár mind a ketten rühellik a keleti szelet. (*Leül a zongorapadra*) Úgyhogy ezért vagyok, ami vagyok: megrögzött agglegény, és az is maradok.

PICKERING (*feláll és szigorúan odaáll Higgins elé*) Ne beszélj mellé, Higgins. Tudod te, mire gondolok. Ha részt veszek ebben a munkában, akkor én is felelős vagyok a lányért. Remélem, egyértelmű, hogy itt senki sem fog visszaélni az ő helyzetével.

HIGGINS Ja! Hogy az!... Szent lesz és sérthetetlen, légy nyugodt. (*Felállva magyaráz*) Értsd meg: tanítvány lesz; tanítani pedig csak úgy lehet, ha a tanítvány szent és sérthetetlen. Én amerikai milliomosnők sorát tanítottam szép angol beszédre: a világ legjobb nőit. Megedződtem. Nekem olyanok, mintha fából lennének. Sőt én is olyan vagyok, mintha fából lennék. Ez –

Pearsné benyit, kezében Liza kalapja. Pickering visszatér a kandalló melletti karosszékhez és leül.

HIGGINS (*türelmetlen kíváncsisággal*) Mi a helyzet, Pearsné? Minden rendben?

PEARSNÉ (*az ajtóban*) Csak egy szóra zavarnám, tanár úr, ha szabad.

HIGGINS Persze, jöjjön be.

Pearsné bejön.

Ezt ne égesse el, kérem. (*Elveszi a kalapot*) Megtartom mint ritkaságot.

PEARSNÉ Óvatosan fogdossa! Meg kellett ígérnem, hogy nem égetem el, de azért egy pár percre beteszem a forró sütőbe.³

HIGGINS (*gyorsan leteszi a zongorára*) Ja, persze! Köszönöm. Nos, mit akar mondani?

PICKERING Zavarok?

PEARSNÉ Nem, uram, dehogy. – Tanár úr, lenne szíves vigyázni a szavaira a lány jelenlétében?

HIGGINS (*szigorúan*) Ez természetes. Én mindig nagyon vigyázok a szavaimra. Miért mondja ezt nekem?

3. Fertőtlenítés céljából (tetű, bolha stb.).

PEARSNÉ (*rendíthetetlenül*) Nem, tanár úr; maga nagyon nem vigyáz a szavaira, például ha valamit nem talál, vagy ha kissé türelmetlen. Énelöttem ez már nem számít: megszoktam. De a lány előtt nem szabad káromkodnia.

HIGGINS (*felháborodva*) Én, káromkodni?! (*Nyomatékkal*) Én sohasem káromkodom. Megvetendő szokás. De hova az istenbe akar kilyukadni?

PEARSNÉ (*higgadtan*) Pontosan ide, tanár úr. Túl sokat káromkodik. Én elviselem, hogy szentséggel meg átkozódik: hol az istenbe van ez, meg mi az istennek van az, meg ki az isten fog –

HIGGINS Pearsné, kérem! Ilyen szavakat a maga szájából! Hát komolyan...!

PEARSNÉ (*nem hagyja magát*) ... de van egy bizonyos szó, amit meg kell kérnem, hogy ne használjon. A lány is használta, amikor belépett a fürdőkádba. Ugyanazzal a betűvel kezdődik, mint a „kád”⁴. Ő szegényke nem tud mást, ezt szívta magába az anyatej-jel. De a tanár úrtól nem szabad hallania.

HIGGINS (*fensőbbéségen*) Nem vádolhatom magamat azzal, Pearsné, hogy valaha is kimondtam volna.

PEARSNÉ (*némán Higgins szeme közé néz*)

HIGGINS (*folytatja, rossz lelkiismeretét jogászai pózzal leplezve*) Legföljebb talán a végletes izgatottság nagyon is indokolható pillanataiban.

PEARSNÉ Csak ma reggel is háromszor használta: a kuglófra, a kukoricára, és a kulcsaira.

HIGGINS Ja, így! Egyszerű alliteráció, drága Pearsné, költői lélek vagyok.

PEARSNÉ Nevezze, aminek akarja, tanár úr; én arra kérem, hogy a lány ezt a maga szájából ne hallja.

HIGGINS Persze, persze, helyes. Ez minden?

PEARSNÉ Nem. A lány miatt nagyon oda kell figyelniünk a tiszta, ápoltság megjelenésre.

HIGGINS Bizony. Így igaz. Nagyon fontos.

PEARSNÉ Szóval hogy ő sose legyen lompos és ne hagyja szanaszét a ruháit.

HIGGINS (*ünnepélyesen odalép hozzá*) Pontosan! Szándékomban is volt, hogy erre felhívjam a figyelmét, Pearsné. (*Átmeleg Pickeringhez, aki roppantul élvezi ezt a beszélgetést*) Ezek a kis dolgok rengeteget számítanak, Pickering. Ki a kicsit nem becsüli, az a nagyot nem érdemli. Ez a külső megjelenésre ugyanúgy érvényes, mint a pénzre. (*Lehorgonyoz a kandallószőnyegen, kikezdehetetlen erkölcsi tartásban*)

PEARSNÉ Igen, tanár úr. Ezért hadd kérjem, hogy ne üljön a reggelihez fürdőköpenyben, és főleg ne használja oly mértékben szalvétá helyett, mint ahogy szokta. Továbbá tegye meg, hogy nem mindent ugyanabból a tányérból eszik, valamint a tojásos serpenyőt nem a tiszta abroszra teszi vissza. Ezzel igen jó példát mutatna a lánynak. Ugyebár a múlt héten is a tanár úr kis híján megfulladt, mert halszájka került a lekvárba.

4. Az eredetiben a *bloody* szóra céloz, s a „b” betűt emlegeti. A *bloody* szó szerinti értelme ’véres’, de az angolban ma is igen durva szónak számít, kb. mint a magyar „kibaszott” vagy „kurva”. Ugyanezt a tabu-szót használja Liza (s őt utánozva Clara) a III. felvonásban Higginsné zsúrján.

HIGGINS (*megfutamodik a kandallószőnyegről s visszasodródik a zongorához*) Lehet, hogy szórakozottságomban néha teszek ilyesmit, de az biztos, hogy nem rendszeresen. (*Dühösen*) Apropó: a fürdőköpenyemnek undorító benzinszaga van!

PEARSNÉ Kétségtelenül, tanár úr. De ha egyszer a kezét mindig abba törlő –

HIGGINS (*ordítva*) Jó, rendben van! Akkor majd a hajamba törlöm!

PEARSNÉ Remélem, nem haragudott meg, tanár úr?

HIGGINS (*megdöbben, hogy képesnek tartják egy ilyen barátságatlan érzelmre*) Dehogyan, dehogyan. Magának teljesen igaza van, Pearsné. Nagyon fogok vigyázni a lány jelenlétében. Ez minden?

PEARSNÉ Még nem, tanár úr. Fölveheti a lány azokat a japán ruhákat, amiket külföldről tetszett hozni? Nem adhatom már rá a régi holmiját.

HIGGINS Persze. Bármit, ahogy gondolja. Ez minden?

PEARSNÉ Most már, igen, köszönöm.

Pearsné el.

HIGGINS Figyelted, Pickering? Ez az asszony a legfurcsább dolgokat gondolja rólam. Én amolyan félszeg, bátortalan ember vagyok. Igazán sose tudtam magam nagy, erős felnőttnek érezni, mint más férfiak. És ez az asszony mégis szilárdan meg van győződve, hogy én egy szeszélyes, basáskodó zsarnok vagyok. Nem értem, miből gondolja ezt.

Pearsné visszajön.

PEARSNÉ Tanár úr, kezdődnek a bajok. Egy kukás ember van a kapuban, bizonyos Alfred Doolittle, és önnel akar beszélni. Azt mondja, itt van önnél a lánya.

PICKERING (*feláll*) Azt a mindenit!

HIGGINS (*habozás nélkül*) Küldje be azt a gazembert.

PEARSNÉ Igen? Ahogy gondolja, tanár úr.

Pearsné el.

PICKERING Nem biztos, hogy gazember, Higgins.

HIGGINS Ugyan már. Persze hogy gazember.

PICKERING Akár az, akár nem az, szerintem meggyűlik vele a bajunk.

HIGGINS (*magabiztosan*) Á, legföljebb neki gyűlik meg a baja énvelem, nem nekem övele. És az biztos, hogy érdekes dolgokat fogunk hallani.

PICKERING A lányról?

HIGGINS Nem, nyelvészeti értelemben.

PICKERING Ja!

Jön Pearsné, megáll az ajtóban.

PEARSNÉ Tanár úr, Doolittle van itt.

Beengedi Doolittle-t és kimegy. – Alfred Doolittle idősödő, de energikus kukás, mester-ségének öltözéke van rajta, fején olyan kalap, melynek hátul lelógó karimája fedi a nyakát, vállát. Markáns, érdekes arcú férfi, aki láthatólag nem ismeri se a félelmet, se a lelkiismeretet. Feltűnően kifejező hangja van: megszokta, hogy érzelmeit gátíltalanul szavakba öntse. Most a sértett becsület és a komor határozottság pózában lép fel.

DOOLITTLE *(az ajtóból, nem tudja, melyik úr az ő embere)* Mékük a professzionális?

HIGGINS Én. Jónapot. Üljön le.

DOOLITTLE Tisztelem. *(Méltóságteljesen helyet foglal)* Nagyon komoly ügyem van itten, doktor úr.

HIGGINS *(Pickeringhez)* Hounslow-ban nőtt föl. Velszi anya, úgy hallom.

DOOLITTLE *(elképedve kinyitja a száját)*

HIGGINS *(folytatja)* Mit akar, Doolittle?

DOOLITTLE *(véstjósólóan)* A lányomat akarom, aztat és semmi mást. Ércsük?

HIGGINS Hát hogyan. Ugyebár maga az apja? Nehogy azt higgye, hogy bárkinek kell a maga lánya. Örömmel látom, hogy van még magában egy szikrányi családi érzés. A lánya odafönn van. Vigye is azonnal.

DOOLITTLE *(feláll, rémült döbbenettel)* Mi?

HIGGINS Vigye. Azt hiszi, maga helyett eltartom itt a lányát?

DOOLITTLE Na, na, na, na, doktor úr. Okos dolog ez? Szabad így kihasználni a szegényembert? A lány az enyém. Most meg magánál van. Én erről mit tehetek? *(Vis-szaül)*

HIGGINS A maga lánya pimaszul bejött a házamba azzal, hogy tanítsam meg szépen beszélni, mert állást akar egy virágüzletben. Ez az úr és a házvezetőnőm egész idő alatt jelen voltak. *(Fenyegetően)* Hogy merészel idejönni és zsarolni? Azt a lányt maga küldte ide!

DOOLITTLE *(tiltakozik)* Nem, doktor úr!

HIGGINS Maga volt. Különben honnan tudta volna, hogy a lánya itt van?

DOOLITTLE Nehogy má' így elbánjon velem, doktor úr!

HIGGINS Majd elbánik magával a rendőrség. Csapdát akartak állítani. Bűnszövetkezet. Fenyegetnek és zsarolnak. Hívom a rendőrséget. *(Határozottan odamegy a telefonhoz és felcsapja a telefonkönyvet)*

DOOLITTLE Kértem én egy бүdös fillért? Tessék, mondja meg itt ez az úr: szóltam én egy szót pénzről?

HIGGINS *(félredobja a telefonkönyvet és támadólag Doolittle felé indul)* Akkor miért jött?

DOOLITTLE *(édesen)* Jó, jó, hát miért jönne az ember...? Legyen má' kicsit humánusabb, doktor úr.

HIGGINS *(lefegyverezve)* Alfréd! Maga bujtotta föl?

DOOLITTLE Isten lássa a lelkemet, én soha. Esküszök magának, doktor úr, két hónapja nem is láttam őtet.

HIGGINS Akkor honnan tudta, hogy itt van?

DOOLITTLE (*lányan, dallamosan*)⁵ Elmondanám én, tisztelettel, ha szóhoz jutnék, de nem tudom, meg-e hallgassa, meg-e érti, föl-e fogja.

HIGGINS Pickering, ez az alak egy ösztönös szónoki tehetség. Figyeld ezt a természetes ritmust, mint vadvirágok lengése a szélben:⁶ „meg-e hallgassa, meg-e érti, föl-e fogja”. Érzelmekre ható retorika. A velszi vére miatt van. Ezért van az is, hogy hazug és tisztességtelen.

PICKERING Kérlek, Higgins, én is onnan származom!⁷ (*Doolittle-hez*) Honnan tudta, hogy itt van a lánya, ha nem maga küldte ide?

DOOLITTLE Hát kérem, az úgy volt, hogy a lány egy suttyó gyereket is elhozott a taxiban, gondolta, kicsit megkocsikáztassa. A főbérőjének a fiát, szóval. Az meg ugye itt tekergett a ház körül, hátha visszafele is lesz taxizás. A lány meg ugye, mikor meghalotta, hogy az úr itt akarja tartani, visszaküldte a gyereket a holmijáért. Én meg ugye, megláttam a kölyköt az Endell Street sarkán, ott mifelénk.

HIGGINS A kocsmában. Igen?

DOOLITTLE Szegény ember kaszinója, doktor úr. Mér’? Baj?

PICKERING Hagyd, Higgins, hadd mesélje!

DOOLITTLE A gyerek meg elmondta nekem, mi az ábra. Na most kérdezem, mit éreztem én, mint apai kötelesség?... Mondom a fiúnak: „Idehozod nekem a holmiját”, mondom neki –

PICKERING Miért nem maga ment érte?

DOOLITTLE Nekem nem adta volna ki a főbérőné, doktor úr, nincs hozzám bizodalma. Tudja maga, milyenek az ilyenek. A fiúnak is egy pennyt kölletett adnom, hogy bizodalma legyen, a kis szarosnak. Úgyhogy most elhoztam mindent, tiszta szívességből, hogy keltsék valami jó benyomást. Ez a nagy történet.

HIGGINS Mennyi az a holmi?

DOOLITTLE Egy zenei hangszer, doktor úr. Pár kép, valamicske ékszer, madárkalicka. Azt üzente, hogy ruha nem köll!!! Most akkor én erről mit gondoljak, tisztelettel? Kérdezem én mint szülő: mit gondoljak?

HIGGINS És eljött, hogy megmentse attól, ami a halálnál is rosszabb.

DOOLITTLE (*elismerően; megkönnyebbül, hogy végre megértették*) Erről van szó, tisztelettel. Nagyon jól tetszik mondani.

PICKERING De miért hozta ide a holmit, ha a lányát el szándékozott vinni?

DOOLITTLE Mondtam én, hogy el akarom vinni? Mikor mondtam én eztet?

HIGGINS Megfogja és elviszi a lányt, méghozzá gyorsan. (*Ármeget a kandallóhoz és meg-rázza a csengőt*)

5. Shaw instrukciója itt egy Milton-versrészlet: *most musical, most melancholy*.

6. Higgins egy Milton-idézetet használ, amivel Milton Shakespeare verselését jellemezte: *his native woodnotes wild*.

7. Pickering – mint azt Higgins az I. felvonásban megmondta – Cheltenhamből származik, ami Angliának a wales felőli határvidékén van.

DOOLITTLE (*feláll*) Jaj, doktor úr, ne mondjon ilyet! Én nem vagyok olyan, hogy a lányomnak az útjába álljak. Most, amikor megnyílik előtte egy pálya, már így mondván, és –

Pearsné benyit és várja az utasítást.

HIGGINS Pearsné kérem, ez itt Eliza édesapja. Jött, hogy elvigye a lányát. Adja ki neki.
(*Visszamegy a zongorához, érezteti, hogy mossa kezeit az egész ügygel kapcsolatban*)

DOOLITTLE Nem, dehogya! Féltre vagyok értve! Idehallgasson –

PEARSNÉ Nem tudja elvinni, tanár úr, ez lehetetlen. Azt tetszett mondani, hogy égessem el a ruháit.

DOOLITTLE Na lássa! Hajtsam végig az utcán pucér seggel, mint egy majmot?! Ehhez mit szól?

HIGGINS Azt, hogy maga akarja elvinni a lányát. Vigye. Ha nincs ruhája, menjen és vegyen neki.

DOOLITTLE (*kétségbeesve*) És hol a ruhája, amétkbe' idejött? Én égettem el, vagy itten a nagyságos asszony?

PEARSNÉ A házvezetőnő vagyok, ha kérhetem! Már megrendeltem a ruhákat a lánynak. Amint meghozzák, már mehetnek is. Addig várakozzon a konyhában. Erre tessék.

DOOLITTLE (*nagy zavarban követi az ajtóig; habozik, majd bizalmasan Higginshez fordul*) Hallgasson ide, doktor úr. Maga meg én, két tapasztalt férfi vagyunk, nem igaz?

HIGGINS Ja? Két tapasztalt férfi? Pearsné, azt hiszem jobb lesz, ha maga most kimegy.

PEARSNÉ Én is azt hiszem, tanár úr.

Pearsné méltóságteljesen kimegy.

PICKERING Doolittle úr, öné a szó.

DOOLITTLE Hálás köszönet, doktor úr.

Odamegy Higginshez. Higgins a zongorapadon keres menedéket, mert kissé nyomasztja látogatójának közelsége, ugyanis Doolittle a szakmájából adódóan szemétszagú.

(*Higginshez*) Megmondom az igazat, doktor úr, maga szimpatikus nekem, és ha köll magának a lány, én nem ragaszkodom hozzája, hogy hazavigyem, hanem én kész volnák elrendezni ezt a dolgokat. Mer' úgy nézve, mint fiatal lány, hát nagyon is egy szép darab. De úgy nézve, mint lányom, hát nem éri meg a ráköltött pénzt, most ezt nyíltan megmondom. Én csak az apai jussomat akarom, és maga aztat végképp nem kívánhassa, hogy ingyen elengedjem, mert látom ám, hogy maga rendes ember, doktor úr. Mit jelent magának egy ötfontos⁸? Ahhoz képest, hogy mit jelent az Eliza énnekem? (*Visszamegy a székéhez, jogos igazsá tudatában leül*)

PICKERING Vegye tudomásul, Doolittle, hogy Higgins tanár úr szándékai teljességgel tisztességesek.

8. 5 font elég sok, ennyi volt Liza albérletének félévi lakbére. Mai magyar megfelelője kb. 100 ezer Ft lenne.

DOOLITTLE Hát persze, doktor úr. Ha nem annak gondolnám, akkor ötvenet kérnék.

HIGGINS (*undorral*) Maga szégyentelen gazember, ötven fontért eladná a lányát?

DOOLITTLE Úgy általános értelemben nem, de egy ilyen úriember kedvéért' az ember sok mindent megtesz.

PICKERING Nem ismer erkölcsöt?!

DOOLITTLE (*szégyenérzés nélkül*) Arra nekem nem fussa, doktor úr. Magának se futná, ha ilyen szegény volna. Nem akarok én rosszat senkinek. De ha Lizának csurran-csöppen valami, hát nekem miért ne?

HIGGINS (*nagy zavarban*) Nem tudom, mit csináljak, Pickering. Ha erkölcsileg nézzük, egyenesen bűn volna ennek az alaknak egy fillért is adni. Ugyanakkor a követelését valami primitív értelemben jogosnak érzem.

DOOLITTLE Így van, tisztelettel. Ezt mondom. Az apai szív, ha úgy vesszük.

PICKERING Ezt én is érzem, de az mégsem tűnik helyesnek, ha –

DOOLITTLE Ne mondjon ilyet, nagyon kérem. Nem innét köll eztet nézni. Mert mi vagyok én, doktor urak? Kérdezem, mi vagyok én? Én vagyok a társadalom legalja, ércsük? No mármost mit jelent ez az egyes személynek? Azt jelenti, hogy minduntalan beleütközök a polgári erkölcsbe. Ha bármi kínálkozik, és én is próbálnák szedni belőle, mindig ugyanaz a nóta: „Te legalul vagy, kár beléd!” Pedig az én szükségletem, az ugyanannyi, mint a legtisztesebb özvegynek, aki hat különböző alapítványtól szerzett támogatást egy hét alatt, mikor csak egy férje halt meg neki. Énnekem se köll kevesebb, mint a fönt lévőknek: énnekem több köll. Ugyanolyan jó étvággal eszek, viszont sokkal többet iszok. Köll a szórakozás is, mert intelligens ember vagyok. Köll vigadni, zene, tánc, ha szomorú vagyok. Igen ám, de ugyanannyiba kerül nekem is, mint a föntieknek. Ezért azt kérem maguktól, mint két úriembertől, ne babráljanak ki velem. Én tiszta lappal játszok itten. Én nem játszom meg, hogy fönt vagyok, mikor egyszer lent vagyok, a legalján, és ott is akarok maradni. Jó ez így nekem, ez a nagy helyzet. Képes lennének kismimizni valakit, mert emberi természete van? Kiforgatni abból, ami jár neki a lányáért, akit arca verejtékével nevelt, táplált, öltöztetett, míg föl nem nőtt olyan szép nagyra, hogy itt a két úr is érdeklődik iránta? Olyan sok ezért öt font? Ezt kérdezem én, és majd maguk megmondják.

