

Költészet és természetesség

Ruttkay Veronika¹

Önmagáért véve ugyan miért is tetszenék nekünk egy jelentéktelen virág,
egy forrás, egy mohával benőtt kő, a madarak csivitelése, a méhek
zümmögése stb.? Mitől is tarthatnának igényt arra, hogy szeressük őket?

(Schiller 262; Papp Zoltán ford.)

A 17. századtól az angol vers jellemző megjelenési helye a nyomtatott könyvlap lesz, melyhez idővel a folyóiratoldal is csatlakozik, háttérbe szorítva, bár nem megszüntetve a kéziratos és szóbeli terjesztést. A nyomtatás technológiai újításainak, a kiépülő terjesztői hálózatoknak és kölcsönkönyvtáraknak, valamint a nagyobb kiadókkal alkalmasint kapcsolatban álló kritikai fórumoknak köszönhetően a költészet a 18. század folyamán és a 19. század első évtizedeiben már olyan üzlet, mely egyre változatosabb közönséget szólít meg egyre áttételesebb közvetítő csatornákon keresztül. Az 1789 és 1824 között eltelt harmincöt évben 5000 kötetnyi új vers jelenik meg Nagy-Britanniában (Langan és McLane 240); ugyanez a korszak Clifford Siskin szerint az intenzív „lirizálódás” időszaka, ekkorra a könyvpiac kétszintessé válik, az alsóbb szinten a népszerű regényekkel, a magas irodalom csúcsán pedig az önálló verseskötettel (13). Részben talán a kapitalizmus és a könyvnyomtatás új szövetségére (*print capitalism*) adott válasz, hogy a természettel asszociált közvetlenség, a tudatos mesterséggel és a külső elvárásokkal szembeállítható spontán ihlet válik a korszak költészetfelfogásának meghatározó elemévé. A hagyományos irodalomtörténeti narratíva szerint ezek az eszmények leginkább a költői génusz fogalmában, illetve a romantikus lírában öltenek testet: a természetesség végső letéteményese a spontán módon teremtő költői szubjektum lesz. A jelen fejezet célja, hogy bemutassa, ezek a kapcsolatok mennyivel sokszínűbben és bonyolultabban működnek, akár a romantikus, akár a korábbi irodalomról van szó. A „természetesség” a különböző szemléletű költők és kritikusok számára változatos jelentéssel bír, sokféle szubjektumkonstrukciót tesz lehetővé, és rendszerint egy időben, de még egyetlen szövegben is ellentmondásos tartalmakat hordoz.

¹ A fejezet a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

Természet – géniusz – Shakespeare

A költő, aki csaknem két évszázadon keresztül a természetes és sokszor a szabálytalan kifejezésmód megtestesítője volt az angol irodalmi gondolkodásban: William Shakespeare. Milton *L'Allegro* (1631) című költeménye generációk emlékezetébe véste a Fantázia gyermekének képét, kinek éneke a madárdal természetességével hangzik fel: „S édes Shakespeare, Fantázia / őserdő-hangú vad fia („Or sweetest Shakespear fancies childe, / Warble his native Wood-notes wilde,” ford. Tóth Árpád). Igaz, ebből a leírásból éppen nem következik, hogy Shakespeare a Természet gyermeke lett volna (vö. Martindale 2). Ráadásul Milton egy évvel korábban írt verse („On Shakespeare”) az Emlékezet fiaként, tehát a Múzsák fivéréként (a Múzsák a görög mitológiában az Emlékezet istennőjének lányai) ünnepelte, és inkább a természetfölötti inspiráció alakzataival asszociálta a drámaíró. Mégis, a két versben közös vonás, hogy Shakespeare spontán alkotóerejét, a tudatos vesződség („slow-endeavouring art”) hiányát emelik ki. A 17. század végétől, sokszor Milton sorainak kíséretében, egyre gyakrabban jelenik meg az irodalomban a természetes Shakespeare, akinek hangja talán csiszolatlan vagy vad („wild”), ám elidegeníthetetlenül saját és eredeti („native”), ahol ez utóbbi egyre inkább azt is jelenti, hogy angol.