HIGGINS (*fölkel, átmegy Pickeringhez*) Pickering, ha ezt az embert kézbe vennénk három hónapra, utána választhatna, hogy parlamenti képviselő legyen vagy hitszónok egy velszi bányavárosban.

PICKERING Mit szólna ehhez, Doolittle?

DOOLITTLE Nem, doktor úr, köszönöm, de nem. Meghallgattam én az összes hitszónokot meg az összes minisztert – mert intelligens ember vagyok én, vevő vagyok a politikára is meg a vallásra is meg a szociális dolgokra, ugyanúgy, mint más szórakozásra – de higgyék el: szar az élet, akármerről is nézzük. Nekem a társadalom legalja, az fekszik. Ha végignézzük, kérem, a társadalmi osztályokat, egyiket a másik után, akkor ez az, amelyik... amelyiknek van vér a pucájába, na.

HIGGINS Azt hiszem, oda kell adnunk az öt fontot.

PICKERING Rosszul fogja felhasználni.

DOOLITTLE Én? Doktor úr, nem, Isten az atyám. Ne féljen attól, hogy félreteszem vagy befektetem, aztán dologtalanul élek a haszonból. Hétfőre nem lesz ebből egy fillér se: ugyanúgy köll maj' mennem dolgozni, mintha meg se lett volna. Nem fog ez engemet deklasszálni, értik? Egy jó kiruccanás nekem meg az életpáromnak: minékünk szórakozás, másoknak munkát adunk vele, maguknak meg azt a jó érzést, hogy nem lett elfecsérelve. Ennél jobban nem lehetne elkölteni.

HIGGINS *(előveszi a tárcáját, és odajön Doolittle és a zongora közé)* Ez lenyűgöző. Adjunk neki tízet. *(Két ötfontost nyújt Doolittle-nek)*

DOOLITTLE Nem, tisztelettel. A páromnak nem volna szíve tíz fontot elverni, és tán nekem se. Tíz font, az sok pénz: az ember elkezd óvatoskodni, mérlegelni, oda a boldogság. Annyit adjon, doktor úr, amennyit kértem: egy fillérral se többet, se kevesebbet.

PICKERING Miért nem veszi feleségül az élettársát? Nem szívesen támogatok ilyen törvénytelen dolgokat.

DOOLITTLE Mondja meg neki maga, doktor úr, mondja meg neki. Én hajlandó volnék. Nekem ez így nem jó. Nincs rajta fogásom. Muszáj kedvesnek lenni hozzája. Muszáj ajándékokat venni. Folyton ruhákat venni, bűn drágán. Rabszolgája vagyok annak a nőnek, doktor úr, csakis azért, mert nem vagyok a törvényes ura. Tudja ő, hogy mit csinál! Azt várhassuk, hogy hozzám jöjjön!... Egyet tanácsolok én, tisztelettel: vegye el az Elizát, amíg fiatal és meg nem jön az esze. Ha nem veszi el most, később meg fogja bánni. Ha most elveszi, akkor majd ő fogja megbánni; de inkább ő, mint maga, mert ő csak egy nőszemély, az úgyse tudhassa, mi a boldogság.

HIGGINS Pickering, ha egy perccel tovább hallgatjuk ezt az embert, megdőlnek a legsebbe elveink. *(Doolittle-hez)* Öt font, ugye annyit mondott?

DOOLITTLE Köszönöm, doktor úr.

HIGGINS Biztos nem kell tíz?

DOOLITTLE Most nem, tisztelettel. Talán majd máskor.

HIGGINS *(átad neki egy ötfontost)* Fogja.

DOOLITTLE Köszönöm, doktor úr. Minden jót.

Doolittle az ajtó felé indul, szeretne minél hamarabb eltűnni a zsákmánnyal. Amikor kinyitja az ajtót, szemben találja magát egy elegáns, illatosan tiszta japán dárával (Lizával), akin egyszerű kék pamut kimonó van, finom fehér virágmintával. Nyomában Pearsné jön. Doolittle szabadkozva félreáll az útból.

Elnézést, csókolom.

LIZA]⁹ *(mint japán hölgy)* Na mi van, má' meg se ismered a lányodat?

Doolittle, Higgins és Pickering egyszerre kiált fel.

DOOLITTLE Beszarok! A' Eliza!

HIGGINS *(egyidejűleg)* Mi az ist... Hát ez!

PICKERING *(egyidejűleg)* A szentségit!

9. Az eredetiben itt: „A Japán Hölgy”.

LIZA Hülyén nézek ki?

HIGGINS Hülyén...?

PEARSNÉ *(az ajtóban)* Kérem, tanár úr, ne mondjon olyat, ami a lányt beképzeltté teszi.

HIGGINS *(öntudatosan)* Ja, persze, igaza van, Pearsné. *(Lizához)* Igen, állati hülyén.

PEARSNÉ Kérem!

HIGGINS *(kijavítja magát)* Úgy értem, rendkívül hülyén.

LIZA Szerintem kalapban rohadt jól tudnák kinézni. *(Elveszi a kalapját, fölteszi és divathölgy módjára átsétál a szobán a kandallóhoz)*

HIGGINS Új divat, megáll az ész! De persze rémesen néz ki!

DOOLITTLE *(atyai büszkeséggel)* Sose gondoltam volna, hogy ez ilyen szépen ki tud kupálódni, doktor úr. Hiába, látszik, hogy az én lányom!

LIZA *(Doolittle-hez)* Hát itt aztán könnyű kikupálódni. Hideg-meleg víz csapból folyik, amennyi csak köll, annyi. Gyapjas türlőközők vannak, hozzá ilyen tartórács, hát az olyan forró, megég az ujjá az embernek. Aztán puha kefék, azzal lehet dörzsölni, aztán van egy fatálba' szappan, az meg olyan szagos, mind a levendula. Úgyhogy már tudom, mitől olyan tiszták az úrinők. Nekik egy gyönyörűség a mosdás. Ha látnák, mi az a magunkfajtanak...!

HIGGINS Örvendek, hogy a fürdőszoba megnyerte a tetszését.

LIZA Nem nyerte meg, vagyis nem az egész, és szarok bele, ha meghallják. A Pearsné asszony úgyis tudja.

HIGGINS Mi volt a baj, Pearsné?

PEARSNÉ *(szelíden)* Jaj, semmi, tanár úr. Nem érdekes.

LIZA Már azon voltam, komolyan, hogy ripityára töröm. Azt se tudtam, hova nézzek. Aztán eléje akasztottam egy türlőközőt, úgyhogy.

HIGGINS Eléje? Hova?

PEARSNÉ A tükör elé, tanár úr.

HIGGINS Doolittle, maga túl szigorúan nevelte a lányát.

DOOLITTLE Én? Én aztán nem neveltem! Legföljebb néha eltángáltam a nadrágszíjjammal. Ne próbálja ezt is rám kenni, doktor úr! Nincsen megszokva hozzá, ennyi az egész; de hamar rá fog kapni itten a maguk könnyű életére.

LIZA Én akkor is rendes lány vagyok, nem fogok rákapni semmire.

HIGGINS Eliza, ha még egyszer elmondja, hogy maga rendes lány, akkor az apukája hazaviszi.

LIZA Ő ugyan nem. Maguk nem ismerik az öregemet. Ez csak azért jött ide, hogy lenyúlja magát egy kis pénzzel, aztán mehessen berúgni.

DOOLITTLE Mi másra kéne pénz? A templomban a perselybe dugjam?

Liza nyelvet ölt Doolittle-re, akit ez úgy feldühít, hogy Pickering jobbnak látja, ha gyorsan közéljük áll.

Énvelem ne szájalj, hallod, és a doktor úrral se, mert teszek róla, hogy befogd a pofád. Értetted?

HIGGINS Kívánja még valamilyen tanáccsal ellátni a leányát, mielőtt távozik, Doolittle?
Esetleg egy atyai áldást?

DOOLITTLE Nem, doktor úr, maj' hülye leszek a gyerekeimre rápakolni minden tudományomat. Így is a fejemre nőnek. Ha azt akarja, hogy Eliza okosodjon, hát tángálja el saját kezűleg. Tiszteletem az uraknak. *(Indul kifelé)*

HIGGINS *(nyomatékkal)* Állj. Maga rendszeresen el fog jönni meglátogatni a lányát. Ez a kötelessége, érti? A fivérem lelkész; ő majd segít a lányával való beszélgetéseknél.

DOOLITTLE *(kitérőleg)* Persze, jövök, doktor úr. Most a héten még nem, mert messze lesz a munkám. De aztán később számíthat rám. A legjobbakat, uraim. *(Pearsnéhez, kalapját az ujjával megbököve)* Kézcsókom.

Pearsné nem vesz tudomást a köszönről és kimegy. Doolittle rákacsint Higginsre, nyilván azt gondolja, hogy ő is Pearsné nehéz természetének áldozata, majd Pearsné nyomában kimegy.

LIZA Egy szavát ne higgye. Vén hazudozó. A paptól jobban megijed, mint a bulldogtól.
Ne féljen, nem lássa ötet egy ideig.

HIGGINS Nem is szeretném, Eliza. Maga igen?

LIZA Jaj dehogyis. Én soha többet nem akarom látni, nem én. Szégyen ő énnekem, elment kukásnak, ahelyett, hogy a szakmájába' dolgozna.

PICKERING Mi az apja szakmája, Eliza?

LIZA Ez, hogy pénzt dumál ki mások zsebéből, bele a sajátjába... A' igazi szakmája kubikus, szokja is néha csinálni, a kondíció végett, aszongya, és jól is keres ottan. –
Mi az, már nem hív „Doolittle kisasszonynak”?

PICKERING Elnézést, Doolittle kisasszony. Nyelvbtlás volt.

LIZA Jó' van, mindegy má', csak olyan finoman hangzott... Úgy kedvem volna beülni egy taxiba, visszakocsikáznák oda a piachoz, kiszállnák, mondanám, hogy itt várjon, csak azér' hogy a lányokat kicsit a helyükre tegyem. Persze nem szólnák egy szót se hozzájuk.

PICKERING Inkább várja meg, amíg valami szép divatosat veszünk magának.

HIGGINS Egyébként se kéne eltaszítani a régi barátait azért, mert most följebb lépett a világban. Ezt hívják sznobságnak.

LIZA Ne mondja má' arra a csürhére, hogy a barátaim! Ne már! Eleget csúfoltak meg gúnyoltak, ahányszor csak tehettek, úgyhogy most revánsot veszek rajtuk. De ha jönnek divatos dolgok, akkor várok. Ké' nének már nagyon. A Pearsné azt mondja, hogy kapok olyat, amit ágyba köll hordani, másat, mint amit nappal, de szerintem az kidobott pénz, mer' abból olyat is lehetne venni, amibe' mutogassa magát az ember. Megjegyzem, sose szerettem hideg holmit fölvenni télen éjszakára.

Jön Pearsné.

PEARSNÉ Gyere, Eliza. Megjöttek az új ruhák, fel kell próbálni.

LIZA Úúú-úúú-úúú-úúú!!!!

Liza kirohan.

PEARSNÉ (*utána indul*) Ne rohangálj, gyerekem!

Pearsné kimegy, becsukja az ajtót.

HIGGINS Rohadt nagy munkát vállaltunk, Pickering.

PICKERING (*meggyőződéssel*) Azt hiszem, Higgins.

* * * * *

Sokan kíváncsiak, hogyan zajlottak Higgins és Liza tanórái. Íme, ízelítőnek az első óra.¹⁰ Képzeliük el Lizát, új ruhában, miközben érzi, hogy belül teljesen össze van zavarodva a számára szokatlan ebéd, vacsora, majd reggeli elfogyasztásától. A dolgozószobában ül Higgins és Pickering társaságában, s úgy érzi magát, mint egy beteg, aki a rendelőben először találkozik az orvosokkal.

Higgins, aki alkatilag képtelen egyhelyben maradni, zavarja a lányt az állandó fel-le járkálással. Ha nem volna az Ezredes biztató és egyben megnyugtató jelenléte, Liza kirohanna a világból, egyenesen vissza a Drury Lane-re.

HIGGINS Mi van ezen a képen?

LIZA Ne nézzen hülyének! Nem vagyok kisgyerek. Mit játszik itt elemi iskolát?

HIGGINS (*dörögve*) Mi van a képen?

PICKERING Mondja ki, Doolittle kisasszony. Mindjárt megérti, miért. Tegye, amit ő mond; hadd tanítsa a maga módján.

LIZA Na jó, ha így mondja... Egy ember, úszik a vízbe'.

HIGGINS Vízben. És maga mit csinálna, ha tudna úszni?

LIZA Hát, én is... úsznák. Ha tudnák!

HIGGINS Állj! Hallod ezt, Pickering? Ezért fizetjük a népoktatást! Ezt a szerencsétlen állatkát kilenc évig bezárva tartották egy iskola nevű ketrecben, a mi költségünkön, hogy megtanulja rendesen, szépen használni az anyanyelvét. És mi az eredmény? „Én úsznák”, meg „én tudnák”. (*Lizához*) Mondja: „én úsznék, ha tudnék”.

LIZA (*a sírás határán*) De hisz azt mondom: én úsznák, ha tudnák. De nem tudok.

HIGGINS És mit csinálna, ha bálba menne, mint ezek itt a képeken?

LIZA Hát ennék, meg innák, meg nevetnék, meg táncolnák.

HIGGINS Nem! Mondja: ennék, innék, nevetnék, táncolnék.

LIZA De azt mondtam! Én is ennék, innák, nevetnék, táncolnák, mint ők.

HIGGINS Nem! Mindig „-nék” a vége. Nék, nék, nék, nék!

LIZA Táncol-nék??

PICKERING Úgy, pontosan, Doolittle kisasszony. Mondja csak.

LIZA Ennék, *in-nék*, nevetnék, *táncol-nék*?

10. Ebben a jelenetben a „tananyagot” a magyar viszonyokra alkalmaztam: nem a csúnya kiejtésről, hanem az ún. „nákolásról” kell Lizának leszoknia.

HIGGINS Az istenit, megvan! Elsőre megvan! Pickering, ebből a lányból hercegnőt csinálunk. *(Lizához)* Megpróbálkozik a következő képpel? Mit csinálna, ha maga is ott lenne a jégpályán? Vigyázzon, mit mond!

LIZA Én is korcsolyáznék, aztán itten buknák egy nagyot.

HIGGINS *(Üvöltve)* Nék!! Ha még egy „nák”-ot kiejt a száján, a hajánál fogva fogom körbevonszolni a szobában.

LIZA *(sír)* De azt mondtam! Ugyanazt, mint maga. Csak ahogy maga mondja, az olyan úribb.

HIGGINS Hát ha hallja a különbséget, akkor ezentúl mondja úgy! Pickering, adjál neki csokoládét.

PICKERING Nem kell. Egy kis sírás nem árt, Doolittle kisasszony. Nagyon jól megy ez magának, és a tanulás nem fog fájni. Megígérem, hogy nem fogjuk a hajánál fogva körbevonszolni a szobán, én nem engedem.

LIZA Kiszaladhat...nék egy percre?

HIGGINS Futás Pearsnéhez, és mondja el neki. Gondolja át, amit tanult. Próbálgassa egyedül, de nehogy kitörjön a nyelve. Következő óra délután fél ötkor. Tűnés!

Liza hüppögve kirohan. – Efféle gyötrelmeket kell végigcsinálnia, míg néhány hónap múlva majd újra látjuk, amint először megjelenik egy londoni polgári társaságban.

* * * * *

Douglas Dunn

A könnyű-nehéz teher*

Dósa Attila fordítása

Seamus Heaney alighanem a legtöbb kortárs költő legbenső meggyőződését fejezi ki, mikor azt állítja, hogy a költészet a saját törvényeit követi. Ám bármelyik költő találhatja magát életében akár többször is olyasféle kedvezőtlen politikai és magánéleti körülmények között, mikor az esztétikai választás szabadsága fölötti öröm mindenek fölé helyezése öncélúnak vagy önkényesnek hat. A költő akkor is épp annyira hű maradhat tapasztalati impulzusaihoz, ha aktuális és politikai témákra reagál, mint amikor időtlen témákat dolgoz fel. A költészet tekinthető egyfajta tusának, egyfelől az élet szebb eseményeinek, élményeinek, a szeretett személyek megünneplésének és a rájuk való emlékezésnek a szándéka, másfelől a rossz, fájdalmas, visszataszító dolgok megörökítésének, kifejezésének és megfontolásának a szükségessége között. Azaz felfogható a líra és a szatíra, az elfogadás és a visszautasítás közötti küzdelemként. Hozzávetőleg ez mindig is így lehetett, ám különösen szembetűnővé az első világháború utáni költészetben vált; mármint akkor, ha – remélem, csak pillanatnyilag – a versírás művészetére gyakorolt történelmi, társadalmi és magánéleti kényszerekre koncentrálnunk. Mindezek arra szoríthatják a költészetet, hogy a saját törvényein kívül látszólag más törvényeknek is engedelmessé váljon.

Még Osip Mandelstam, e történelemtől űzött és megsebzett költő is képes volt győzelmet aratni bajai fölött – s győzelme valójában a költészet diadala –, mikor ezt írta:

Emberi koponyák sorolnak tova.
Távolba tűnök én is, ki vesz még észre engem?
De becéző betűkben, gyerekhad halihójában
föltámadok, hogy mondjam: a nap, óh, a nap süt!

(Töltéssy Zoltán ford.)

Megdöbbenően tanulságos. Szeretem e sorokat, s amennyire értem, brit kortársaimhoz és a fiatalabb költőkhöz hasonlóan nekem is azt sugallják, hogy nem ismerem igazán a gyötrelmet. Ami pedig a „művészetért való szenvedés” közhelyét illeti, nos, Mandelstam és még sok más költő példájának fényében csupán rossz viccnek tűnik.

Minden országnak megvan a maga sajátos politikai helyzete. Az okozott sebek és a folyamatosan fenntartott társadalmi-kulturális bűnultság ellenére itt, a Brit-szigeteken még

* A fordítás a Miskolci Egyetem Angol Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszék műfordítói műhelyében készült; köszönet Töltéssy Zoltán kollégának, valamint Tóth Nikolettá és Újlaki Noémi hallgatóknak a fordítás elkészítésében nyújtott segítségéért. Forrás: Douglas Dunn, „A Difficult, Simple Art,” in W. N. Herbert és Matthew Hollis, szerk., *Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry* (Tarslet: Bloodaxe, 2000), 163–66. o.

a legrosszabb kormány ideje alatt is viszonylag szerencsésnek mondhattuk magunkat. Mégis, a politikai aktualitás banális stílushoz, a politikai és ideológiai nézetek kritikátlan átvételéhez, valamint az olcsó népszerűség hajhászásához vezethet. A legtöbb költő, ha nem is mindegyik, felismeri a shakespeare-i döntésszabadság megteremtésének szükségességét, ha a politikai életről és eszmékről akar írni. Ám ez még a legnagyobb tehetségek esetében sem mindig lehetséges. W. H. Auden szinte klasszikus példája az aktuálpolitikai tartalom és állásfoglalás utólagos megmásításának vagy eltüntetésének. Hasonló Pound és Eliot esete is, akik az utókor vádjá szerint koruk hamis hitei, a fasizmus és az antiszemitizmus csapdájába estek. Legalább ilyen nagy hiba szerintem, ha a költő a mélyebb értelemben vett költészet kárára hajszolja a népszerűséget és az „elismertséget” a piaccgazdasággal szorosan összefonódott és a nyilvánosságról függő kultúránkban.

Minden költő valódi abban az értelemben, hogy ha a költői teljesítmény szempontjából nem is, de az állampolgári jogok tekintetében feltétlenül egyenlő a kortársaival. Filozófiailag és pszichológiailag azonban előfordulhat, hogy valaki összekeveri magát a valósággal. Vagyis a költő könnyen összetévesztheti énjét az attól különböző és nyilvánvalóan sokféle, változatos és gazdag személyes, tapasztalati és tárgyi világgal, amelyet egy személy soha nem foglalhat magába. Mindez ahhoz a tévedéshez vezethet, hogy a költő azt hiszi, ha tudatosan magából vagy magáról ír, a valóságról ír. Ez persze nem ugyanaz, mint amikor valaki a saját „tapasztalatából” ír. A költőnek meg kell tanulnia elkerülni azt a téveszmét vagy hübriszt, mely szerint az általa tapasztalt világ egyenlő a valósággal, nem pedig egy fonál a sok közül, mely összeköti mindenki mással.

Sokan meg is tanulják a leckét. Vérükké válik a független alázat, mely bátorítja az eredeti megfigyelést és képalkotást. Ez annak a megteremtéséhez is vezet, amit a francia gondolkodó, Gaston Bachelard – igaz, más kontextusban – „az énhez tartozó nem-én”-nek nevezett. Jómagam legszívesebben változékony és önzetlen egyes szám első személyként: lírai énként értelmezem Bachelard elgondolását. Sőt úgy látom, hogy a költészet javarészt azon múlik, amit én „a lírai én minőségének” nevezek, s ami véleményem szerint a költő személyiségének *művészi* minősége – szemben a puszta önéletrajzi énnel. A *Szonettek*től eltérően Shakespeare lírai éneje látszólag homályba s hallgatásba vész maszív szereplőgárdájának dialógusai és cselekedetei mögött. Ennek ellenére igenis jelen van abban, ahogyan felhasználja és görcső alá veszi a hagyományokat – látszólagos meggyőződéseinek keretén belül. Milton személyisége az *Elveszett paradicsomban* – a hetedik könyv Uránia múzsához intézett invokációja kivételével – hasonlóan rejtőzködő. Némely Milton-sonettben viszont a költői én személyes és panaszos, talán még inkább az, mint John Donne-é, de legalább annyira, mint Ben Jonsoné a fia halálára írt versében.

Természetesen a tanúságtétel nem tartozik a költészet elsődleges céljai közé. Néhány költőnél időről időre előfordul, de legtöbbször a szinte kizárólag lírai tehetségű versíróknál lelhető fel. Bár hiánya a drámai költőknél (például Browningnál) nagy hatást gyakorolt a korai modernistákra (főleg Poundra), a lírai éntől való effajta eltávolodás és a költői maszk megalkotása legjobban (vagy legkevésbé vitathatóan) az irodalom lehetőségeinek kibővítésére tett kísérletként értelmezhető. Néhány költő mégis az én feladását és a „személytelenség” illúziójának kergetését választja. Mostanában mindezt

kóros áltudományosság övezi, ami azért olyan ködös, mert művelői épp annyira „irodalmiasnak” tetszenek, mint a többi költő, ám tudományos nézeteiket csupán átvették, és nem laboratóriumban tanulták meg. Néhány kivételtől eltekintve (mint a néhai Miroslov Holub, David Morley vagy Ian Bamforth) legfeljebb annyira tekinthetők tudósnak, mint a „szcientológusok” vagy a kereszténytudósok.

A költői elvek és eljárások ellenállnak az újtásnak vagy a gyökeres változtatásnak. A költészet, bár az erkölcsi rendben gyökerezik, időnként mégis lehet irracionális, vagy érintkezhet az irracionálissal, s képes lehet arra, hogy felismerje vagy felfedezze – de nem arra, hogy létre hozza – a misztériumot: az élet és szellem ama dimenzióját, melyet leghelyesebben „spirituálisnak” nevezhetünk.

Noha kevésbé alapul az ész elsőbbségén, mint más emberi tevékenységek, a rendezett versszövegben megmutatkozó öntudatos művészet megteremti a józan ítélőképesség illúzióját – azt az alkotó, lehetőségeket nyitó és ironikus illúziót, hogy a művészet rendezetlennek ható gondolatokat és érzéseket közvetít, mégpedig az ezek értelmezésére tett kísérlettel együtt.

Míndez mintha abból eredne, hogy a költői képzelet olykor képes feloldani magát az ész kötöttségei alól, miközben az analitikus értelemről sem hajlandó teljesen lemondani – sőt, mintha gyakran éppen azt szolgálná, csak egészen másféle szemszögből. A költészet azonban nem a vallás pótléka. Nagyon is világias, hiszen a jelenségek, az erotika, meg az élet sokféleségének és kuszaságának rabja. *Hasonlít* egy vallásra abban az értelemben, hogy gyakorlói neki szentelik életüket: olyan, mint egy Isten nélküli teológia. Viszont az Isten helyett a költő annak a valaminek igyekszik engedelmessé válni, amit ködösen, fennhézóan és néha károsan „Múzsának” neveznek. Ez a költészet lelke, érzékisége, érzelmisége, merész életvágya, ami a vers őszinteségét ígéri (bár nem mindig váltja be ígéretét) egy olyan világban, ahol a szavak gyakran illékonyak, s nem mindig megbízhatók. Hasonlóképp, az észhez való kétértelmű viszonyának és a vakmerő kockázatvállalásra való hajlamának képessé kell tenniük a költőt arra, hogy érzelmileg felszabadítsa magát az iskolában belévert nyelvtani szabályok alól, miközben emlékei tárházából folyamatosan felszínre kell hoznia ékesszólása és műveltsége minden morzsáját. A költészetben a képzettség és az elmélet a szamarak mankója. A költészet a jó megfigyelés meg az élénk fantázia leleményeivel keresztezett eleven és beszélt nyelvben létezik. A költő a jelenkor köznyelvi és irodalmi nyelvváltozatait a saját életét élve sajátítja el: emberekkel találkozik, megtanulja, mi a szeretet és a gyűlölet, s milyen érzés a bizalmatlanság; gyönyörködik, s örömet leli az emberekben és a dolgokban; megtapasztalja a fájdalmat és a nevetést; könnyezik, csodálkozik, zavarba esik, iszonyodik. Egyszóval: elmerül a létezésben.

Ezzel azt akarom mondani, hogy a legjobb verssorok spontán teremnek – még akkor is, ha a költő hosszú, megfeszített éveken át dolgozik művészetének tökéletesítésén. Költészet, úgy tűnik, minden nyelvben, kultúrában és társadalomban létezik. Bízható feltételezés. Ha mást nem is, legalább igazolni látszik e fáradságos, kielégítő, magányos, kiábrándult, fájdalmas, örömteli, könnyű-nehéz művészetre tékozolt életet.

Seamus Heaney

Érzésből szavak (részlet)

Mesterházi Mónika fordítása

Azt hiszem, a technika különbözik a mesterségtől. A mesterség megtanulható mások költészetéből. A mesterség a verscsinálás képessége. Megnyeri az *Irish Times* vagy a *New Statesman* pályázatát. Be lehet vetni anélkül, hogy köze lenne az érzésekhez vagy a személyeshez. Tudja, hogyan kell végrehajtani egy ügyes verbális atlétikai mutatványt, beérheti azzal, hogy *vox et praeterea nihil* – hang és semmi más –, csak nem olyan értelemben, ahogy valaki „megtalálja a hangot”. Aki megtanulja a mesterséget, megtanulja, hogyan kell a csörlőt a költészet kútjába forgatni. Az ember általában úgy kezdi, hogy félútig ejti a vödört az aknába, és felhúz egy adag levegőt. A valódi mozdulatot mímeli, amíg egy nap váratlanul meg nem feszül a lánc, akkor olyan vízből merített, amely kéőbb is visszacsalja. Megtörte a személye felszínének tükrét. . . .

Ekkor beszélhetünk mesterség helyett technikáról. A technika, ahogy én határozom meg, nem pusztán egy költőnek a szavakhoz való viszonyát foglalja magában, azt, ahogy a metrummal, a ritmussal és a szavak szövétével bánik, hanem azt is, ahogy az élethez való viszonyát, a maga valóságát meghatározza. Magában foglalja annak a felfedezését is, hogyan lépheti át normális kognitív határait, és hogyan törhet be a kimondhatatlan birodalmába: egyfajta dinamikus készenlét, amely közvetíteni tud az érzésnek az emlékezetben és a tapasztalatban őrzött eredetét, és az ezeket a műben kifejező formai fogások között. A technika azt jelenti, hogy az ember az érzékelése lényeges mintáinak, a hangjának és a gondolatainak a vízjelét rányomja a verssorai felszínére és szövétére; arról az egész teremtő törekvésről van szó, amelynek során az elme és a test eszközei az élmény jelentését a forma ítélszéke elé viszik. A technika, Yeats kifejezésével élve, „azt a halom véletlent és összefüggéstelenséget, amely leül a reggelihez”, átalakítja „egy gondolattá, valami szándékolttá és teljessé”.

Könnyen el lehet képzelni, hogy egy költőnek valódi a technikája, de inog a mesterségbeli tudása – azt hiszem, ez igaz Alun Lewisra és Patrick Kavanagh-ra –, de többnyire arról van szó, hogy az illető elég biztos a mesterségében, de kudarcot vall a technikában. Ha tőlem kérdeznék, ki jeleníti meg a tiszta technikát, azt mondanám: egy kútlátó. A vízkeresés vagy kútlátás mesterségét nem lehet megtanulni – ez annak az adottsága, hogy az illető kapcsolatban áll azzal, ami – rejtve, de valóságosan – megvan; hogy közvetíteni tud a titkos forrás és a között a közösség között, amely szeretné frissen a felszínre hozva megkapni. Sir Philip Sidney *A Poézis mentsége* című munkájában megjegyzi: „A rómaiak a költőt *Vates*nek nevezték, ami azonos a Látóval...”

Ez a vers egyszerűen az izgalom csillapítása és az élmény megnevezése céljából íródott, ugyanakkor azért is, hogy az izgalom és az élmény afféle *perpetuum mobile*t találjon a nyelvben. Nem a verstechnika miatt idézem, hanem mert szerepel benne a technika

metaforája. A kútlátó abban a szerepében hasonlít a költőhöz, hogy kapcsolatot teremt azzal, ami rejtve van, és abban a képességében, hogy foghatóvá teszi, amit addig csak észleltünk vagy fölidéztünk.

A kútlátó

(*The Diviner*)

A mogyoróról nyesett villás ágat
A V két szárán kellett tartani:
Körözött vele, várta, mikor rángat
A víztől a bot; vibrált – mesteri

Közönnyel. És jött a tűhegyes rángás.
Az ágvég pontos görcsökben levitt,
A zöld antennán megszólalt a forrás,
Titkos adóról szórta híreit.

Aki nézte, mind megpróbálkozott.
Hagyta, szó nélkül. Kezükben karó lett
Az ág, míg át nem fogta izgatott
Csuklójukat. Akkor a gally megéledt.

Amit ifjúkoromban természetesnek vettem, az az emlékben csodává változott. Ha ma ránézek a versre, örömmel tölt el, hogy igével ér véget („*stirred*”/„megéledt”), ami a rejtély lényege; és örülök, hogy a „*stirred*” egybecseng a „*word*” szóval,¹ és így a *vates* mindkét funkcióját egyetlen hangzásban foglalja össze.

A technika teszi lehetővé, hogy az elmének egy szó, egy kép vagy egy emlék körüli első éledése, moccanása megfogalmazássá növekedjen: méghozzá nem szükségképpen az érvelés vagy a magyarázat értelmében, hanem önmaga harmonikus újratereemtésének lehetősége értelmében. A termékenyítő izgalom számára olyan feltételek szükségesek, amelyekben Hopkins szavával „önállósul, maga lesz... kiált: / Amit teszek, az vagyok, azért jöttem.” A technika teszi lehetővé, hogy az első fénypászma elnyerje az őt megillető ragyogást. És nem csupán a témát megtestesítő szavak kiválasztása feletti öröme gondolok: ez is probléma, de nem annyira kényes. A vers túlél bizonyos stilisztikai fogyatékosságokat, de nem éli túl, ha halva születik. A lényeges tett preverbális, kívárni, hogy a kezdeti készenlét vagy csalogatás, amit valamilyen homályos vagy tökéletlen módon érzékelünk, kitáguljon, és mint gondolat, téma vagy kifejezés közelítsen. Robert Frost például ezt így fejezte ki: „a vers úgy indul, mint gombóc a torokban, honvágy, szerelmi vágy. Aztán megtalálja a gondolatot, és a gondolat meg-

1. Angolul – a magyarban ezt nem tudtam megoldani. (MM)

találja a szavakat.” Az én esetemben a technika vitálisabban és érzékenyebben kapcsolódik ahhoz a kezdeti cselekvéshez, amíg „a gombóc a torokban” megtalálja „a gondolatot”, mint amikor „a gondolat” megtalálja „a szavakat”. Ez az első felmerülés volna a kútlátói, a vátikus, a jósi funkció; a második a megcsinálásé. Aki azt állítja, mint Auden, hogy a vers „verbális szerkenyű”, az egy-két trükköt megtart magának.

Hagyományosan a jós rébuszokban beszél, az igazát leplezve mondja ki, ravaszul kínlja a meglátásait. A költészet gyakorlata is ismeri ugyanezt a leplezést, a próteuszi, kaméleon-pillanatot, amikor a torokban a gombóc magára ölti a gondolat új elemének mimikrijét. Az angol költészeti kánonban e folyamat szempontjából az egyik legjobban dokumentált jelenség egy olyan vers, amely túlélte a fogyatékeit. Sőt, a fogyatékei révén tett szert különös hírnévre:

Fent, a gerinc legtetején,
Hol téli orkán vág utat
Sarlójával a fellegen,
Völgyről míg völgyre csap;
Az úttól öt méterre van
Baloldalt ott ez a bokor,
Három méterrel az alatt
Meglátsz egy sáros kis tavat:
Nem száraz semmikor;
Leléptem körbe gondosan:
Háromszor két láb pontosan.

E két utolsó soron valószínűleg többet élcelődtek, mint a *Lírai balladák* bármely más során, ám Wordsworth fenntartotta, hogy „így kell lenniük”. Ez még 1815-ben volt, tizenhét évvel a költemény születése után; ám öt év múlva átírta őket: „Kiterjedése bár kicsi, / Apasztja nap, szél perzseli.” Mesterség, nem is egyféle értelemben.

Ám a változtatásnál a mi kérdésünk szempontjából sokkal fontosabb, hogy Wordsworth beszámolt a vers keletkezéséről. „A bokor”, mint Isabella Fenwicknek 1843-ban elmesélte,

abból a megfigyelésemből keletkezett, hogy a Quantock Hills-i gerincen egy viharos napon észrevettem egy bokrot, amely mellett nyugodt, napfényes időben gyakran elmentem anélkül, hogy feltűnt volna. Azon tűnődtem: „Nem tudnám-e valahogy kitalálni a módját, hogy ezt a bokrot örökre olyan emlékezetes tárgyává változtassam, mint amilyené ez a vihar változtatta a számomra?” El is kezdtem a verset, és gyors tempóban megalkottam.

A vihar más szóval a természet technikája volt, hogy a bokornak epifániát adjon, és Wordsworthben felébressze azt a termékeny, emelkedett állapotot, amelyet *Az előszó* elején ír le – szintén a szél ihlető hatásáról:

Mert míg testem a menny édes fuvalma
Borzongatta, éreztem, legbelül
Hasonló, halk és teremtő fuvallat,
Életadó fuvallat járta át
Szelíden azt, amit létrehozott,
S most vihar, bőséges energia,
Amit teremtett, már azt dúlja fel.

Épp az a fajta hangulat ez, amelyben Wordsworth „gyors tempóban” alkotott; a levélbeli megfontolt visszaemlékezés, amely úgy tünteti fel a verset, mintha csak az 1800-as Előszóban (utólag) felvetett tézis céljából íródott volna – „Nem tudnám valahogy kitalálni a módját, hogy ez a bokor örökre emlékezetes tárgy maradjon?” –, valószínűleg az ösztönös, hirtelen felismerést tompítja racionális folyamattá. A verstechnika diadala az volt, hogy felfedezte, hogyan engedheti a bokorról alkotott, enyhén abnormális, enyhén fenséges látomásának, hogy „kiadja a lényét”.

A pillanatban rejlő „halom véletlent és összefüggéstelenséget” úgy alakíthatta valóban „gondolattá, valami szándékolttá és teljessé”, hogy – Yeatsszel szólva – megtalálta a maszkot. A vers mai formájában ballada, elbeszélője egy szószátyár, babonás ember – egy tengerészkapitány, mondja Wordsworth –, aki a bokorhoz a gyilkosság és a nyomorúság képzetét társítja. Mert Wordsworth, mint ösztönösen felismerte, maga is alapvetően babonásan fogta föl a bokrot: a természet világára adott mágikus válasz maradt függőben, élt tovább az érzékelésében, a jelenségek jelként olvasása, a történetek megsejtésének igénye. És hogy ennek drámai formát adjon, hogy a tudatában gerjedt vágyakat áttegye a befejezett tárgy örömeibe, erre a „tárgyi megfelelőre” volt szüksége. Ahhoz, hogy a bokor „örökre emlékezetes tárgy maradjon”, a tudata és a tudattalanja különféle részeiről gyűltek össze szinte mágneses vonzásra a képek és a gondolatok. A bokor ebben az új, szél tépte megjelenésében mágneses erőtérré változott.

Erre az erőtérré gyűltek az emlékképek a balladákból ismert, gyermekét megölő „kegyetlen anyáról”:

Fekhelye bokrok ága közt
Magányos néma tájon – ó
S egy kisdéd ott világra jött²
A zöldellő határon – ó

– így tudja egy ma is élő írországi változat. De mindig is éltek variációk ugyanerre a képletre, a gyermekét megölő és eltemető asszonyról. A balladák is mindig tele vannak indával, rózsával, tüskés bokorral, amelyek az eltemetett lény életének és halálának szimbólumaként a sírból nőnek ki. Wordsworth képzeletében tehát a bokor a tragikus, lázas halál szimbóluma lett, és ennek legtermészetesebben a ballada adhatott hangot; a költő a

2. Géher István versének (és fordításának) felhasználásával. (MM)

törvényesen hiszékeny mesemondó hagyományos maszkját öltötte fel, belépett a hagyományba és működésbe hozta. A vers maga gyors és furcsa portya, amelynek során Wordsworth felfedezte, hogyan legyen „gondolattá” „a gombóc a torokban”, felfedezett egy sor képet, rímet és hangzást, amelyek által az eredetileg vizuális izgalomból „bőséges energia” gerjedt, és „Amit teremtett, már azt dúlja fel”:

És volt, aki esküdözött,
Hogy törvény előtt a helye;
És a gyermek csontjaiért
Már ásott volna le.
De akkor a mohos halom
Megmozdult a szemük előtt;
És teljes ötven méteren
Rengett a fű is nesztelen.

„A bokor” szépen dokumentált példája mutatja, milyen úton-módon születnek az érzésből szavak, ahogy én is nagymértékben tapasztaltam. . .

William Butler Yeats

Rapallo

Mihálka Réka fordítása

I

Szinte mozdulatlan tengerben tükröződő házak, az öblöt épphogy csak a déli széltől nem óvó hegyek, az alacsony bozót és magas fák csupasz, barna ágai elmosódó, akárha ködlepte körvonalakkal; egy verandás oromzat pár mérföldre, mint egy kínai kép, és Rapallo vékony gyöngyházcsonala a víz mentén: a kisváros, amiről az „Óda egy görög vázához” szólhat. Hogy a dublini telektől és a nyüzsgő-dongó helyektől eltoltattam, hol is tölthetném jobban még hátralevő teleimet. A tengerparti széles járdán olasz földművesek és munkások haladnak, apró boltokból kilépő emberek, egy híres német drámaíró, a borbély testvére, akárcsak egy oxfordi professzor, egy nyugdíjas brit hajóskapitány, egy olasz herceg – Nagy Károly utóda, mégse gazdagabb, mint bármelyikünk – és néhány csendességre vágyó turista. Mivel itt nincsen jachtokkal teli hatalmas kikötő, se hatalmas sárga strand, se hatalmas bálterem, se hatalmas kaszinó, a gazdagok máshol élik fárasztó életüket.

II

Nem lesz beszélgetőpartnerben hiányom. Ezra Pound, aki költőként szöges ellentétem, aki kritikáiban felmagasztalja, amit én elmarasztalok; az az ember, akivel sokkal többet vitatkoznék, mint bárki mással, ha nem kötne minket össze kölcsönös ragaszkodás, már évek óta egy tengerparti lapos tetőre nyíló albérletben lakik. Az elmúlt órában a tetőn ültünk, amely egyben kert is, és arról a roppant méretű versről diskuráltunk, amiből eddig huszonhét kantó jelent meg. Gyakran láttam meg benne egy-egy páratlanul szép részletet, de sosem tudtam felfedezni, vajon miért nem lehetett ugyanezeket a kártyákat egészen más sorrendben leosztani. Most azonban végre kifejti, hogy amint a századik kantó is elkészül, nyilvánvalóvá válik majd a szerkezet: olyan lesz, mint egy Bach-fúga. Nem lesz cselekmény, se eseménysorrend, se logikus szövegszerkesztés, csak két téma: Homérosztól a pokolra szállás és egy ovidiusi átváltozás, körülöttük pedig középkori és modern történelmi alakok. Azt a képet próbálta meg létrehozni, amit Porteous ajánlott Nicholas Poussinnak a „Le Chef d'oeuvre Inconnu”-ben, ahol minden határ, kontúr – az értelem konvenciói – nélkül kerekedik ki vagy tör elő tónusok és árnyalatok foltjából, hogy korunkra annyira jellemző művet* hozzon létre, mint Cézanne festményei, melye-

*Wyndham Lewis, akinek kritikusai megjegyzései igaznak tűnnek a generációm számára, „Az idő és a nyugati ember”-ben támadja ezt a fajta művészetet. Ha elutasítjuk, mondja, az értelem formáit és kategóriáit, semmi sem marad, mint az érzékelés, az „örökös változás.” Az elutasítás viszont mindig csak a tudat határáig terjed; ahogy Dean Swift megjegyezte egy haldokló arcát festő nőről szóló elmélgedésében: „Anyag nem létezik, érvel / A bölcs, ha formát nem terem; / S a forma mit sem ér el / Anyagtalan, élettelen.”

ket beismerten Porteous ihletett, vagy mint az *Ulysses*, amely álopszerűen kapcsol össze szavakat és képeket; egy vers, amiben semmi nincs, amit ki lehetne venni és önállóan vizsgálni, semmi, ami ne lenne az egész része. Egy boríték hátuljára pár betűsört firkantott, amelyek az érzelmeket vagy archetipikus eseményeket jelképezik – nem tudok pontos meghatározást adni –, A B C D, aztán J K L M, aztán még egyszer mindegyik sorozat, aztán A B C D megfordítva és megismételve, aztán egy új elem, X Y Z, aztán néhány olyan betű, ami többször nem fordul elő, aztán az X Y Z és J K L M és A B C D és D B C A mindenféle kombinációja, ami aztán rendíthetetlenül kavargog tovább. Mutatott egy fényképet a falon Cosimo Tura egy három egységből álló művéről: felül a Szeretet diadala és a Tisztaság diadala, középen állatövi jegyek, az alsó részen pedig Cosimo Tura korának néhány eseménye. Az alászállással és az átváltozással – A B C D és J K L M –, a két biztos ponttal helyettesítette az állatövi jegyeket, az archetipikus alakokkal – X Y Z – a Diadalokat, és a néhány modern eseménnyel – azokkal a betűkkel, amik többször nem fordulnak elő – Cosimo Tura korának eseményeit.