Nagyjából egy évszázaddal a *L'Allegro* után Joseph Warton *The Enthusiast: or the Lover of Nature* ('A rajongó, avagy a természet szerelmese,' 1744) című költeménye ismét a miltoni formulát idézi fel. Ám, míg a *L'Allegro*-ban Shakespeare a tanult Ben Jonson oldalán jelent meg a színház örömeinek leírásakor, Warton rajongója szembeállítja a természet gyermekét a mesterségbeli tudást képviselő Joseph Addisonnal: „What are the Lays of artful Addison, / Coldly correct, to Shakespeare's Warblings wild?” ('Mit ér a művészi Addison hidegen korrekt éneke Shakespeare vad madárdalához képest?,' ford. R. V. [Vickers 3:121]). Ahogyan a kihívó szónoki kérdés jelzi, a vers új költői programot jelent be: a valódi/eredeti költészet (*genuine poetry*) programját, mely a szabályok helyett deklaráltan a Szív és a Képzelőerő törvényének engedelmeskedik (vö. Fairer, „Shakespeare” 106), és melynek védőszelleme Shakespeare.² A fenti sorok erősen retorizált kifejezésmódját ma aligha nevezné bárki mesterkéletlennek, mint ahogy általában is ellentmondásosnak tűnhet, hogy Warton egy klasszikus allúziókkal átitatott, mélységesen „tanult” szövegben áll ki a kultúrát megelőző természeti állapot mellett, bár erre a pasztorális hagyományban és akár Shakespeare-nél is

² KERESZTHIVATKOZÁS: Warton új költői programjáról ld. még Komáromy Zsolt „Idiómák” és Barna Zsófia „Az óda” c. fejezeteit (III.1; III.2.7).

számos példát találunk. Warton rajongóját e párhuzamok nyomán olyasféle fiktív-drámai karakterként is értelmezhetjük, mint amilyen Milton *L'Allegró*jának gondtalan beszélője, vagy a vers párdarabjának, az *Il Penserosó*nak a melankolikusa. S. T. Coleridge „The Nightingale” (‘A csalogány,’ 1798) című verséhez írt jegyzetében majd úgy fogalmaz, az ilyen beszélő által mondottaknak „drámai helyénvalósága” van, azaz nem tanácsos a költő saját véleményét kiolvasni belőlük. Ha azonban ez így van, akkor a természetesség nem a költői szubjektumból, sokkal inkább a hagyományból „ered”.

Jellemző módon Coleridge verse ugyanabba az iróniába gabalyodik bele, mint Wartoné, bár jóval tudatosabban: a „társalgóvers” (A „The Nightingale” Coleridge életművében az ún. *conversational poem* csoportjába tartozik, sőt, alcíme révén a verscsoport névadó darabja) beszélője nem tudja a csalogánydal természetességét a köréje rakódott kulturális kódok nélkül ünnepelni, de talán még érzékelni sem. Így lesz a „The Nightingale” egy Milontól Shakespeare-ig tett intertextuális utazás, középtájt Joseph Wartont idéző kitérővel a természet szerelmeseként a patak partján szemlélődő költőről. Mert akárhogy is értelmezzük Warton versét, a benne megfogalmazott képlet rendkívül hatásosnak bizonyult. A tudatos mesterséggel szembeállított természetesség dicsőítését a 18. század második felétől költők egész soránál megtaláljuk, egészen John Keats téziséig: „jobb, ha a vers meg sem születik, hacsak nem oly természetesen hajt ki, mint fán a levelek” (ford. Péter Ágnes). Keats ugyanebben a levelében (1818. febr. 27.) arra is kitér, hogy más dolog elméletben tudni, mi a költő feladata, és más dolog jó verseket írni, egyvalamiben viszont megnyugvásra talál: „thank God I can read, and perhaps understand Shakespeare to his depths” (hálistennek Shakespeare-t tudom olvasni, és talán mélységeiben megérteni,’ ford. R. V.) A falevélnek nem kell tanulnia, hogyan fejlődjön, de Keats szövege itt azt sugallja, az alanyi költőnek szerencsére lehet: Shakespeare-től.

Néhány évvel Warton verse után Thomas Gray *The Progress of Poesy* (‘A Költészet útja,’ 1754/1768) című pindaroszi ódájában Shakespeare, „a Természet drága gyermeke” („Nature’s Darling”) hasonlóan kiemelt szerepet kap.³ A szöveg a Helikon forrásaitól kiindulva követi a lírai inspiráció nyugat felé vándorlását. Harmadik része bemutatja, ahogy a Költészet otthonra talál Albionban: megszületik Shakespeare. A szöveghez készült metszetén William Blake majd a gyermek Shakespeare-t a Természet karján ábrázolja, ahogyan anyja éppen a Képzelt birodalmába vezető kulcsot adja át neki (Bate 178). Hogy a költői géniusz Milton óta így, gyermekként él az angol irodalmi képzeletben, annak hosszú távú következményei lesznek

³ KERESZTHIVATKOZÁS: E versről más kontextusokban ld. még Gárdos Bálint „Az irodalmi múlt felfedezése” ill. Barna Zsófia „Az óda” c. fejezeteit (I.3.3., III.2.7).