Most már, hogy újra szabadon rendelkezem az időmmel, úgy gondolom, hogy a matematikai szerkezet, ha a képzelőerő magával ragadja, több mint pusztán matematika; hogy a látszólag lényegtelen részletek átfogó témává állnak össze; hogy itt se a hang, se a szín nem zagyva – Hodosz Khameliontosz –, kivéve talán egy-egy eldugott sarokban, ahol viszont gyönyörű részleteket találunk, mint azt a finoman rajzolt lábfejet Porteous katasztrófális képén.

Szinte lehetetlen az eggyel fiatalabb generáció művészetét megérteni. Tévedtem az *Ulyssessel* kapcsolatban, amikor még csak az első részleteket olvastam, és nem akarok megint tévedni – főleg nem költészettel kapcsolatban. Talán amikor megérkezik majd a hirtelen olasz tavasz, már én is látni fogom, hogy épp, mert az ellentéte mindannak, amit én megkíséreltem, azért páratlan és felejthetetlen ez a költészet.

III

Néha éjjel tíz óra körül elkísérem egy utcába, amelynek egyik felén szállodák vannak, a másik felén pálmafák és a tenger, ahol aztán a zsebéből csontokat és húsdarabokat vesz elő, és hívja a macskákat. Mindnek ismeri a történetét – a cirnos egészen csontvázszerűen nézett ki, amíg etetni nem kezdte; a kövér szürke macska egy szállodatulajdonos kedvence, sosem kunyerál a vendégek asztaláról, és elkergeti a többi macskát a szálloda udvaráról; ez a fekete és ott az a szürke pedig pár hete egy négyemeletes ház tetején verekedett, aztán ez a kavargó karom- és szörgolyó leesett, úgyhogy most inkább kerülnek egymás társaságát. Bár most, ahogy visszaemlékezem a jelenetre, azt hiszem, nem is igazán kedveli a macskákat („némelyik annyira hálátlan” – mondta egy barátom); sose simogatja a kávéházi macskát, el se tudom képzelni macskatulajdonosként. A macskák el vannak nyomva; a kutya halálra rémítik, a háziasszonyok éhezteszik, a fiúk megdobálják őket, és mindenki megvetéssel nyilatkozik róluk. Ha emberek volnának, elnyomóikról megfontolt indulattal tárgyalnánk, kiállnánk mellettük, összefognánk az elnyomottak seregét, és mint rendes politikusok, jótékony tetteinket kiárusítanánk egy kis hatalo-

mért. Végiggondolom a kritikusi munkásságát ebben az új megvilágításban: dicséretét a balsorsú írókról, akik megcsonkítva vagy bénán maradtak a háború után – és eszembe jut valaki, aki annyira különbözik tőle, amennyire csak lehetséges, az egyetlen barátom, aki sihederkoromból megmaradt, akit elgyötört az együttérzése vak nemességét sújtó igazságtalanság: „Küzdeni fogok, míg élek” – mondta – „a kicsinyesség kegyetlensége ellen.” Pound együttérzése vajon az ő nemzedékének sajátja, amely túlélte a romantikus kort, a barátommal közös együttérzésünk (a forradalmároké) pedig, amely látta meghalni – a csésze alján maradt hisztéria utolsó cseppje?

IV

Azon töprengtem, elmenjek-e templomba, és keressem-e a villabeli angolok társaságát. Oxfordban állandóan a Mindenszentek kápolnába jártam, bár sose istentisztelet alatt, a *Látomás* egyes részletei is ott fogantak. Dublinban a St. Patrickbe mentem, és ott üldögéltem, de túl messze volt; egyszer pedig, emlékszem, azt mondtam egy barátomnak a milánói St. Ambrigióból kifelé jövet: „Ez az én hagyományom, és nem hagyom, hogy holmi pap megfosszon tőle.” Néha elgondolkodtam, vajon nem csak a hosszú kihagyás miatti féltékenységem rettent-e vissza az istentisztelettől, és tegnap, amint már századszor ezen gondolkoztam egy tengerparti kávéházban ülve, egy angol hang ütötte meg a fülemet: „Az új ördögűző nem is olyan rossz. Egész délután gyakoroltunk a kórossal, zsoldárokat énekeltünk, aztán a »God Save the King«-et, újabb zsoldárokat és a »He’s a Jolly Good Fellow«-t. A szállodában voltunk, a sétány végénél, ahol a legjobb sör van.” Én túl erőtlenségem ehhez az angol módi hithez; továbbra is csak az üres templomokban fogok kísértetni, és megelégszem Ezra Pound társaságával és a fel-feltűnő amerikaiakkal.

V

Az összes aprólékos, babrálós rész elkészült a könyvemben; a maradékot már versírás közben, pihenésként is be tudom fejezni. Talán a megkönnyebbültség érzése terelte a gondolataimat arra, hogy templomba menjek, vagy a verőfényben fürdő hegyek töltöttek el valamiféle hálával. Descartes is zarándokútra ment egy Szűz Mária-szentélyhez, amikor az első filozófiai felfedezését tette, a Rapallo és Zoagli közötti hegyi út pedig éppen olyan, mintha csak a fejemben létezne, mintha én fedeztem volna föl.

VI

Négy héttel ezelőtt újra verset olvastam, négyévesnyi filozófiai kutatás után; először halványan sejlett csak fel az érzés, mint egy régi, kifakult levél, aztán izgalom jött, amelyet évek óta nem éreztem. Irodalmi füzetekben, antológiákban megjelent kortárs költőket olvastam, és sok olyat találtam, akiket elfelejtettem vagy sosem ismertem, aztán a kezembe került Ezra Pound *Personae*-ja. Az ember keményebben bírálja barátainak munkáját, mint az idegenekét, mert olyannyira jól ismeri képességüket, hogy már-már megátalkodottságnak tűnnek hibáik, vagy épphogy nem ismerjük kellőképpen barátunk tehetségét, és azt gondoljuk, inkább az általunk kijelölt úton kellene haladnia, nem a

saját feje után, aztán hirtelen egészében is meglátjuk a munkáját, és az idegen szemével tudjuk megítélni. Ebben a minap Amerikában megjelent kötetben minden verse benne van, kivéve a huszonhét kantót, amik nem hagynak dolgozni, és bár mindet olvastam külön-külön, a kis kötetekben, mostanáig nem értettem meg, hogy a kínai, latin, provanszál fordítások ugyanannyira saját alkotások, ugyanannyira a témájuk miatt választotta, ugyanannyira a stílusuk határozza meg őket, mint a szitkozódást, amit kezdetben utáltam, de most már szükséges ellensúlynak tűnik. Nem formákat próbál meg teremteni, mintha azt hinné, sok kortársához hasonlóan, hogy a régi formák halottak, hanem új stílust, új embert akar. Újra és újra megtöri a versmértéket, amit a mű megkíván, vagy ami, ha épp fordít, már meg is volt, vagy beszúr egy anakronizmust, mint amikor Propertiusa egy wordsworthi alakról beszél, amivel visszarántja az egészet, de nem önmagába, hanem ebbe a kemény, csillogó, kényes, modern emberbe, aki nem létezik, nem létezhet, hacsak nem a költészete olvasói számára. Emlékszem pár ördögfattyára, akik éjjelente egy csöpp vért szereztek a boszorkány fejből, egy német történetre az ördög nevééről, ami görögösen és nemesen hangzott, de senki nem emlékezett rá, és próbálok felidézni Plótinosz egy passzusát „A felettes szellemről”. Igen, a felettes szellemről, amittől az ember különlegességét és méltóságát kölcsönzi, de ami, szemben az emberrel, általános érvényű és függetleníthető; egy olyan lény, amit bátran bemutatunk fiainknak és leányainknak. Synge egyszer azt mondta: „Az egész modern költészet az érzelmes ifjak költészete” – de itt, minden hiba és vétség ellenére (az el-elkapó bosszankodás pedig csak az idegek játéka), itt áll előttünk egy felnőtt ember: a „Cathay”-ben a szenvedélyes és a higgadt, az „Homage Sextus Propertiusnak” című versben az önmagát elhagyó, majd a gúnyban fellelő, és mindenütt a mesterien kíváncsi.

„Induljatok, dalaim, keressétek az ifjak és vadak dicséretét,
Csak a tökéletesség szerelmeseihez menjetek.
Mindig a kemény, szophoklészi fényben álljatok...”

1928. március és október

Samuel Taylor Coleridge

Biographia Literaria (1817)

Komáromy Zsolt fordítása

Mint oly sokunknak, akik Magyarországon hosszabb-rövidebb időt töltöttünk az angol romantika tanulmányozásával, Péter Ágnes nekem is tanárom volt, s még ha nem is büszkélkedhetem azzal, hogy legközelebbi tanítványai körébe tartoztam volna, számomra is fontos inspirációt jelentett mindaz, amit tőle tanulhattam. A véletlen úgy hozta, hogy az évek során több olyan cikket is publikáltam, melyekben az ő Wordsworth-fordításait használtam; máig nagy megtiszteltetésként gondolok arra, hogy ezen cikkeimet Ágnes szívesen megbeszélte velem, és a fordításokat illetően helyenként eltérő véleményünk közös végiggondolása számomra mindig termékeny eszmecserét jelentett. Vagyis az utóbbi években az angol romantikáról folytatott beszélgetéseink közegét a fordítás adta; ezt a beszélgetést szeretném itt folytatni, mikor én is megpróbálkozom egy fordítással. Coleridge művének itt közölt fejezete maga is beszélgetést folytat Wordsworth azon szövegével, melynek részleteit Ágnes ültette át magyarrá, s így alkalmat adott arra, hogy csatlakozzam Ágnes munkájához újabb részletek lefordításával, illetve arra, hogy fordításaink itt összetalálkozhassanak. Mivel ez talán kifejezheti azt a szellemi találkozást is, melyért mindig hálás leszek, készülő Coleridge-fordításomat szeretettel és köszönettel Tanárnőnek ajánlom, s ezzel kívánok nagyon sok boldog születésnapot, Ágnes!

17. fejezet

Mr. Wordsworth sajátos nézeteinek vizsgálata – a falusi élet (mindenekfőlként a szerény és falusi élet) különösen alkalmatlan egy jellemzően emberi nyelvhasználat kialakulására – a nyelv legfontosabb részeit a filozófusok, s nem a földművesek vagy a pásztorok hozzák létre – a Költészet lényegileg ideális és generikus – Milton nyelvezete épp annyira a valóságban használt nyelv, sőt, sokkalta inkább az, mint a szelléré

Amennyiben tehát Mr. Wordsworth előszavában amellelt érvelt,¹ méghozzá igen meggyőzően, hogy költői nyelvhasználatunk újraformálására van szükség, s amennyiben

1. William Wordsworth (1770–1850, angol költő) sokáig Coleridge egyik legközelebbi barátja és munkatársa volt, korai munkásságuk sok-sok szállal fonódott össze; később azonban nemcsak személyes kapcsolatuk lazult meg, de a költészetről vallott nézeteik is eltávolodtak egymástól. A *Biographia Literaria* Coleridge saját bevallása szerint (ld. 1. fejezet) részben azért született, hogy a Wordsworth-szel való nézetkülönbségeit tisztázza; a mű mintegy reakció Wordsworth különböző előszavaiban megfogalmazott poétikai elgondolásaira. A 17. fejezet e vita egy fontos állomása, mely egy korábban elkezdett témát folytat: Wordsworth azon nézeteivel, melyeket a *Lírai balladákhoz* írott „Előszó”-ban fejt ki, Coleridge már a 14. fejezetben elkezdi számot vetni, ám ott előbb a vers

bemutatta, hogy az eredeti költők által használt alakzatok és metaforák igaz szenvedélyt fejeznek ki és *dramaturgiai*lag helyénvalóak, mely használatukat indokló okoktól ha megfosztjuk őket, pusztán csak művi szókapcsolatok vagy díszítmények lesznek belőlük, s hogy az alakzatok épp efféle használatában áll a modern költők stílusának sajátos hamissága;² s végül, amennyiben ugyanilyen világossággal és éleslátással kimutatta, hogyan játszódott le ez a változás, s hogy milyen hasonlóságok vannak azon állapot között, melybe az olvasó elméje kerül, mikor szokatlan szavak és képek láncolata a gondolatok örömteli kavalkádját okozza, valamint aközött, melyet a szenvedélyektől fűtött érzelmek természetes nyelve vált ki³ – amennyiben tehát mindezt megtette, hasznos feladatot végzett el, és minden elismerést megérdemel, úgy a kísérletért, mint annak kivitelezéséért. Azok a hibák, melyek arra készítették, hogy az igazság és a természet nevében felszólaljon, az előszó megjelenése előtt és után is örökön ismétlődtek. Hozzá kell azonban tennem, hogy ha összehasonlítjuk azokat az elismerésre méltó verseket, melyek az elmúlt tíz-tizenkét évben kerültek a publikum elé azoknak a többségével, melyek az előszó megjelenése előtt íródtak, fikarcnyi kétség sem marad bennem Mr. Wordsworth azon vélekedésének helyességét illetően, hogy erőfeszítései nem voltak eredménytelenek. Alapelveinek lenyomatai nemcsak azok verseiben látszanak világosan, akik mindig is

és a költészet mibenlétéről fogalmaz meg általános definíciókat, hogy azután elméleti állításait a 15. és 16. fejezetekben többek között Shakespeare, valamint a régi és a modern költők különbségeinek elemzésével igyekezzen konkretizálni. Mindezek után tér csak vissza Wordsworth nézeteinek konkrét tárgyalásához, a 17. fejezettel kezdődően.

2. Wordsworth a *Lírai balladákhoz* írt „Előszó” 1802-es verzióját kiegészítette egy „Függelék”-kel, melyben így ír: „Minden nemzet első költői valódi események által kiváltott szenvedélyek hatására írtak; természetesen írtak és embereként: minthogy erőteljesen élték át érzelmeiket, nyelvük merész és képletes volt. A későbbiekben a Költők . . . felismerték ezen nyelv hatását, s arra vágytak, hogy ezt a hatást anélkül is el tudják érni, hogy ugyanaz a szenvedély mozgatná őket, így elkezdték e nyelv alakzatait mechanikusan alkalmazni, s néha helyénvaló módon alkalmazták őket, ám sokkal gyakrabban olyan érzelmek és gondolatok kifejezésére használták, amelyekkel az alakzatok nem álltak semmilyen természetes kapcsolatban. Így azután észrevétlenül kialakult egy olyan költői nyelv, amely lényegileg különbözött attól, amit az emberek a valóságban *bármely helyzetben* használnának.” A első mondat Péter Ágnes fordítása, ld. Péter Ágnes: *Roppant szivárvány. A romantikus látásmódról* (Budapest: Nemzeti tankönyvkiadó, 1996), 55. o.

3. Szintén az 1802-es „Függelék”-ben írja Wordsworth: „Mikor az Olvasó vagy Hallgató [az újabb költők] eltorzított nyelvezetével találkozott, zavarodott és szokatlan tudatállapotba került: mikor a szenvedélyek igazi nyelvével találkozott, akkor is zavarodott és szokatlan tudatállapotba került: mindkét esetben hajlandó volt arra, hogy hétköznapi ítélőképességét és értelmét szunnyadni hagyja . . . A kiváltott érzés mindkét esetben örömteli volt, s így nem csoda, ha összekeverte az egyik nyelvezetet a másikkal, s úgy vélte, hogy mindkettőt azonos vagy hasonló okokra lehet visszavezetni . . . Így, s néhány más oknak is köszönhetően, ezt az eltorzított nyelvet elismerés fogadta; s a Költők . . . még tovább merészkedtek visszaéléseikkel, s olyan kifejezéseket is beiktattak verseikbe, melyeket látszólag az eredeti képletes nyelv szellemében írtak, ám amely teljes mértékben az ő találmányuk volt . . . s így egy olyan kifejezőmódot [hoztak létre], mely egy dologban valóban egyezett a költészet igazi nyelvével, abban, hogy eltért a hétköznapi társalgás nyelvétől, vagyis, hogy szokatlan volt.”

megvallották géniusza iránti elismerésüket, de azokéban is, akik ellenségesen viszonyultak az elméleteihez, és lebecsülték az írásait. Lehetséges, hogy ezekkel az alapelvekkel más nézetek is keveredtek, melyek nem ugyanennyire nyilvánvalóak, s melyek közül néhány talán bizonytalan, s megalapozásuk szerény és tökéletlen volta miatt könnyen kiforgatható. Ám több mint valószínű, hogy a hiányosságok vagy túlkapások, azáltal, hogy felszították és táplálták a vitát, nemcsak a velük együttjáró igazságok szélesebb körben való terjedéséhez járultak hozzá, de, mivel ezek az igazságok így gyakorta kerültek szem elé, mikor az elme izgalmi állapotban volt, tartósabb és gyakorlatibb eredményel fejthették ki hatásukat, mint teheték volna a hibák nélkül. Az ember annál könnyebben fogad el egyes részleteket ellenfele érveiből, minél inkább úgy érzi, hogy más részleteket azonban továbbra is elvethet. Amíg maradnak fontos kérdések, melyekben úgy érezhetjük, hogy igazunk van, s melyek biztos kiindulópontul szolgálnak a további ellenálláshoz, fokozatosan magunkévá tesszük azokat a véleményeket, melyek a legkevésbé állnak távol saját meggyőződéseinktől, hiszen ezek jobban összeillenek a saját elméletünkkel, mint azzal, amit kárhoztatunk. Hasonlóképp, az ember egyfajta ösztönös óvatosságtól vezérelve lépésről lépésre maga mögött hagyja legingatagabb álláspontjait, míg végül el nem felejt, hogy azokat valaha is a magáénak vallotta, vagy úgy tesz, mintha legfeljebb véletlenszerű és „apró függelék”⁴ volna az ilyen nézet, melyet ha elvetünk, attól még az építmény sértetlen marad, és semmi nem veszélyezteti.

Saját véleményem eltérése Mr. Wordsworth elméletének egyes feltételezett részeitől arra a feltevésre épül, hogy szavait a következőképp kell értelmeznünk: állítása szerint a költészetnek, általában értve, leginkább az a nyelvhasználat felel meg, melyet a való életben élő emberek ajkáról veszünk, ha nem is válogatás nélkül, vagyis az a nyelv, mely a természetes érzelmek hatása alatt álló emberek természetes társalgása során valóban elhangzik. Ellenvetésem először is az, hogy e szabály *bármilyen* értelmezése is csak a költészet *bizonyos* osztályaira alkalmazható; másodsor, hogy még ezekre az osztályokra is csak olyan értelemben alkalmazható, melyet soha senki (amennyire ismereteim és olvasmányaim alapján tudom) nem tagadott vagy vont kétségbe; végül pedig, hogy még ha valamilyen értelemben és mértékig *használható* is, *szabályként* mégis haszontalan, ha nem egyenesen káros, és ezért nem szükséges, sőt, nem is kívánatos, hogy alkalmazzák. A költő tudatja olvasóival, hogy általában a *szerény és falusi* életet választotta témájául; de nem *mint* szerényt és falusit, s nem azért, hogy kiélvezze azt az erkölcsileg kétes örömet, amit magas rangú és kifinomultságukban is felsőbbrendű személyek gyakorta nyernek alárendeltjeik durva és faragatlan modorának és beszédének vidám *utánzásából*. Az így szerzett örömet ugyanis három kiváltó okra lehet visszavezetni. Az első *maguknak* a megjelenített dolgoknak a természetessége. A második a *megjelenítés* látszólagos természetessége, mely természetességet megemel és átalakít az, ahogy a megjelenítéshez láthatatlanul hozzáadódik a szerző tudása és tehetsége, s ez a hozzáadódás szükséges is ahhoz, hogy valóban *utánzásról* beszéljünk, ami

4. *Hamlet*, III.iii.21–3: „minden függelék / Apró kíséret zúgva követi / A mély bukásba.” Arany János fordítása.

megkülönböztetendő az egyszerű *másolástól*.⁵ A harmadik ok a felsőbbrendűségnek abban a tudatos érzésében keresendő, amit az olvasóban a vele szembeállított tárgy kivált; a régi idők királyai és bárói ugyanezen célból tartottak néha igazi bohócokat és bolondokat, de gyakrabban csak csavaros eszű és szellemes fickókat, akik eljátszották a bolondot. Mr. Wordsworthnek azonban egészen más volt a célja. Ő azért választotta témául a szerény és falusi életet, „mert e körülmények között a szív alapvető szenvedélyei olyan talajra lelnek, melyben beérhetnek, nem korlátozza őket semmi, és tisztább, kifejezőbb nyelven szólalnak meg; mert ezen életkörülmények között elemi érzéseink összessége egyszerűbb állapotban mutatkozik meg, következképp tisztábban jelenik meg a szemlélet előtt és erőteljesebben fejezhető ki; mert a falusi életmód ezekből az alapvető érzésekből sarjad; mert a falusi tevékenység szükségszerű jellegéből adódó szituációkban ezen érzések érthetőbbnek és tartósabbnak bizonyulnak; s végül, mert e körülmények között az emberi szenvedélyek bensőséges kapcsolatban állnak a természettel szép és állandó formáival.”⁶

Nomármost számomra világos, hogy a legérdekesebb versekben, melyekben a szerző jobbára szereplői hangján szólal meg, mint pl. *A fivérek*, a *Mihály*, a *Ruth*, *A tébolyult anya* stb.,⁷ a felvonultatott karakterek egyáltalán nem a *szerény és falusi élet* köréből származnak, legalábbis e szavak hétköznapi értelmében nem; s az sem kevésbé világos, hogy a versekben megszólaló érzések és nyelvezet, amennyiben egyáltalán elképzelhető,

5. Coleridge számos kritikai distinkciója közül az egyik legnevezetesebb a másolás (*copying*) és az utánzás (*imitating*) szembeállítása, melyet írásaiban szétszórva sok helyütt fejteget. „Másolás” alatt azt érti, mikor az eredetit próbáljuk olyan pontosan reprodukálni, hogy a másolat az eredeti pontos mását adja; ez eleve lehetetlen vállalkozás, hisz a művészet soha nem lehet azzá a természeté, amit másolni próbál. Ezzel szemben az „utánzás” magában foglalja annak a különbségnek a belátását, amelyet az utánzat médiuma teremt az utánzat és az eredeti között. Mivel az utánzat formája megfelel annak, amit médiuma lehetővé tesz, az utánzat annyiban analóg az eredetivel (bár nemében különbözik tőle), hogy tartalmazza saját szervező elvét. Mi több, az utánzat befogadója a „sokféleségen keresztül ható egység” tapasztalatával találkozik, amivel a természetben is: ha eleve elfogadjuk az eredeti és az utánzat különbségét, akkor a befogadás során a hasonlóságokra leszünk figyelmesek, vagyis a befogadó elméje a sokféleség felől az egység felé halad; ezzel szemben a másolat befogadása során a hasonlóságból indulunk ki, hogy azután újabb és újabb eltérésekre figyeljünk fel, vagyis ez a harmónia felé haladó esztétikai folyamat ellentettje. Coleridge distinkciójának számos előzménye van; ő maga vélhetően elsősorban Schellingre, Kantra, és Schillerre támaszkodott, de a brit kritikai hagyományban Edward Young, Joshua Reynolds vagy Adam Smith is fogalmaztak meg hasonló nézeteket; a gondolat visszavezethető Plátón imitáció-felfogásának arisztotelészi kritikájához is. Ld. minderről Engell és Bate szerkesztői jegyzeteit a műkritikai kiadásában (S. T. Coleridge, *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, szerk. James Engell és W. Jackson Bate, 2 kötet [Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1983], 2:72–73).

6. Az idézet Péter Ágnes fordítása. Ld. Péter Ágnes, szerk., *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek* (Budapest: Kijárat kiadó, 2003), 149. o.

7. „The Brothers,” „Michael. A Pastoral Poem,” „Ruth,” „The Mad Mother” – a *Lírai balladákban* megjelent versek.

hogy valóban efféle emberek elméjéből és társalgásaiból származnak, olyan okokra és körülményekre vezethetők vissza, melyek egyáltalán nem szükségszerűen kapcsolódnak a tevékenységhez, „melyből élnek”, s a helyhez, „hol lakhelyük vagyon.”⁸ A Cumberland és Westmoreland völgyeiben élő pásztorok és földművesek gondolatai, érzései, nyelve és szokásai, már amennyiben valóban megjelennek ezekben a versekben, olyan okokra vezethetők vissza, melyek hasonló eredményhez vezetnének és vezetnek is *minden* életmód mellett, legyen az városi vagy vidéki. Ezen okok közül a két legfőbb véleményem szerint a következő: egyrészt az a FÜGGETLENSÉG, mely a szolgaság, vagy a mások haszná-
ra végzett napi robot fölé emeli az embert, de mégsem a családi élet mértékletességének és egyszerűségének, valamint a szorgalmas munkának a szükségszerűsége fölé; másrészt pedig az ezzel járó szerény, de biztosan megalapozott és vallásos TANULTSÁG, mely számá-
mára kevés könyv ismert a biblián és a liturgián vagy az énekeskönyvön kívül. Ez utóbbi ok annyiban mindenképpen *esetleges*, hogy egyes országok és korok jellemzője, nem pedig bizonyos helyszínek és tevékenységek eredménye; márpedig épp ennek az oknak köszönheti a költő, hogy valószínűnek hat: alakjai valóban jobbra úgy érezhetnek, gondolkozhatnak és beszélhetnek, ahogyan ábrázolja őket. Dr. Henry More igen helyesen jegyzi meg (*Enthusiasmus triumphatus*, Sec. xxxv), hogy „a csak mérsékeltan tanult, de jó képességű emberben a biblia folyamatos olvasása révén természetesen alakul ki az ékes-
szólás megnyerőbb és hatásosabb képessége, mint amivel a tanultak rendelkeznek, akiknek stílusát a nyelvek keveredése és mesterkéltségek kifejezések alacsonyítják le.”⁹

Továbbá azt is tekintetbe kell venni, hogy az egészséges érzelmek és a reflektáló elme kialakulása számára a *hiányok* éppoly komoly akadályt jelentenek, mint a fent idézett kifinomultság és kártékony keveredés. Meggyőződésem, hogy némi helyzeti előny szükséges ahhoz, hogy az emberi lélek virágozzék a falusi élet körülményei között. Nem mindenkire van feltétlenül jó hatással a vidéki élet és munka. Ahhoz, hogy a természet változásai, formái és eseményei megfelelően ösztönözzék az embert, már eleve birtokolni kell némi műveltséget vagy velünk született érzékenységet, vagy mindkettőt. Ha ezeknek híján vagyunk, az elme ösztönzés hiányában összeszűkül és megkeményedik, s önzővé, az értekek szolgájává, gorombává, és kérgesszívúvá válunk. Vessük csak össze a szegénytörvények foganatosítását Liverpoolban, Manchesterben vagy Bristolban azzal, ahogy a mezőgazdaságból élő falvakban használják fel a szegényadókat,¹⁰ ahol a *gazdák* felügyelik

8. Az idézet a *Mihály* című Wordsworth-versből származik, melyet Bárány Ferenc fordításában használok fel, ld. 21–26. sorok: „Családi körben / mesélt e rege először nekem / pásztorokról, völgyek lakóiról, / kik rég szívemhez nőttek, és velük / szerettem meg a völgyet és hegyet, / melyből élnek, s hol lakhelyük vagyon.” Ld. *Wordsworth és Coleridge versei*, vál. Szenczi Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982).

9. Henry More (1614–1687), a cambridge-i platonisták iskolájához tartozó angol filozófus. Az idézet *Enthusiasmus Triumphatus, or a Discourse of the Nature, Causes, Kinds, and Cure of Enthusiasme* című 1656-os művéből való, enyhén parafrázálva.

10. Coleridge máshol is határozottan elítéli a szegénytörvényeket, melyek alatt elsősorban az 1795-ben Speenhamlandben bevezetett rendelkezésre kell gondolni. Eszerint a mezőgazdasági munkás bérét adóból fizetik, amelyet a kenyér árának és az eltartott gyermekek számának függvé-

és védelmezik a szegényeket. Még ha az én személyes tapasztalatom nem is volt olyan lesújtó, mint azé a sok tiszteletreméltó lelkészé, akikkel a tárgyról beszélgettem, az eredmény akkor is enyhén szólva kétkedésre adna okot az önmagában és önmagáért vett szerény és falusi élet kívánatos hatásairól. A svájciak és más hegyi népek erősebb helyi kötődéseiből és vállalkozó szelleméből vonhatunk ugyan le ezzel ellentétes következtetéseket, ám azok csak a pásztori élet egy sajátos módjára vonatkoznak, a tulajdonviszonyok olyan rendszerére, mely valóban köztársasági mentalitást tesz lehetővé és hív életre, nem pedig a falusi életre általában, vagy a mesterséges kultiváció hiányára. Épp ellenkezőleg, a hegylakók, kiknek szokásait oly gyakran ünneplik, általában véve műveltebbek és olvasottabbak, mint a hasonló rangú emberek más országokban. S ahol nem ez a helyzet, mint az észak-walesi parasztság körében, az ősi hegyek, minden rettenetükkel és dicsőségükkel együtt pusztán a vaknak kínálnak képeket, s a süketnek zenét.

Nem tárgyaltam volna ilyen részletesen ezt a szakaszt, ha nem tünne úgy, hogy itt található nézeteltéréseink forrása és középpontja, az a pont, ahol véleményünk különbségei kikristályosodnak. (Úgy értem, hogy amennyiben és amilyen értelemben a költészetről vallott hitem *valóban* különbözik az előszóban leírt tanoktól.) Teljes mértékben osztom Arisztotelész elvét, mely szerint a költészet mint költészet lényegileg*

nyében állapítanak meg. Eredményeként a bérek folyamatosan alacsony szinten maradtak, lassan aláesva a munkások önbecsülését, munkakedvét, szorgalmát, függetlenségét, sőt, józan életét is, lényegében koldusbotra juttatva őket. Ld. erről Coleridge *Világi prédikációk* c. művét, s a kritikai kiadás szerkesztői jegyzeteit (S. T. Coleridge, *Lay Sermons*, szerk. R. J. White [London: Routledge and Kegan Paul, 1972], 122. o.).

* [Coleridge saját jegyzete.] Ne mondja senki, hogy itt az absztrakció mellett szállnék síkra, hisz egy osztály jellegzetességei, melyek a karakterek tanulságos voltaért felelnek, olyannyira módosulnak és egyediesednek a shakespeare-i dráma minden alakjában, hogy még maga az élet sem képes annál határozottabban felkelteni a valós létezéshez tartozó egyediség érzését. Ellentmondásosnak hangzik talán, de a geometria egyik alapvető sajátossága épp ugyanolyan alapvető a drámai kiválósághoz is; Arisztotelész ennek fényében követeli a költőtől az általános és az egyes elegyítését. A legfőbb különbség az, hogy a geometriában az általános igazság áll tudatunk előterében, a költészetben pedig az egyedi forma, amelybe az igazságot öltöztetjük. Az ókoriak számára, csakúgy, mint Anglia és Franciaország régi drámaírói számára a tragédia és a komédia egyaránt a költészet válfajainak számítottak. A komédiában sem pusztán arra törekedtek, hogy megnevettessenek, pláne nem arra, hogy fintorgó ábrázatokkal, véletlenszerű halandzsával, az épp aktuális *szleng* kifejezéseivel, vagy azzal fakasszanak kacajra, hogy a közhelyes tanulságokat a műhelyek és az ott végzett szakmákat rutinszerűen művelő karakterek életéből vett metaforákba öltöztessék. Hasonlóképp a tragédiában sem ereszkedtek le odáig, hogy a közönség tapsát a nézők saját valóságosan hitvány énjének hasonmásait ábrázolva hízlelegjék ki, vagy hogy renyhe rokonszenvűket olyan pátozzsal váltsák ki, mely egy fikarcnyit sem tiszteletreméltóbb a részegség érzélgős könnyeinél. Tragikus jeleneteik célja ugyan valóban az volt, hogy az érzelmeinkre hassanak, de az öröm határain belül maradva, s összhangban úgy az értelmünk, mint a képzelőerőnk tevékenységével. Arra törekedtek, hogy érzékeltesék velünk az elménk lehetséges nagyszerűségét, s hogy elültessék bennünk ennek a nagyszerűségnek a csiráit, átmenetileg elfeledtetve azt az értéktelen valamit, „ami vagyunk,” [Shakespeare, *Lucretia meggyalázása*, 149. sor. Kálnoky László fordítása. In: Shakespeare, *Versek* (Budapest: Európa, 1962), 55. o.] s azt a konkrét állapotot, amiben az egyes

ideális, ami elkerül és kizár mindent, ami *esetleges*; továbbá, hogy a rang, a személyiség vagy a foglalkozás minden látszólagos egyedisége ellenére ezeknek egy osztályt kell *képviselni*; s hogy a költészet *alakjait generikus* ismertetőjegyekkel kell felruházni, az osztály *közös* ismertetőjegyeivel: nem olyanokkal, melyeket egy kivételes egyén *esetleg* birtokolhat, hanem olyanokkal, melyeket helyzetéből fakadóan a legvalószínűbb, hogy már eleve birtokol.¹¹

Ha premisszáim helyesek és dedukcióim érvényesek, akkor mindebből az következik, hogy nem létezhet *költői* középút Theokritosz pásztorai és egy képzeletbeli aranykor pásztorai között.

A lelkész és a pásztor-tengerész alakjai *A fivérek* című versben, vagy a Green-head Gill pásztor a *Mihályban* egyaránt rendelkeznek azzal az élethűséggel és osztályukat képviselő minőségekkel, amit a költészet céljai megkívánnak. Egy ismert és tartósan létező társadalmi csoport tagjai, kiknek szokásait és érzéseit az osztály számára közös körülmények természetes módon hozzák létre. Vegyük például a *Mihályt*:

vasizmú és szilárd szívű öreg,
ifjúkorától napja alkonyáig
keménykötésű volt: erős, komoly,
eszes, szerény, és mindenkihez szíves;
ha várt reá a nyáj, azonnal indult,
és figyelmesebb volt akárki másnál.
Elleste így a szelek titkait,
kiismert minden széllökést, s gyakorta,
míg senki más, ő hallotta a mélyből
délnek zenéjét, akárha dudások
fújnak a Felföld messzi dombjain.

emberek *történetesen* épp vannak, felfüggesztve egyéni emlékeiket s nemesebb gondolatok zenéjére álomba ringatva őket. – BARÁT, 251, 252. oldalak. [A *The Friend* („Barát”) Coleridge folyóirata, melyet 1809 júniusától 1810 márciusáig jelentetett meg rendszeresen; a folyóiratot kitevő esszét azután 1818-ban (számos toldással, átírással és új esszék hozzáadásával) 3 kötetbe rendezve újra kiadta, s a *Biographiában* is számos alkalommal ismételt meg belőlük passzusokat – ennek a láb-jegyzetnek a szövege a 16. számban (1809. december 7.) jelent meg. Ld. S. T. Coleridge, *The Friend*, 2 kötet, szerk. Barbara E. Rooke (London: Routledge and Kegan Paul, 1969), 2:217–18. o.]

11. Ld. Arisztotelész: *Poétika*, 9. fejezet (1451a–b): „a költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem hogy olyan dolgokat, amilyenek megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint lehetségesek. A történetíró és a költő ugyanis nem abban különböznek, hogy versben vagy nem versben beszélnek . . . hanem abban különböznek, hogy az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amilyenek megtörténhetnek. Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet, mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánosot, a történetírás meg az egyedit mondja el. Az általános az, hogy milyen személyekhez értelemszerűleg milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint. . .” Ritoók Zsigmond fordítása (Arisztotelész, *Poétika és más költészet-tani írások* [Budapest: PannonKlett, 1997. Matura bölcsélet sorozat], 45. o.).

Az égnek ily jeleire a pásztor
a nyájra tekintett, s így szólt magában:
„Dologra fognak a zúgó szelek!”
S a közlő vihar, amely a vándort
rejtekre űzi, őt hegyekbe vitte,
hol sokezer éj ködtele alatt,
melyek rátörtek, majd magára hagyták,
a magasban egyedül lakozott.
Így élt a pásztor nyolcvan éven át.
S ne higgye senki, hogy a zöld hegyek,
csermelyek, völgyek és a puszták sziklák
Mihály szívére nem voltak hatással.
Mezők, hol tág tüdővel szívta be
a tiszta leget; dombok, melyeket
oly sokszor járt vígan, s hol annyiszor
elmélkedett a gondról és bajokról,
bátorságról, örömről, félelemről;
amelyek könyvként őrizték a néma
vadak emlékét, kiket gondozott
s zord időtől óvott; tudván, a végső
órán majd elnyeri tisztas jutalmát;
e dombok s mezők – ki kívánna többet –
erős szálakkal kötötték magukhoz
szívét, gyönyörteli vak szerelemmel,
oly gyönyörrel, amely maga az élet.¹²

Másfajta példával találkozunk azokban a versekben, melyek alacsonyabbra vannak hangolva, mint például a *Harry Gill*, a *A félkegyelmű fiú* és mások¹³ – itt a megjelenített *érzelmek* az általános emberi természethez tartoznak; még akkor is, ha a költő jól megfontoltan vidéki *helyszínt* választott annak érdekében, hogy *ő maga* érdekes képek közelében lehessen anélkül, hogy ezen képek szépségének érzékeny szemlélését mindenképpen a történet szereplőinek kelljen tulajdonítania. *A félkegyelmű fiú*-ban az anya alakja valóban nem annyira azoknak a „köriülményeknek” a valós és hamisítatlan terméke, melyek „között a szív alapvető szenvedélyei olyan talajra lelnak, melyben beérhetnek és kifejezőbb nyelven szólalnak meg,¹⁴ mint inkább az ítélőerőtől elhagyatott ösztön megszemé-

12. Bárány Ferenc fordítása Ld.: *Mihály. Pásztorélmény*, 42–79. sorok. *Wordsworth és Coleridge versei*, 61–62. o.

13. „Goody Blake and Harry Gill”; „The Idiot Boy”; mindkét vers a *Lírai balladák* első, 1798-as kiadásában jelent meg, s az 1800-as „Előszó”-ban Wordsworth mindkettőt külön magyarázattal veszi védelmébe. Ld. Péter Ágnes, szerk., *Angol romantika*, 151. és 158. o.

14. Az idézet ismét az „Előszó”-ból származik, Péter Ágnes fordítását itt Coleridge kihagyásos idézéséhez igazítva. Ld. *Angol romantika*, 149. o.

lyesítése. Ezért aztán a következő két ellenvetés közel sem tűnik alaptalannak: legalábbis ezek az egyedül elfogadható kifogások azok közül, amiket ezzel a remek verssel szemben felhozni szoktak. Az egyik szerint a versben magában a költő nem ügyelt kellőképpen arra, hogy kirekessze az olvasó fantáziájából az egyszerű és rémítő félkegyelműség visszasztító képeit, melyeket ábrázolni egyébként egyáltalán nem állt szándékában. Mi több, a „burr burrr burrr,” amit nem ellensúlyoz a fiú szépségének korábbi leírása, egyenesen elősegíti, hogy felidézzük ez efféle képeket.¹⁵ A másik szerint a *fiú* félkegyelműsége olyan pontos egyensúlyban van az *anya* ostoba könnyelműségével, hogy az a hétköznapi olvasó számára sokkal inkább a szenilis rajongás nevenséges burleszkjét kínálja, mint az anyai érzelmek mindennapos működésének analitikus bemutatását.

A *bokor*-ban a költő maga ismeri el egy jegyzetben, hogy szükség lett volna egy bevezető versre, amelyben meg kellett volna rajzolnia a verset elbeszélő figura karakterét: egy mérsékeltlen képzeletgazdag, babonás férfit, akinek elméje némiképp lomha, de érzelmi mélyek, „mondjuk egy kis kereskedelmi hajó kapitánya, aki, túl élete delén, visszavonult a hajózástól s életjáradékából vagy valami kis független jövedelemből él egy falucskában vagy vidéki városban, melynek nem szülötte, s hol korábban még nem lakott. Az efféle emberek, nem lévén semmi tennivalójuk, tunyaságukban gyakorta válnak hiszékennyé és bőbeszédűvé.”¹⁶ Am egy versben, s méginkább egy lírai versben (s abban, hogy ezt a megjegyzést a drámai költészetre is kiterjesszem, egyedül az gátol meg, ha a *DAJKA* alakjára gondolok Shakespeare *Rómeo és Júliájában*, már ha egyáltalán a *Dajka* maga valóban megfelelő ellenpéldának tekinthető) a buta és szószátyár beszédmód utánzása nem lehetséges anélkül, hogy a mű ne keltse maga is a butaság és szószátyárság benyomását.¹⁷ Akárhogy is legyen ez a dolog, bátran állítom, hogy azok a részek (és ezek teszik ki az egész nagyobbik részét), melyek akár a költő saját képzeletéből is származhattak volna, s jobb esetben onnan is származnak, és a költő saját hangján szólalnak meg, mindig is általános tetszést arattak, és fognak is aratni; s hogy azok a szakaszok, melyek csakis a feltételezett narrátor hangjának felelnek meg, mint például a harmadik versszak utolsó párríme,* a tizedik versszak utolsó hét sora,** és az azt követő stanzák, leszámítva négy

15. A „Félkegyelmű fiú” címszereplője, Johnny a versben több ízben értelmetlen hangokat ad ki, amit a vers a „burr” szótaggal ír le. Ld. pl. 107–108, vagy 115–116. sorok: „Burr, burrr – now Johnny’s lips they burrr, / As loud as any mill, or near it / . . . And Johnny’s lips they burrr, burrr, burrr, / And on he goes beneath the moon.” [Próza fordításban: „Burr, burrr – Johnny ajka berreg, / olyan hangosan, vagy majdnem, mint egy malom / . . . És Johnny csak berreg, burrr, burrr, burrr, / És lovagol tova a holdfényben.”]