– például, amikor a zseni mint gyermek átfordul a gyermek mint zseni képzetébe. Hogy itt csak egyetlen példát említsünk: Wordsworth „Óda: a halhatatlanság sejtelve a kora gyermekkor emlékeiből” című költeménye („Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood,” 1807; ford. Ferencz Győző), mely szerint a gyermek még emlékszik a lélek mennyei otthonára, és a társadalom konvencióiba, a civilizációba beletanuló (és a lélek mennyei eredetét elfeledő) felnőtthöz képest ezért a zseniális művészhez hasonlatosan látja a világot, e gyermeket a „kis színész”-ről szóló szakaszban – amint James Chandler megállapítja – konkrétan Gray ódájára, a gyermek Shakespeare ábrázolására utalva írja le. A költészet haladásának gray-i narratívája Wordsworthnál a költő-gyermek egyéni fejlődéstörténetébe íródik bele (Chandler), míg a vers koncepciója szerint a fejlődésről szóló beszéd nem lehetséges a hanyatlás lehetőségével való elszámolás nélkül. Ez Wordsworth meditációjának kiindulópontja, de a hanyatlás kérdése már Graynél megjelenik, amikor az óda zárata az angol költészet jövőjére kérdez rá: ki lesz, aki Shakespeare és Milton után ismét megszólaltatja a líra hangszerét?

Gray ódájában a költői génusz megvalósulása – akárcsak a klasszikus *genius loci* – hangsúlyosan helyhez és tájhoz kötött. A *The Enthusiast*-ben Warton egész mitikus történetet körít az Avon fűzfái (vagyis Shakespeare szülőhelye) köré; egyrészt görög mondát, másrészt Betlehemet csinál Shakespeare gyermekkorából:

Whom on the winding Avon's willow'd Banks
Fair Fancy found, and bore the smiling Babe
To a close Cavern: (still the Shepherds shew
The sacred Place, whence with religious Awe
They hear, returning from the Field at Eve,
Strange Whisperings of sweet Music thro' the Air)

(Kit a kanyargós Avon fűzes partjain / szép Fantázia megtalált, és a mosolygó gyermeket / egy szűk barlangba vitte (ma is megmutatják / a pásztorok a szent helyet, ahonnan vallásos félelemmel, / mikor estéknél a földekről hazatérnek, édes zenét hallanak suttogni a levegőben..., ford. R. V.)

Később ugyanezt az allegorizáló hagyományt tömöríti David Garrick (a legendás színész és Shakespeare színházi megjelenítésének a században meghatározó alakja) „a sziget génusza” („genius of the isle”) kifejezésbe: a költő „isteni” nevét az Avon partjai visszhangozzák a környező „irigy nemzetek” füle hallatára (Vickers 5:256-267).

Szabálytalanság és módszer

Shakespeare angolsága a 18. századi kritikában szorosan összefügg a sajátosan angol beállítottságként érzékelt empirizmus szabálytalanságával, a „franciás” racionalizmus illetve klasszicizmus ellentétével. Ebben az időben Anglia többé-kevésbé folyamatosan hadban állt Franciaországgal, és az ebből következő politikai helyzet nagyban befolyásolta a kritikai normák alakulását (ld. pl. Bate 165–180). A szabálytalan Shakespeare koncepciója azonban az angol irodalomban már a 18. század előtt is megjelenik. A legkorábbi hívei paradox módon éppen a Shakespeare drámáit „kijavító” klasszicizáló szerzők, akik a Bárd nyelvi homályosságát és kaotikus dramaturgiáját is fel-felemlégetik. Vagyis Shakespeare mint szabálytalan „eredeti génusz” éppen az átdolgozások nyomán képződik meg olyan szellemi entitásként, mely megfoghatatlan módon legitimálja a nyomtatásban és színpadon megjelenő szabályos vagy csiszolt adaptációkat. Megfigyelhetjük ezt az *Antonius és Cleopatra* átdolgozója, John Dryden bevezetőjében (1677), amelyben Shakespeare már az „isteni” („divine”) jelzővel szerepel, vagy később a *Coriolanust* adaptáló John Dennis értekezésében („An Essay on the Genius and Writings of Shakespeare,” 1712). De érdekesebb példát kínál Nahum Tate 1681-ben kiadott és a színpadon is sikeres Lear király-átdolgozása, melynek Prologusa egyszerre érvel a szabályozás szükségessége és a darabok természetes, már-már isteni szabálytalansága mellett:

If then this Heap of Flow’rs shall chance to wear
Fresh Beauty in the Order they now bear,
Ev’n this Shakespeare’s Praise: each Rustick knows
‘Mongst plenteous Flow’rs a Garland to Compose,
Which strung by his course Hand may fairer Show,
But ‘twas a Pow’r Divine first made ‘em Grow.