16. A „The Thorn” („A bokor”) c. vershez Wordsworth a *Lírai balladák* 1800-as kiadásában hosszú jegyzetet fűzött, mintegy válaszként a sok kritikára, melyet ez a vers kiváltott. Coleridge ebből a jegyzetből idéz, apró eltéréssel az eredeti szövegtől.

17. Lehetséges, hogy Coleridge ezt a passzust Robert Southey recenziójából merítette, aki híresen elítélő véleményt jelentetett meg a *Lírai balladák*ról a *Critical Review*-ban (1798, xxiv, 200).

* [Coleridge saját jegyzete.] „Leléptem körbe gondosan: / Háromszor két láb pontosan.”

** [Coleridge saját jegyzete.] „Ne törd magad – hiába is, / Elmondom én, amit tudok, / De a bokrot s a kis tavat / Egy fokkal a bokor alatt, / Ha majd látni fogod: / Talán ha érte útra kelsz, /

remek sort a tizennegyedik elején, sok pártatlan és egyszerű szívű olvasó számára a váratlan és kellemetlen sülyedés¹⁸ érzését hozzák magukkal, hirtelen leereszkedést azokból a magasságokból, ahova a költő a korábbiakban felemelte őket, s ahova azután ismét fel-emeli mind önmagát, mind olvasóját.

Ha tehát hajlok arra, hogy kétségbevonjam az elméletet, mely a versek szereplőinek megválasztását meghatározta, s nem csak *a priori*, észérvekre alapozva, hanem annak a néhány versnek az alapján is, melyekben fel *kell* tételeznünk, hogy a költőt elmélete vezérelte, s amelyek a többihez képest gyengébbek is, ha tehát ezt az elméletet kétséggel fogadom, még inkább vonakodom egyetérteni azzal a mondattal, ami a fent idézett passzust követi, s amelyet sem mint egyedi tény, sem mint általános szabályt nem tudok elfogadni. „Ezeknek az embereknek a nyelvhasználatát is átvettem (megtisztítva természetesen mindattól, ami valódi hiányosságnak tűnhet, s maradandó és ésszerű nemtetszést és ellenszenvet válthat ki), mert ők állandó kapcsolatban állnak a természet

Sorsának ott nyomára lelsz. / Erőm szerint segítelek, / Míg eléred a hegyfokot, / A kopár hegy kopár fokát, / Elmondom, mit tudok. // Huszonkét éve, annyi már, / A lány (Martha Ray a neve) / Tiszta szívét és önmagát / Hogy Stephen Hillnek adta át; / Vidám volt és üde, / A boldog pír arcába fut, / Ha Stephen Hill eszébe jut. // Mikor a frigyük megkötik, / Már kitűzték azt a napot, / De Stephen más ígéretet / Más leánynak adott; / A templomba őt vitte el / Stephen Hill aljassul – / Szegény Márta, kínos a nap, / A könyörtelen iszonyat / Már a lelkébe fúr: / Keblében a tűz lángra kel, / És békésen nem hamvad el. // Azt mondják, hat hónap se volt, / Bár zölden hajtott még az ág, / Márta indult a hegyre fel, / Ott látták egymagát. // Mondják, a méhe megfogant, / Már meglátszott rajta nagyon; / Gyereket várt, s megtébolyult, / Bár gyakran tisztán kiújult / A kínzó fájdalom. / Jaj! ezerszer a rossz apa / Halt volna meg inkább maga! // / / / / Karácsonykor szóba került, / De Simpson gazda mondta ki: / Az anyaölből a gyerek, / A szívét az edzette meg, / Észre az téríti; / S mire kitölti idejét, / Nyugodt az arca, esze ép. // Ennyit tudok, bár volna több, / Elmondanám én szívesen; / Hogy mi érte szegény kicsit, / Nem tudja senki sem; / Hogy gyerek született-e ott, / Azt senki nem mondhatja meg; / S hogy élve, halva-e, szegény, / Nem tudja senki, mondom én, / Bár látták egyesek, / Hogy Martha Ray akkoriban / A hegyre feljárt úntalan.” [Mesterházi Mónika fordítása. Coleridge helyenként az eredetitől eltérő módon tagolja a versszakokat; itt Coleridge tagolását követjük. Külön köszönetet szeretnék mondani Mesterházi Mónikának, aki a jelen Coleridge-fordítás kedvéért ültette át magyarra ennek az eddig lefordítatlan versnek a részleteit, csatlakozva ezzel ennek a sokhangú magyar szövegnek a létrehozásához.]

18. A „sülyedés” („sinking”) a tizennyolcadik századi kritikában szinte szakkifejezéssé vált, mióta Alexander Pope *Peri Bathos: Of the Art of Sinking in Poetry* („A mélységről: a sülyedés művészetéről a költészetben”) című 1727-es ironikus pamfletjében az irodalmi mélység elérésének parodisztikus útmutatóját kínálta (a „mélység” itt a fenséges magasságának ellenpontja, mint ahogy a mű címe is Longinosz *A fenségről* című traktátusára utal); eszerint a „sülyedés” a komoly és komolytalan, emelkedett és alacsonyrendű témák keveredéséből áll elő. Coleridge a *Biographiában* később is használja a wordsworth-i költészet hibáinak elemzésekor: a 22. fejezetben a híres „I wandered lonely as a cloud” (*Táncoló tűzliliomok*) címen ismert vers utolsó négy sorának tárgyalásakor írja: „egészen bizonyos, hogy ilyenkor hirtelen, hogy azt ne mondjam, a burlieszk hatását előidézve, lesülyedünk.” Ld. Coleridge, *Biographia Literaria*, 2:137. o.

legfontosabb jelenségeivel, melyekből a nyelv legfontosabb része ered, és mert társadalmi helyzetükből és emberi kapcsolataik állandó és szűk köréből kifolyólag kevésbé vannak kitéve a társadalmi hiúság hatásának, érzelmeiket és fogalmaikat egyszerűen és meszterkéletlenül fejezik ki.”¹⁹ Erre a következőt felelem. A falusi ember nyelvezete, ha megtisztítjuk minden provincializmustól és parlagiasságtól, és átszerkesztjük annak érdekében, hogy összhangba kerüljön a nyelvtan szabályaival (melyek lényegében nem mások, mint az egyetemes logika törvényei, pszichológiai anyagra alkalmazva), nem fog különbözni bármely más, józan gondolkodású ember nyelvhasználatától, bármilyen tanult és kifinomult legyen is az illető, legfeljebb csak annyiban, hogy a falusi ember ritkábban és kevésbé árnyaltan fejez ki képzeteket. Ez még világosabbá válik, ha tekintetbe vesszük azt is (ami ugyanolyan fontos, bár kevésbé nyilvánvaló), hogy a falusi ember, mert intellektuális képességei fejletlenebbek és műveltsége alacsonyabb fokon áll, kizárólag arra törekszik, hogy *elszigetelt tényeket* közöljön, melyek vagy gyér tapasztalataiból, vagy hagyományos hiedelmeiből származnak; míg a tanult ember elsősorban arra törekszik, hogy a dolgok közötti *kapcsolatokat* fedezze fel és fejezze ki, vagyis a tények egymásra vonatkozását, melyből valamilyen többé-kevésbé általános törvény szűrhető le.²⁰ Mert a *tények* a bölcs ember számára főként annyiban értékesek, amennyiben elvezetnek a bennük rejlő törvény felismeréséhez, hisz ebben áll a dolgok igazi *léte*, létezés módjuk egyetlen nyitja, melyről való tudásunk minden erőnk és méltóságunk foglalta.

Éppily kevésbé tudok egyetérteni azzal az állítással is, hogy a nyelv legfontosabb része azokból a jelenségekből ered, melyekkel a falusi ember állandó kapcsolatban áll. Merthát először is, ha a jelenségekkel való kapcsolat alatt e jelenségek olyan beható ismeretét értjük, melynek révén képesek vagyunk árnyaltan reflektálni rájuk, akkor egy műveletlen falusi ember biztos tudása igencsak gyér szókinccset kínálna. Pusztán csak azt a néhány dolgot és cselekvést egyediesítené, melyekre a falusi embernek fizikai jólétéhez szüksége van, míg a természet többi részét csak néhány zavaros és általános kifejezéssel nevezné meg. Másodsor, tagadom, hogy a falusi ember által akár alaposan, akár zavarosan ismert jelenségekből nyert szavak és szóösszetételek joggal volnának a nyelv *legfontosabb* részeinek mondhatók. Több mint valószínű, hogy az állatok számos osztálya képes olyan hangokat kiadni, melyekkel jelzik egymás számára az élelmükkel, menedékükkel vagy biztonságukkal kapcsolatos jelenségeket. Ezeknek a hangoknak az összességét mégsem nevezzük nyelvnek, hacsak nem metaforikusan. A valóban embe-

19. Az idézet Péter Ágnes fordítása, ld. *Angol romantika*, 149–150. o.

20. Coleridge ezt a gondolatot Johann Jacob Engel (1741–1802) német filozófus munkáiból kölcsönözte. (Mikor a *Barát* 1818-as kiadásának 3. kötetében először megjelenő, a módszerről szóló esszesorozat [„Essays on the Principles of Method”] első darabjában ugyanezt részletezi, a tudatlan emberre Dame Quickly alakját hozza példának Shakespeare *IV Henrikjének* 2. részéből [Vas István fordításában: Sürge asszony; Coleridge a II. i. 74–86-ot idézi]. Engel esztétikai tárgyú művében [*Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten*, 1783] ugyanezt az illusztrációt használja egy hasonló érvelésben. Ld. Engell és Bate szerkesztői jegyzeteit: Coleridge, *Biographia Literaria*, 2:52, valamint Barbara E. Rooke szerkesztői jegyzeteit: Coleridge, *The Friend*, 1:451.

rinek nevezhető nyelv legfontosabb részei magának az elmének a működésére történő reflexióból erednek. Azáltal jönnek létre, hogy meghatározott szimbólumokat akaratlagon alkalmazunk belső aktusokra, a képzelőerő folyamataira és eredményeire, melyeknek nagyobbik része hiányzik a műveletlen ember tudatából; bár egy civilizált társadalomban azáltal, hogy utánozzák és passzívan visszaidézik, amit vallási tanítóiktól és egyéb feljebbvalóiktól hallanak, a legműveletlenebbek is osztoznak abban az aratásban, ahol se nem vetettek, se nem kaszáltak. Ha feltárnánk azoknak a kifejezéseknek a történetét, melyeket parasztjaink rendszeresen használnak, azt, aki ezzel korábban nem volt tisztában igencsak meglepné, hogy ezek közül három vagy négy évszázada még milyen sok kizárólag az egyetemek és a skolasztikus gondolkodók tulajdona volt; s miután a Reformáció kezdetekor a hittudósok katedráiról a szószékre szálltak, fokozatosan a hétköznapi élet részévé lettek. Buzgó és leleményes misszionáriusaink sikerét talán az akadályozta leginkább, hogy irdatlanul nehéz, s néha egyenesen lehetetlen a legegyszerűbb morális és intellektuális folyamatokra szavakat találni a civilizálatlan törzsek nyelvében. Pedig ezeket a törzseket ugyanaz a természet veszi körül, mint a mi parasztjainkat, sőt, még a mi tájainknál is megkapóbb formákban, melyek közül sokkal többet kénytelenek meghatározni. Ezért aztán, mikor Mr. Wordsworth hozzáteszi, hogy „éppen ezért nyelvük” (mármint, a korábbiak értelmében, a falusi emberek provincializmustól megtisztított nyelve) „mely ily módon ismétlődő tapasztalatból és állhatatos érzésekből fakad, állandóbb és sokkal filozofikusabb, mint az, melyet azok a költők használnak helyette, akik azt gondolják, hogy annál nagyobb tisztelet övezi majd őket és művüket, minél inkább önkényes és kiszámíthatatlan kifejezőmódban tetszelegnek”;²¹ azt válaszolhatjuk neki, hogy nincs több jogunk a falusi embernek tulajdonítani a nyelvet, melyre gondol, mint Hooker vagy Bacon stílusát Tom Brownnak vagy Sir Roger L’Estrange-nak.²² Kétségtelen, ha az egyes szerzők stílusát megfosztanánk jellegzetességeiktől, az eredmény óhatatlan azonoságuk volna. Továbbmenve, ha a költő, aki logikátlan nyelvezetet, vagy olyan stílust alkalmaz, mely megalapozatlan újdonságérzetével csak a kíváncsiskodás olcsó és múló örömét képes felébreszteni, az a butaság és a hiúság nyelvével nem is csak a falusi ember beszédét helyettesíti, hanem a *józan ész*t és a *természetes érzést*.

Hadd emlékeztessenem itt az olvasót, hogy azok a nézetek, melyeket vitatok, a következő mondatokban jutnak kifejezésre – „azt a nyelvet használja fel . . . melyet . . . az emberek VALÓSÁGBAN használnak” – „célul azt tűztem ki magamnak, hogy ezeknek az embereknek a nyelvét (azaz a szerény és falusi életet élő emberekét) utánozzam, s amennyire

21. Péter Ágnes fordítása, Coleridge kihagyásihoz igazítva, ld. *Angol romanitika*, 150. o.

22. Richard Hooker (1554–1600), angol teológus, az anglikán teológia egyik atyja; Sir Francis Bacon (1561–1626), angol filozófus, természettudós, jogtudós, politikus; Thomas Brown (1663–1704), kicsapongó életet élő angol satirista, akinek írásait legfőképp a trágár humor jellemezte; Sir Roger L’Estrange (1616–1704), fordító és királypárti pamfletek szerzője, a Restauráció ideje alatt az állami cenzúra vezetője, s az egyik első számottevő angol újságíró, akit Coleridge máshol is Tom Brownnal említ együtt, mint akiknek stílusát a trágár szleng tudatos használata jellemzi (ld. pl. a *Barát* életrajzírásról szóló esszéjét, Coleridge, *The Friend* 1:359. o.).

lehet, az emberek által valóban használt nyelvet vegyem át” – „a próza és a metrikus irodalmi művek nyelve között nincs és nem is lehet semmi lényeges különbség.”²³ Kizárólag ezen kijelentésekre irányulnak ellenvetéseim.

Ellenzem, legelőször is, a „valóság” szó tisztázatlan használatát. Minden ember nyelvhasználata különböző, ismereteinek kiterjedtségétől, elméleti képességeinek működésétől és érzelmeinek mélységétől és élénkségétől függően. Először is, minden ember nyelvhasználatának vannak egyéni sajátosságai; másodsor, vannak olyan sajátosságai, melyek közösek azokkal, akikkel azonos társadalmi osztályba tartozik; s harmadszor, ott vannak az egyetemesen használt szavak és kifejezések. Hooker, Bacon, Taylor püspök és Burke²⁴ nyelvhasználata csak annyiban tér el a művelt rétegek általában használt nyelvétől, hogy ők sokkal több és újabb gondolatot és összefüggést közöltek. Algernon Sidney²⁵ nyelvhasználata egyáltalán nem különbözik attól, ahogyan minden tanult úriember írni és (megengedve, hogy a természetes társalgásban sokkal több a spontán és a kevésbé összefüggő gondolatmenet) beszélni szeretne. Egyikőjük beszéde sem különbözik feleannyira sem a művelt társaságban általánosan használt nyelvtől, mint amennyire Mr. Wordsworth legkeresetlenebb költeményei különböznek az egyszerű paraszt beszédétől. A „valós” szót ezért a *hétköznapival* vagy a *lingua communis* kifejezéssel kell felcserélnünk. Ez pedig, mint ahogy megmutattuk, semmivel sem jellemzőbb a szerény és falusi életet élők beszédére, mint bármely más társadalmi osztályéra. Hagyjuk el az egyes osztályokra jellemző sajátosságokat, és amit kapunk, az természetesen egy mindenki számára közös nyelv. Abban pedig biztosak lehetünk, hogy ha bárminemű költeményben fel szeretnénk használni a falusi ember beszédét, kivéve, ha drámáról vagy más, nyíltan utánzó verszettről van szó, akkor legalább olyan sok mindent kell elhagyni belőle és olyan súlyos változtatásokat kell eszközölni rajta, mintha a kereskedők vagy az iparosok hétköznapi nyelvét akarnánk ugyanerre a célra felhasználni. Arról nem is beszélve, hogy a Mr. Wordsworth által oly nagyon felmagasztalt nyelv minden megyében, sőt, minden faluban más, attól függően, hogy történetesen milyen a lelkész jelleme, hogy van-e ott iskola; és talán még azon is múlik ez, hogy a finánc, a fogadós vagy a borbély buzgón politizálnak-e vagy sem, s olvassák-e a hetilapokat *pro bono publico*.²⁶ Mint azt Dante pontosan figyelte meg, a műveltség megjelenése előtt minden ország *lingua communisa* csak darabokban, s sehol sem egészben létezik.²⁷

23. Péter Ágnes fordítása, Coleridge pontatlan idézeteihez igazítva. Ld. *Angol romantika*, 147, 153, 154. o.

24. Jeremy Taylor (1613–1667) angol egyházi személy és író, 1660-tól püspök Írországon, aki költői prózastílusával kiérdemelte a „teológusok Shakespeare-je” titulust. Edmund Burke (1729–1797) angol-ír államférfi és politikai filozófus, beszédeinek és vitairatainak rendkívüli retorikai ereje a korban közismert volt.

25. Algernon Sidney (1622–1683) angol politikus és politikai filozófus.

26. A.m. „a közjóért” (latin).

27. Coleridge valószínűleg a *De vulgari eloquentia* 1. könyvének 7. fejezetére utal.

A „felindult állapotban” szavak hozzáadása²⁸ semmivel sem teszi a helyzetet elfogadhatóbbá. Mert hisz az öröm, a bánat vagy a harag hatása alatt kiejtett szavaink természete szükségképpen azon múlik, hogy milyen mennyiségben és minőségben tárol elménk általános igazságokat, fogalmakat, képeket és mindezeket kifejező szavakat. A szenvedélynek ugyanis nem az sajátja, hogy *teremtsen*, hanem az, hogy az elme működését fokozza. Még ha a szenvedélyek heve előállíthatja is a gondolatok vagy képek bármely új kapcsolatát, vagy (ami legalább annyira, ha nem még inkább megfelel az erős felindultság kiváltotta hatásnak) leszűrhet bizonyos általánosításokat igazságokból vagy tapasztalatokból, a mindezek kifejezésére használt eszközöknek már akkor is létezniük kellett korábbi beszélgetésekben, s csak az ingerek felfokozottságának köszönhetően választódnak ki és torlódnak össze. Valóban könnyen elképzelhető, hogy egy versben felhasználjuk azokat az értelmetlen ismétléseket, automatikusan használt formulákat és más tartalmatlan kifejezéseket, melyeket a gyér és zavarodott értelmű emberek időről időre beszédükbe fűznek, hogy az emlékezetükből folyton elillanó tárgyat szem előtt tarthassák, s hogy időt nyerjenek annak visszaidézésére; vagy egyszerűen csak az űr kitöltése végett használják ezeket, ahhoz hasonlatosan, ahogyan a kislétszámú vidéki társulatokban ugyanaz a színész ugrál előre és hátra, mikor a *Macbeth* vagy a *VIII. Henrik* tömegjeleneteiben arra törekszik, hogy elkerülje az üres terek látszatát. Ám hogy mindez hogyan segítené a költőt és hogyan válna a vers díszére, bajosan tudom elképzelni. Bizonyos, hogy az efféle kifejezések használatától semmi nem különbözik jobban eredetében és megnyilvánulásában, mint a felfokozott és szilaj érzések azon *látszólagos* tautológiái, melyekben a szenvedély hatalmasabb és tartósabb annál, semhogy az azt kiváltó kép vagy esemény egyszerű megjelenítése kimeríthetné vagy kielégíthetné. Az efféle ismétlésről elismerem, hogy a legmagasabb rendű szépségek közé tartozik; mint ahogyan azt Mr. Wordsworth maga is bizonyította, mikor Debóra énekéből idézett: „Lábainál lerokadt, elesett, feküdt, lábai között lerokadt, elesett; ahol lerokadt, ott esett el megsemmisülve.”²⁹

28. Coleridge pontatlanul idéz – bár az „in a state of excitement” kifejezés, melyet itt használ, szerepel máshol Wordsworth előszavában, a „valóságban” használt nyelvről szóló passzusban az „in a state of vivid sensation” kifejezés szerepel: „azt a nyelvet használja fel költeményeiben, melyet erős érzelmi felindulásban az emberek valóságban használnak.” Péter Ágnes fordítása, ld. *Angol romantika*, 147., ill. 149. o.

29. Bírák könyve, 5:27. Károli Gáspár fordítása. Wordsworth a mondatot „A bokor” c. verséhez írott jegyzetében idézi, mikor arról beszél, hogy az ismétlés és a látszólagos tautológia gyakorta magasrendű szépség a költészetben.

Samuel Taylor Coleridge

Előadások az ítéletalkotás elveiről, a kultúráról és az európai irodalomról

(Londoni Filozófiai Társaság, 1818)

Vince Máté fordítása

Coleridge jegyzetei a 7. előadáshoz¹

Meglehetősen sokértelmű kifejezés a „kortárs”, amikor írókra alkalmazzák. – Jelenthet pusztán annyit, hogy egyvalaki élt, amikor másvalaki is életben volt – bármennyivel legyen is adósa az előbbi az utóbbinak mint előképének. Akadnak olyan példák az irodalom világában, amelyek egy növénykutatót arra a bizonyos fajta parazita növényre emlékeztetnének, mely magától és támaszték nélkül emelkedik a föld fölé, látszólagos eredetiként, de ha végigkövetjük a gyökereit, azt találjuk, hogy rostjai mind egy másik, meglepően távoli növény gyökerében végződnek, amely – talán napfény és táptalaj vagy nedvesség híján – alig tudott előbukkanni a földből. – De jelenthet a „kortárs” olyasvalakiket is, akiknek alkotásai, bár azonos időben keletkeztek, mégis olyanok, hogy kizárható, hogy az egyik a másiktól kölcsönzött volna. – Ez utóbbi értelemben fogom Ben Jonson² Shakespeare kortársának nevezni, noha jóval túlélte őt – míg Massingert, Beaumontot és Fletchert szívesebben nevezem „közvetlen utód”-nak, bár ők is Shakespeare kortársai voltak az első értelemben.

Ben Jonson² eredeti; ő az egyetlen jelentős korabeli drámaíró, aki nem Shakespeare közvetlen terméke, vagy legalábbis akit nem alakított jelentősen. Tulajdonképp minden szempontból különbözik nagy mesterünktől – forma és tartalom tekintetében – és semmi jelét sem árulja el az ő közelségének. Nem olyan értelemben eredeti, ahogy Shakespeare az; de a maga módján Ben Jonson is igazán eredeti.

A darabjaiban szereplő jellemek a szó legszorosabb értelmében absztrakciók. Veszi a teljes személyiség valamely különösen jellemző tulajdonságát, és arra az egyetlen tulajdonságra vagy kedélyállapatra alapozva építi fel a teljes jellemet. Ben Jonson szerepei majdnem annyira változatlanok, mint az ókori színészek álarcjai; az első jelenettől kezdve – néha már a szereplők listájától kezdve – pontosan tudható, hogy ki milyen lesz. Nagyon pontos megfigyelő volt, de csak azzal foglalkozott, ami külsődleges, vagy ami az érzékek számára nyitva áll s benyomást tehet rájuk. Nem annyira erkölcsi vagy szellemi különbségeiket bemutatva egyéníti jellemeit, ha egyáltalán, hanem a szokásaik, beszéd-

1. A fordítás többnyire a következő kiadás alapján készült (az eltéréseket jelöltem): Samuel Taylor Coleridge, *Lectures 1808–1819: On Literature*, szerk. R. A. Foakes, 2. kötet (London: Routledge & Kegan Paul, 1987), 142–154.

2. Az itt következő Ben Jonsonról szóló 4 bekezdést a kiadások egyöntetűen J. H. Green feljegyzései alapján közlik, mivel Coleridge jegyzetei között nincs nyoma ennek a résznek.

módjuk és természetük jellegzetességeinek változatait és különbségeit bemutatva (lásd például Puntarvolo, Bobadill stb.)³

Úgy hiszem, nincs annak a kornak a mindennapi életéből feljegyzett egyetlen olyan szeszély vagy modor sem, amelyet ne találunk meg megrajzolva és megformálva Ben Jonson drámáinak valamelyik szegletében. És az az érdemük is megvan, akárcsak Hogarth nyomatainak, hogy nincs bennük egyetlen olyan körülmény sem, amely ne játszaná el, és ne segítene a felszínre hozni a darab uralkodó kedélyállapotát vagy kedélyállapotait. Különösképp fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy Ben Jonson milyen kivételes tehetséget mutat olyan helyzetek kiagyalásában, amelyekben kibontakozhatnak a jellemi. Valójában épp az erre irányuló gondossága és buzgósága vitte rá arra, amit kora drámaírói közül alig valaki tett meg: hogy ő maga találja ki a cselekményeit. Nem elegendő egyszer áttanulmányozni az *Alkimistát* vagy a *Hallgatag hölgyet*, hogy teljes mértékben felfogjuk, cselekményük milyen mesterien kidolgozott; még hozzá az előbbié maga a tökéletesség a szükségszerű megkötés és a váratlan, mégis természetes megoldás szempontjából.⁴

Ben Jonson velejéig angol nyelvezetet alkalmaz, és nagy tehetséggel alakítja ki szerkezeteinek változatosságát; ám stílusa ritkán édes vagy harmonikus, mivel a rá fordított munka és erély oly nyilvánvaló. Minden műve, legyen az vers vagy próza, kivételesen bővelkedik gondolatokban; ám mindez az íróban felgyülemlett erő, nem pedig belülről induló növekedés eredménye. Ben Jonson gondolatai visszavezethetők klasszikus vagy homályos modern szerzőkre, ha valaki elég művelt és kíváncsi ahhoz, hogy kövesse eme erőteljes, mogorva és szemlélődő drámaíró lépteit.

Mr. Weber szerint,⁵ [aki Beaumont és Fletcher műveit 14 kötetben adta ki 1814-ben] a *Philaster* csak kevéssel marad alatta Shakespeare legnemesebb darabjainak, a *Learn*nek és a *Macbeth*nek. . . . Egy kitűnő kritikus [William Gifford] pedig azt állította, hogy Shakespeare-t kizárólag kiemelkedő elméssége [*wit*] emeli kortársai fölé, míg a dráma összes többi, és, ha jól gondolom, jelentősebb tulajdonságában – mint a jellem, a szenvedély [*pathos*], a gondolati mélység – Beaumont és Fletcher, Ben Jonson és Massinger egyenrangúak vele.

Az elmésségről egy másik előadásban beszélék majd – mindenesetre ez olyan nem [*genus*], amelyet sok faj [*species*] alkot. Ezért egyelőre csak annyit mondok róla, hogy az a faj, amely Shakespeare-re a legjellemzőbb, olyannyira shakespeare-i, és lényegét tekintve olyan szorosan szövődik egybe az ő többi tehetségével, hogy képtelen vagyok felfogni egyrészt azt,

3. Szereplők Jonson *Every Man Out of his Humour* és *Every Man in his Humour* c. darabjában (Magyar fordításuk nincs, a címek Kállay G. Katalin fordításában: *Mindenkinek a maga kedve szerint*, illetve *Mindenkinek a maga kedvetlensége szerint*).

4. Foakes jegyzetei szerint a Coleridge által használ *entanglement* és *evolution* valószínűleg az arisztotelészi *deszisz* (megkötés) és *lüzisz* (megoldás) fordításai, ezért Ritoók Zsigmond *Poétika*-fordítását vettem alapul.

5. Az itt következő bekezdést, ahol Coleridge kissé körülményesen, ám a téma szempontjából irreleváns módon fejezi ki nagyrabecslését a két kritikussal szemben – hogy utána annál élesebben vitába szálljon nézeteikkel –, lerövidítettem.

hogy miképpen választhatnánk külön a többi képességétől, másrészt, hogy, mivel elméssége fajtájában elűt a drámaíró kortársainak elmésségétől, mértékét miképpen vethetnénk össze a többiekével. Ugyanis, ha feltennénk, hogy a szétválasztás és az összehasonlítás lehetséges, bevallom, inkább hajlanék az ellenkezőjére, és az elmésség leggyakoribb fajtájában, illetve e kifejezés legközönségesebb értelmében a babért Beaumont és Fletchernek juttatnám. (Akiiket itt és innentől fogva egyetlen – kétnevű – költőként kezelék, osztatlanul hagyva, amit egy ritka szeretet és még ritkább rokonlelkűség egyesített: legalábbis sosem tudtam elkülöníteni Fletcher jelenlétét, amíg Beaumont élt, sem Beaumont hiányát, amikor Fletcher folytatta pályáját.) De feladva, vagy inkább félretéve ezt a kérdést, tiltakozom a fenti álláspont fennmaradó része ellen *in toto*. És bár, remélem, nem tűnök majd vaknak Jonson, Fletcher és Massinger különféle érdemeivel szemben, sem érzéketlennek azon érdemek nagyságával szemben, amelyekkel mindannyian rendelkeznek, sem azon egyéni kiválóságokkal szemben, amelyek mindhármuknak biztosítják a maga értékét, mégis bevallom, hogy az előadásom egyetlen fő célja az volt, hogy bizonyítsam: Shakespeare elsőbbsége a sajátja, és [nem]⁶ a koráé. Megteremhet az ananász, a dinnye és a tök egyazon ágyásban; sőt, egyazon hőmérsékleti és talajviszonyok között, ám ezek mégsem magyarázzák az ananász arany színét, ambróziaizét, tökéletes alakját, vagy a sokágú koronát a feje búbján – bárcsak azok, akik lecsavarják, megígérhetnék, hogy ebben az esetben is egy egyrangú utód csírájává teszik. . .

Ami grammatikai és logikai egységgé állhat össze a fül számára, ami összeállítható és bemutatható a szem számára, azt ezek a költők átvették a fültől és a szemtől, s ebben nem akadályozta őket a belülről fakadó lehetetlenség intuíciója – ahogy bárki össze tudna illeszteni egy negyed narancsot, egy negyed almát, citromot és gránátalmát, hogy úgy nézzen ki, mintha egyetlen gömbölyű, sokszínű gyümölcs lenne, míg a Természet, amely belülről dolgozik és Törvény által szabályozottan növeszt és vegyít, nem képes erre. Shakespeare sem volt rá képes, mert ő is a Természet szelleme szerint alkotott, belülről növesztve a csírákat a képzelőerejével egy Idea szerint –: mert ami a Látás képessége a Fénynek, az az Elmebeli Idea [*Idea in Mind*] a Természeti Törvénynek [*Law in Nature*] – egymást feltételezve függenek egymástól. –

A pusztaság megfigyeléséből vagy az író saját jellemének véletlenszerű hasonlóságából adódóan több vagy kevesebb kétségtelenül mindig megegyezik a természettel, vagy legalább összeegyeztethető vele – mégis, a hamis eredet mindig felfedezhető, először is a rengeteg egyéb részben, amely durva ellentmondásban áll a Természettel, másodszor pedig abban, hogy nem marad az a benyomásunk, mint Shakespeare-nél, vagyis, hogy ami elhangzott, azt nem pusztán lehetséges volt mondani, hanem semmi mással nem lehetett volna helyettesíteni, hogy utána úgy érezzük, az illik oda a legtökéletesebben – példa erre, amikor Iago szembesül Othellóval.⁷

6. Coleridge kéziratos jegyzetében (a kritikai kiadás alapján) nem szerepel a „nem” szó, azonban a mondat értelme alapján szükség van rá (más kiadások ki is egészítik vele a szöveget).

7. R. A Foakes szerint „Coleridge valószínűleg Iago következő Othellónak adott feleletére gondol (v.ii.297–301): OTHELLO Én elhiszem és kérlek, hogy bocsáss meg, / Ez ördög-korcstól kérdjétek meg

Massinger és Ben Jonson tehát a maguk nemében kiválóbbak Beaumont és Fletcher-nél – az előbbi inkább a történet és a megindító mozzanatok, az utóbbi inkább a jellegzetes viselkedésmódok [*manners*] és sajátos vonások, valamint a nyelv szeszélyeinek és a megjelenés hiúságainak ábrázolásában –

Csakhogy itt az eltérés egy nagyon veszélyes fajtájával állunk szemben. Shakespeare a jellemeit a benne ható Természetből formálta meg – de azt már nem mondhatnánk ekkora biztonsággal, hogy a *saját* Természetből mint *egyedi személyiség* [*individual person*]. – Nem! hiszen ez utóbbi maga is csupán egy *natura naturata*⁸ – következmény, termék, nem *alkotóerő* [*power*]. Shakespeare kiváltsága volt, hogy számára megnyílt a minden *egyediben* potenciálisan benne rejlő *egyetemes*, – az *homme generale* nem mint különböző emberek megfigyeléséből leszűrt absztrakció, hanem mint végtelen alakváltásra képes Szubsztancia, amelyek közül az ő személyes egzisztenciája egy csupán. S megadatott neki, hogy ezt az egyet szemként használhassa, amely látja a másikat, és nyelvként, amely képes átadni a felfedezést. Drámaíró nem követhet el nagyobb vagy gyakoribb hibát, mint hogy saját magából merít. Hogy szeretnék *én* beszélni, egyedül és önelégülten a saját igyekezetemben (ahogy minden ember bizonyára büszke a saját Álmaira)! Mint egy király? – Én vagyok a király, ki a királyoknál is hatalmasabb – *Balgaság!* – Shakespeare-nek, amikor alkotott, nem volt más *Én*-je, mint a reprezentatív én. . . .⁹

Számomra kevésbé fájdalmas Shakespeare egy hibáját elismerni, mint kifogást keresni rá. Ezért nem fogom korának szokásaival vagy kortársainak még sokkal nagyobb nyersségével mentegetni a valós durvaságokat – Spenser kivétel: ő sem teljesen hibátlan, de majdnem az –, hiszen azt állítottam, hogy érdemei kortalanok. Viszont szeretném megtisztítani attól, ami nyilvánvalóan nem az övé (mint például a Kapus jelenete a *Macbeth*-ben) – ami csak a szokások tekintetében az övé – és ami a bűnökkel való érintkezéséből következik (alattomos gondolatok és érzelmek). . . .¹⁰

itt, / mért fonta úgy be testem-lelkeket. / IAGO Ne kérdjeteK. Tudjátok, amit tudtok. / E pillanattól fogva egy szavam sincs. [*Kardos László ford.*]” Coleridge előadásainak 1836-os kiadása viszont a következő bekezdéssel folytatódik, anélkül, hogy megjelölné, honnan származik az ide beillesztett szöveg: „Mindig is úgy gondoltam, hogy Othello és Iago viselkedése és kifejezései az utolsó jelenetben, amikor Iagót fogolyként hozzák be, gyönyörű példái Shakespeare tökéletes ítélőképességének: OTHELLO Lábára nézek; pusztá mese az. / Ha ördög vagy, én nem tudlak megölni. [*megsebzti Iagót*] / LODOVICO Vegyétek el a kardját! / IAGO Vézsem, de élek. / OTHELLO Bánom én! Csak élj! / Én boldogságnak tartom a halált. [v.ii.283–287. Kardos László ford.] Gondoljunk csak bele, az átkozódás és a dacoskodás micsoda áradatát öntötte volna itt ránk Beaumont és Fletcher!”

8. Foakes jegyzete szerint Coleridge a filozófiatörténetről tartott előadásorozatának 13. előadásában úgy határozta meg a *natura naturata*-t mint „a jelenségek összessége . . . természet passzív értelemben”, a tárgyi(as) világ; szembeállítva a *natura naturans*-szal, vagyis a „természettel aktív értelemben”.

9. A kézirat itt pár szavas utalással folytatódik Massinger *The Maid of Honour* című darabjára, amelyben a király türelmetlen és akaratos fivére addig erőszakoskodik a királlyal, amíg az megengedi, hogy alattvalói háborút robbantsanak ki.

10. A kézirat fennmaradó része vázlatos megjegyzésekből áll Massinger darabjaival kapcsolatban.

Robert Haydon

Önéletrajz (részlet)

Gárdos Bálint fordítása

A halhatatlan vacsora

1817 decemberében Wordsworth Londonban volt, s minthogy Keats szeretett volna összeismerkedni vele, meghívtam vacsorára Charles Lamb-et, Wordswortht, Keatsot és egy Monkhouse nevű barátját – igazán kellemes társaság.

Megírtam Lamb-nek, hogy a cím: „Lisson Grove 22, északnak, nem messze a Rossi’s étteremtől, az út közepe körül, a jobb kézre eső saroknál.” Rávallott a válasza.

Kedves Haydonöm!

Nagy örömmel elmegyek a Lisson Grove 22-be, északnak, nem messze a Rossi’s étteremtől, az út közepe környékére, jobboldalt. Már ha odatalálok.

Üdv,

C. Lamb

Russel Court 20, a Covent Garden északi oldala, félúton, a bal kézre eső saroknál.

December 28-ára esett a halhatatlan vacsora. Az estét a műtermemben töltöttük el: a „Jeruzsálem” monumentális hátere előtt. Wordsworth jó hangulatban volt, és ragyogó vita bontakozott ki Homéroszról, Shakespeare-ről, Miltonról és Vergiliusról. Lamb igencsak becsicscentett és sziporkázóan szellemes volt: Wordsworth ünnepélyes szónoklása közben úgy hatottak mulatságos megjegyzései, mint a bolond gunyoros elmélkedése Lear szenvedélyes szavainak szüneteiben. Lamb jókedve nem ismert határokat. Szónoklatot tartott, megszavaztatta, hogy én voltaképpen nem is vagyok ott, és rávette a többi-eket, hogy igyanak az egészségemre. Ezután Wordsworth-höz fordult.

– Na, te vén tavi költő, te köztönivaló költő, hát hogy hívhattad unalmasnak Voltaire-t? – Mindannyian védelmünkbe vettük Wordswortht, mondván, hogy bizony van olyan lelkiállapot, amiben Voltaire unalmasnak hat.

– Hát, én azért Voltaire-re iszom, Franciaország messiására – mondta Lamb. – Nekem semmi bajom ezzel a messiással.

Ezután – leírhatatlanul különös humorával – nekem esett, amiért Newton portréját is a képre festettem.

– Ez a pasas – közölte – semmiben sem hitt, ami nem olyan egyértelmű, mint a háromszög szárai.

Keatsszel egyetértésben kijelentették, hogy Newton minden költészetet kiölt a szivárványból, amikor prizmaszínekre bontotta. Lehetetlen volt ellenállni neki, s együtt ittunk „Newton egészségére és a matematika bukására”. Nagy öröömre Wordsworth is jókedvűen, minden mesterkéeltség nélkül csatlakozott a bolondozásunkhoz, és éppoly fel szabadultan nevetett, mint bármelyikünk.

Addigra más barátok is csatlakoztak hozzánk; szegény Ritchie is közöttük volt, aki azután Fezzánon keresztül egészen Timbuktuig eljutott.

– Ez az úr Afrikába készül – mutattam be a társaságnak. Lamb mintha meg sem hallotta volna. De aztán egyszerre felüvöltött:

– Melyik úriembert veszítjük el nemsokára? – Ittunk a hullajelölt egészségére, és Ritchie is csatlakozott az áldomáshoz.

E csodálatos nap reggelén egy tökéletesen ismeretlen férfi látogatott meg. Azt mondta, hogy ismeri a barátaimat, rajong Wordsworthért, és arra kért, tegyem meg neki, hogy bemutatom. Mondta, hogy számvevőként gyakran levelezik a költővel. Én ezt tiszteletlenségnek éreztem, de minthogy úriember benyomását keltette, megengedtem, hogy eljöjjön.

Amikor leültünk teázni, előkerült a számvevő is. Amikor bemutattam Wordsworthnek, elfelejtettem elmondani, hogy kivel van dolga. Egy kis idő múltán a számvevő izegni-mozogni kezdett, és Wordsworthhöz fordulva ezt kérdezte:

– Nem gondolja, uram, hogy Milton szellemóriás volt? – Keats rámpillantott, Wordsworth pedig a számvevőre. Lamb, aki eddig a tűzhelynél szundikált, a kíváncsiszkodóhoz fordult.

– Ne haragudjon, uram, ön azt mondta, hogy Milton szellemóriás volt?

– Nem, Wordsworth úrtól kérdeztem, hogy szerinte az volt-e.

– Á! – mondta Lamb. – Ez esetben ön egy számár.

– Na de Charles, Charles... – kezdte Wordsworth, de Lamb, aki mit sem érzékelt az általa okozott zűrzavarból, újra elaludt a kandallónál.

A kínos csendet a számvevő törte meg.

– Nem gondolja, hogy Newton szellemóriás volt? – Nem bírtam tovább. Keats a könyveim közé temette az arcát. Ritchie hallhatóan nyelte vissza a nevetést. Wordsworth arcára pedig kiült a kérdés: „Ez meg ki?” Lamb fölkelte és gyertyát fogott a kezébe.

– Megengedné, uram, hogy frenológiai vizsgálatnak vessem alá a koponyáját? – Ezzel aztán hátat fordított a szerencsétlennek, és a számvevő minden kérdésére énekelve felelt.

– A számárnak nagy a füle!

Amikor látta, hogy Wordsworth nem ismeri meg, a hivatalnok – diadala biztos tudatában remegett a válla a kitörni készülő nevetéstől – ezzel fordult a költőhöz:

– Abban a megtiszteltetésben volt részem, hogy váltottunk néhány levelet, uram.

– Velem, uram? – kérdezte Wordsworth. – Nem emlékszem rá.

– Nem emlékszik, uram? Én számvevő vagyok.

Halálos csend állt be. A számvevő nyilván úgy érezte: ezzel mindent elmondott. Amíg Wordsworth válaszára vártunk, felhangzott Lamb dala:

– Mégsem ő a fülemüle!

– Na de Charles – mondta Wordsworth.

– A számárnak nagy a füle! – zengte Lamb, majd fölállt, és ezt kiáltotta. – Vetnék még egy pillantást az úriember feje formájára. – Keatsszel kivittük Lamb-et a műterembe, rázártuk az ajtót, és kirobbant belőlünk a röhögés. Monkhouse is csatlakozott, hogy megpróbálja hazaterelni Lamb-et. Mi ketten visszamentünk, de a számvevő vigasztalha-

tatlan volt. Hízelegtünk neki, előzékenyen mosolyogtunk, és meghívtuk vacsorára. Maradt, bár láthatóan megsértettük az önérzetét. De azért jó természetű ember volt; végül derűsen búcsúztunk el egymástól, és az esetnek semmilyen kellemetlen következménye nem lett.

De mindvégig, amíg Monkhouse sikerrel nem járt, hallottuk a műteremben küszködő Lamb-et, ahogy újra meg újra felkiált:

– Ki ez a fickó? Hadd vizsgáljam meg a koponyáját még egyszer!

Bizony halhatatlan este volt. Wordsworth mesés hangja, ahogy Milont és Vergiliust idézte, Keats fénylő, ihletett tekintete, Lamb különös, de ragyogó, egyéni humora páratlanul élénk beszélgetést eredményeztek – soha életemben nem volt részem ilyen kellemes időöltésben. A multság soha nem lépte át az illő kereteket. Egy olyan szó el nem hangzott, amely akár egy apostol fülét is sérthette volna. Az Erzsébet-korhoz méltó est volt: ünnepélyes „Jeruzsálem”-em fel-felragyogott a tűz fényében, Krisztus jelenésként függött fölöttünk – az egész kép hosszan fénylik majd a „belső szemem, / mely a magány áldása.”

John Keats

Leigh Hunt Úrnak ajánlom

Szabó T. Anna fordítása

Dicsőségnek, szépségnek vége már,
ha felnézünk, nekünk üres az ég,
nem illatkoszorú a napsugár,
mellyel köszöntik hajnal ünnepét,
nem szól a karcsú nimfák éneke,
nem hoznak kosárban kukoricát,
sem május-rózsát, gyöngéd ibolyát,
szép Flóra oltárára tenni le.
Én mégis tudom: szent e pillanat,
és sorsom áldom, hogy megadatott,
hogy ma, mikor a sűrű fák alatt
nem Pánt keressük, én közel vagyok:
megnemesül a csekély áldozat
amit adhatok, ha Te fogadod.

John Keats

Meleg tenyerem

Szabó T. Anna fordítása

Meleg tenyerem – ma még fogni tud,
de majd, ha kihűl, a sír hidegén
és némaságán túl Téged keres
nappal kísér és álmodban kísért,
hogy véred adnád végül, hogy vörös
élet dobogjon erebben megint,
s te végre nyughass – most tessék, itt van:
tefeléd nyújtom.

Tabula Gratulatoria

Abádi Nagy Zoltán	Kúnos László
Antal Éva	Kurdi Mária
Árkai Márta	Mácsok Márta
Bán Zsófia	Magyarics Péter
Baróthy Judit	Módos Magdolna
Bertha Csilla	Donald E. Morse
Buday Mariann	Németh Lenke
Bús Éva	Nyusztay Iván
Cseicsner Otília	Ongjerth Dávid
Csizmadia Balázs	Orbán Katalin
Deákné Antal Magdolna	Orosz Magdolna
Deák Nóra	Palla Mária
Deák Zsófia	Papp Andrea
D. Zöldhelyi Zsuzsa	Paraizs Júlia
Erdódi Gábor	Pellérdi Márta
Fabiny Tibor	Perényi Erzsébet
Farkas Judit	Péteri Éva
Földváry Kinga	Péti Miklós
Frank Tibor	Pintér Károly
Gall Cecília	Rácz István
Géher István	Rempert Eglantina Ibolya
Gerevich András	Soós Gábor
Goldmann Márta	Surányi Balázs
Gombár Zsófia	Szalay Krisztina
Gulyás Adrienn	Szamosi Gertrud
Hargitai Márta	Szécsényi Krisztina
Hartvig Gabriella	Szőnyi György Endre
Holló Dorottya	Tamási Gergely
Isztrayné Teplán Ágnes	Torma Eszter
Juhász Katalin	Tóta Péter Benedek
Károly Krisztina	Váradai Péter
Kelevéz Ágnes	Varga László
Kiséry András	Varga Tünde
Kiss Zsuzsánna	Zemplén Gábor
Zombory Erzsébet	

Péter Ágnes munkáinak bibliográfiája*

1963

„Szovjet tanulmányok az angol irodalomról” [M. P. Alekszejev *Az angol irodalom történetéről* c. könyvének ismertetése], *Filológiai közlöny* 9.1–2 (1963) 267–272.

1965

„Tanulmánykötet az orosz irodalom külföldi kapcsolatairól” [recenzió], D. Zöldhelyi Zsuzsával, *Filológiai közlöny* 11.3–4 (1965) 493–496.

Jan Staal, *Egy marék hamu: dráma*, ford. Péter Ágnes (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1965), Világshírház.

A. V. Lunacsarszkij, „Georg Kaiser” [fordítás], in Lunacsarszkij, *Viták és kritikák*, szerk., jegyz. Szekeres Zsuzsa, ford. Szekeres Zsuzsa és Péter Ágnes (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1965), Korszerű színház, 108–125.

1967

„A leningrádi Puskin Ház kapcsolattörténeti osztályának munkájáról,” D. Zöldhelyi Zsuzsával, *Filológiai közlöny* 13.3–4 (1967) 444.

1969

Szenczi Miklós, Sarbu Aladár, Péter Ágnes, szerk., *Szovjet tanulmányok az angol irodalomról* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1969).

1970

Keats költészetelméletének fejlődése (Budapest: ELTE, 1970), Angol és amerikai filológiai értekezések.

1971

„A felvilágosodás kora,” Tétényi Máriával, *Filológiai közlöny* 17.1–2 (1971) 301–304.

1972

„Angyal vagy ördög” [recenzió Tótfalusi István *Shelley világa* c. könyvéről], *Nagyvilág* 17.7 (1972) 1107–1108.

1978

„Egri Péter: *A költészet valósága. Líra és lírizátlódás*” [recenzió], *Filológiai közlöny* 24.1 (1978) 107–110.

„Burgess Keats-látomása” [recenzió Anthony Burgess *ABBA ABBA* c. regényéről], *Nagyvilág* 23.3 (1978) 452–53.

Byron, *Naplók, levelek*, vál. Péter Ágnes, ford. Bart István, Gy. Horváth László, Tótfalusi István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978).

* A felsorolás évenkénti bontásban a következő sorrendet követi: monográfiák, tanulmányok, kisebb cikkek, recenziók, szerkesztett kötetek, fordítások.

1979

[*European Romanticism*. Budapest, 1977. Könyvismertetés], *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 21.1–2 (1979) 181–186.

1984

„A romantikusok történetészleletéről (Wordsworth válasza a francia forradalom kihívására),” *Filológiai közlöny* 30.2–3 (1984) 179–194.

„The romantics’ attitude to the Symbol,” *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Philologica Moderna*, Tom. 15 (1984) 37–57.

1986

„The romantics and the symbolist movement (An analysis of Keats’s »Ode to Psyche«),” *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 28.1–2 (1986) 55–63.

1989

Keats világa (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989).

„Az idő zugai. Penelope Lively öt könyvéről” [recenzió], *Nagyvilág* 34.2 (1989) 283–288.

„Író az úton” [recenzió Bruce Chatwin *Utz* c. regényéről], *Nagyvilág* 34.11 (1989) 1715–1719.

Penelope Lively, „Ott kinn a sötét” [elbeszélés], ford. Péter Ágnes, *Nagyvilág* 34.2 (1989) 147–157.

Bruce Chatwin, „Mrs. Mandelstam” [elbeszélés], ford. Péter Ágnes, *Nagyvilág* 34.11 (1989) 1646–1647.

1990

„Rose Tremain regényéről” [recenzió], *Nagyvilág* 35.10 (1990) 1482–1485.

„A kutyánő, Jordan és Fortunata” [recenzió Jeanette Winterson *Sexing the Cherry* c. regényéről], *Nagyvilág* 35.11 (1990) 1731–1732.

Rose Tremain, *Restauráció* [regényrészlet], ford. Péter Ágnes, *Nagyvilág* 35.10 (1990) 1486–1500.

1991

„Egri Péter: *Literature, Painting and Music*” [recenzió], *Irodalomtörténet* 72.1 (1991) 196–202.

Gilbert Keith Chesterton, *Brown atya botránya. Bűnügyi történetek*, ford. Péter Ágnes (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1991).

Jeanette Winterson, *Fortunata* [regényrészlet], ford. Péter Ágnes, *Nagyvilág* 36.6 (1991) 873–887.

1992

„Fűrtrablás,” in Acél Zsuzsa et al., *44 híres eposz, verses regény, elbeszélő költemény* (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1992), 310–319.

1993

„A Hermeneutical Reading of »Epipsychidion«,” *Keats–Shelley Journal* 42 (1993) 120–127.

Agatha Christie, *A barna ruhás férfi*, ford. Péter Ágnes (Budapest: Hunga-Print Nyomda és Kiadó, 1993).

1994

„An essay in romantic typology: Hölderlin and Shelley. An inquiry based on Heidegger's lectures on Hölderlin,” *Neohelicon* 21.2 (1994) 71–86.

„John Keats,” „*La Belle Dame sans Merci*,” „Óda egy görög vázához,” „Utolsó szonett,” in Baka István et al., *88 híres vers és értelmezése a világirodalomból* (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1994), 200–202, 203–208, 208–213, 213–216.

John Keats legszebb versei, vál. Péter Ágnes, ford. Babits Mihály et al. (Budapest: Athenaeum és Móra Ferenc Könyvkiadó, 1994).

1995

The AnaChronisT: Journal of English and American Studies, alapító főszerkesztő, 1995–.

1996

Roppant szivárvány: A romantikus látásmódról (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996).

„Büszkeség és balítélet,” „Üvöltő szelek,” in *Huszonöt fontos angol regény: Műelemzések*, szerk. Kada Júlia (Budapest: Maecenas–Lord Könyvkiadó, 1996) 47–62, 63–78.

1997

„Myth and Reality: The »Feminine Note« in the English versus Hungarian Tradition,” in *HUSSE Papers: Proceedings of the Third Biennial Conference*, szerk. Mária Kurdi, József Horváth (Pécs, 1997), 190–197.

Éhe a szónak? Irodalom és irodalomtörténet az ezredvégen, szerk. Péter Ágnes, Sarbu Aladár és Szalay Krisztina (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1997).

John Lanchaster, *Érzéki utazás*, ford. Péter Ágnes (Budapest: Helikon Kiadó, 1997).

1998

„Virginia Woolf Turgenyevről,” in *Dolce Filológia: Irodalomtörténeti, kultúrtörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldbelyi Zsuzsa c. egyetemi tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére* (Budapest: ELTE BTK DF Kiadói Közössége, 1998) 224–231.

„The Old Sin Expiated: Keats, New Historicism, and its Relevance in Hungarian Critical Discourse,” in *Alternative Approaches to English-Speaking Cultures in the 19th Century*, szerk. Nóra Séllei (Debrecen: Department of British Studies, KLTE) 101–120.

„*Nehéz idők*,” in Aczél Géza et al., *Ötven nagyon fontos regény: műismertetés és műelemzés*, 2. módosított kiadás (Budapest: Lord Könyvkiadó, 1998), 84–93.

„Keats leveleiről,” „Keats leveleiből,” közreadja, bevezető és ford. Péter Ágnes, *Holmi* 10.1 (1998) 87–108.

1999

„A Second Essay in Romantic Typology: Lord Byron in the Wilderness,” *Neohelicon* 26.1 (1999) 39–55.

„Egy romantikus mítosz nyomában (Shelley, Vörösmarty és Hölderlin),” in *Happy Returns. Essays for Professor István Pálffy*, szerk. Péter Szaffkó és Tamás Bényei (Debrecen: KLTE, Institute of English and American Studies, 1999) 60–82.

„A szavak mámorító hatása” [recenzió Kállay Géza: *Nem pusztta tett* c. könyvéről], *Liget* 12.12 (1999) 61–67.

Keats levelei, vál., szerk., ford., kritikai apparátus és Bevezető [5–11] (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999).

Kokas Klára, *Joy through the magic of music* [Öröm, bűvös égi szikra], ford. Ágnes Péter (Budapest: Alfa, 1999).

Jamaica Kincaid, *Öcsém halála*, ford. Péter Ágnes (Budapest: Helikon, 1999).

2000

„The Reception of Blake in Hungary,” *Blake: An Illustrated Quaterly*, szerk. Morris Eaves és Morton Paley 34.3 (2000) 2–13.

„Elmélyült és komoly játék a szabad ég alatt»: Blake és Kondor,” *Liget* 13.4 (2000) 78–96.

2002

„Mnémoszüné és Léthé: Hölderlin és Shelley az emlékezésről,” in *Míves semmiségek: Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*, szerk. Ittzés Gábor és Kiséry András (Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2002), *Pázmány Papers in English and American Studies*, 210–242.

„The Creative Mind: Shelley’s Hermaphrodite,” in *Allegro con brio: Írások Zemplényi Ferenc 60. születésnapjára*, szerk. Bánki Éva és Tóth Tünde (Budapest: Palimpszeszt, 2002) 157–163.

„Romantic Concepts of Language: Shelley and Hölderlin,” in *HUSSE Papers 2001: Proceedings of the Fifth Biennial Conference*, szerk. Lehel Vadon (Eger: Institute of English and American Studies, Eszterházy Károly College) 153–172.

„Sándor Fest – A Pioneer in English Studies” [recenzió-esszé Fest Sándor *Skóciai Szent Margittól a walesi bárdokig* c. könyvéről], *The Hungarian Quaterly* 43.166 (2002) 143–148.

2003

„A költő és a szavak: az írás mint önpusztító jelentésadás Shelley költészetében,” *Liget* 16.5 (2003) 69–95.

Angol romantika: Esszék, naplók, levelek, vál., szerk., bevezető tanulmány [7–55. o.] (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003).

Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való fogalmunk eredetéről* (részletek); William Blake: *Részletek a Miltonból és a Jeruzsálemből*; William Wordsworth: „Előszó a *Lírai balladák 1802-es kiadásához* (részletek), *A fenségesről és a szépről*; George Gordon Lord Byron, „Levél az *Edinburgh Magazine*-nak” [fordítások], in *Angol romantika: Esszék, naplók, levelek*, vál., szerk. Péter Ágnes (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 57–64; 134–138; 147–160, 160–168; 289–298.

2005

„...die höhere Aufklärung, die uns grossenteils abgeht...«: The religious perception in Hölderlin and Shelley,” in *Sub rosa: In Honorem Lenae Szilárd*, szerk. Atanaszova-Szokolova Denise, Han Anna, Hollód Attila (Budapest: ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, EFO Kiadó, 2005) 488–502.

„Angol irodalom az érzékenység korában,” „Az angol romantika,” „A viktoriánus korszak,” in *Világirodalom*, szerk. Pál József (Budapest: Akadémia Kiadó, 2005) 497–503; 552–578; 643–663.

2006

„On the shore of the wide world I stand alone...«: Keats and the Language of Poetry,” *Acta Universitatis Szegediensis: Dissertationes Slavicae XXIV*, szerk. Bagi Ilona és Szőke Katalin (Szeged, 2006) 53–63.

„Byron, Shelley, Keats,” in *Irodalomtanítás a harmadik évezredben*, szerk. Sípos Lajos (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2006) 234–242.

William Blake, *Songs of Innocence and of Experience. Az Ártatlanság és a Tapasztalás dalai*, ford. Erdődi Gábor, Előszó [7–15] (Budapest: General Press Kiadó, 2006).

2007

Késbet a tavasz? Shelley poétikája (Budapest: Akadémia Kiadó, 2007).

„Árkádia, vagy Tempe-völgy e táj?« Keats görögség-élménye,” in *Aranykor–Árkádia*, szerk. Kroó Katalin és Ferenczi Attila (Budapest: L'Harmattan, 2007) 146–171.

G. K. Chesterton, *Brown atya hitetlensége*, ford. Péter Ágnes (Budapest: Új Ember, 2007).

2008

Gárdos Bálinttal szerk., *Forradalom és retorika: Tanulmányok az angol romantikáról*, Bevezető [3–11] (Budapest: L'Harmattan, 2008).

G. K. Chesterton, *Brown atya botránya*, ford. Péter Ágnes (Budapest: Új Ember, 2008).

2009

„Aranyháló” [a *Verses öröknapjár* c. kötetéről], *Liget* 22.12 (2009), 3–6.

2010

Keats világa, második, átdolgozott kiadás (Budapest: L'Harmattan, 2010).

„Milton a XX. század első felének kulturális emlékezetében,” in *„Idegen költők – örök Barátaink.” Tanulmányok a magyar kulturális emlékezetéről*, szerk. Gárdos Bálint, Péter Ágnes, Ruttkey Veronika, Timár Andrea és Vince Máté (Budapest: L'Harmattan, 2010), 105–130.

„Keats és Amerika,” in *A mondat becsülete. Írások a hetvenéves Abádi Nagy Zoltán tiszteletére*, szerk. Bényei Tamás, Bollobás Enikő, Rácz D. István (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010) 380–385.

„Keats's Renaissance Sceneries,” in *kinek tetszel milyen hitet – who to believe expecting what. Ünnepi kötet Géher István 70. születésnapjára*, szerk. Pikli Natália (Budapest: ELTE BTK, 2010), ELTE Papers in English Studies, 136–141.

- „Elective Affinities: The Journal *Nyugat* and Hungarian Cultural Memory,” *The Hungarian Quarterly* 51.200 (2010) 89–99.
- „W. B. Yeats and History,” in: *CrosSections. Selected Papers in Literature and Culture from the 9th HUSSE Conference*, szerk. Andrew C. Rouse, Gertrud Szamosi, Gabriella Vöő (Pécs: Institute of English Studies, Faculty of Humanities, University of Pécs, 2010) II. 147–159.
- „G. K. Chesterton és Walter Pater: Bevezetés,” in *Tünődések valósága: Írások Sarbu Aladár 70. születésnapjára*, szerk. Borbély Judit és Czigányik Zsolt (Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2010), *ELTE Papers in English Studies*, 75–76.
- Gárdos Bálinttal, Ruttkay Veronikával, Timár Andreával és Vince Mátéval szerk. és Előszó [7–9], „*Idegen költők – Örök barátaink.*” *Tanulmányok a magyar kulturális emlékezetéről* (Budapest: L’Harmattan, 2010).
- Keats levelei*, második, átdolgozott kiadás, vál., szerk., ford., kritikai apparátus és Bevezető [5–14] (Budapest: L’Harmattan, 2010).
- G. K. Chesterton, „Israel Gow tisztessége,” ford. Péter Ágnes, in *Tünődések valósága: Írások Sarbu Aladár 70. születésnapjára*, szerk. Borbély Judit és Czigányik Zsolt (Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2010), *ELTE Papers in English Studies*, 76–90.

2011

- „Edmund Burke és az angol modernizmus. William Butler Yeats Burke-értelmezése: identitás és kulturális emlékezet,” in *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*, szerk. Horkay Hörcher Ferenc és Szilágyi Márton (Budapest: Ráció Kiadó, 2011) 151–169.

Megjelenés előtt

- „Milton in the Hungarian Cultural Memory: Two Case Studies,” in *Milton through the Centuries*, szerk. Ittész Gábor és Péti Miklós (Budapest, megjelenés alatt).
- „Az Erő vonzásában: két párhuzamos esettanulmány – W. B. Yeats és Szabó Lőrinc” [Előadás az 2009 szeptemberében *Az írói szerep a szövegben belül és a szövegben kívül* címmel a Hamsun-évforduló alkalmából rendezett konferencián], a konferenciakötetet szerkesztik Masát András et al., várható megjelenés: 2011.
- „The Romantic Myth of Milton in Hungary: Mór Jókai’s *Milton*,” in *Confrontations and Interactions: Essays on Cultural Memory*, 2 kötet, szerk. Gárdos Bálint, Péter Ágnes, Pikli Natália, várható megjelenés: 2011.
- Gárdos Bálinttal és Pikli Natáliával szerk., bevezető tanulmány, *Confrontations and Interactions: Essays on Cultural Memory*, 2 kötet, várható megjelenés: 2011.

Összeállította:

Gárdos Bálint és Ruttkay Veronika