[Ha úgy esik, hogy ez a halom virág / friss szépséget nyer a rendtől, melyet most kapott, / még ez is Shakespeare-t dicséri: minden paraszt tud / füzért alkotni, ahol rengeteg a virág, / melyek talán szebbnek látszanak a durva kéz által felfűzve, /ámde isteni erő volt, mely felnövesztette őket. Ford. R. V.]

Shakespeare átdolgozója itt a saját munkáját szerény, rusztikus színekben jeleníti meg, bár egyúttal hangsúlyozza az általa megalkotott kompozíció előnyeit. Shakespeare-t ugyanakkor valami még eredetibbel: a természetben munkáló isteni erővel állítja párhuzamba.

A kultikus beszédmód itt még csak nyomokban jelentkezik, hiszen nem lehet eldönteni, Tate pontosan milyen összefüggést létesít Shakespeare költői ereje és az isteni teremtés között, vagyis nem tudjuk, milyen távoli vagy közeli az analógia (netán azonosság). Későbbi szövegekben, például Pope-nál, már tapinthatóbb az irodalmi teodícea (ld. Dávidházi; Gárdos, „Ízlés”). Pope a saját Shakespeare-kiadásához írt előszavában (1725) úgy fogalmaz:

Shakespeare „a természetnek nem annyira utánzója, mint inkább az eszköze, ami alatt nem csupán azt értem, hogy a természet alapján beszél: inkább a természet szól rajta keresztül” (ford. Gárdos Bálint, 16–17). Shakespeare tehát nem olyan, mint a természet, hanem hangot ad a természetnek. Ez nem azt jelenti, hogy Pope valami fékevesztett öserőt hallana ki Shakespeare-ből. A természet Pope számára nem a művészet ellentéte, mint majd Warton versében tűnik, hanem műalkotás, az isteni alkotó műve. Ahogyan az *Értekezés az emberről* (*An Essay on Man*, 1733/34; részleteit ford. Tellér Gyula; Bessenyei György 1772-es adaptációjában „Az embernek próbája”) fogalmaz: „All nature is but art, unknown to thee” (‘A természet valójában művészet (eredménye), melyet nem ismersz’; I, 189; ford. R. V.). Dávidházi Péter hívja fel rá a figyelmet, hogy ez az érvelés a 18. századi fizikoteológia hatását mutatja, mely a természet rendje alapján igyekezett az isteni rend tökéletességét igazolni. Eszerint a látásmód szerint, amit a természetben szabálytalanságnak, netán hibának érzékelünk, az az örökkévalóság szempontjából szemlélve (bizonyára) nem az. Ugyanígy Shakespeare hibái is talán erények a nagyobb egész felől nézve. A kritikus feladata ezért ideális esetben nem a korrekció (bár Pope is belejavít a shakespeare-i szöveghagyományba), hanem a mű szépségeinek felmutatása, a benne elrejtett természeti és egyben poétikai-mesterségbeli törvényszerűségek feltárása.

A költészet és természetesség viszonyára rákérdező kritikai szövegek a 18. században, de még a 19. század elején is, rendszerint elérkeznek a szabályok és a módszer(esség) problémájához. A „módszer” (*method*) sokféle diskurzusban kulcsfogalom: hagyományosan a logika része, de szoros kapcsolatban áll a retorikával is, hiszen a diskurzus felépítésére, az érvelés menetére utal. Ugyanakkor Descartes és Newton óta ezeknél szigorúbb jelentése van, amennyiben a tudományos vizsgálódást szabályozza (vö. Alkon). Pope „A műkritikáról” (*An Essay on Criticism*, 1711, részleteit ford. Mezei Balázs; Lukács Móricz 1876-os fordításában „A műbírálatról”) lapjain úgy határozza meg a kritika alaptörvényeit, mint „nature methodized”, vagyis „módszeressé tett természet”. Ezzel azt sugallja, hogy a valódi szabályok nem a kritikusi önkény termékei, hanem magából a természetből – illetve a természetnek nyelvi formát adó klasszikus művekből (‘a természet és Homérosz ugyanaz,’ írja itt) – levezethetők. Pope (Newton nagy csodálója) tehát kvázi-tudományos értelemben használja a módszer fogalmát, melynek segítségével feltárhatók és formalizálhatók a természet/műalkotás rejtett törvényszerűségei (Gárdos 12, vö. Bar-On Santor). Máshonnan közelíti meg a kérdést negyven évvel később Samuel Johnson, aki Shakespeare-kiadásához írt Előszavában (1765) az önkényes szabály-alkalmazás ellenében védi meg Shakespeare műveit, kijelentvén, hogy „a kritikától mindig jogunk van a természethez fellebbezni” (46, ford. Gárdos Bálint). A művészet legfőbb célja ugyanis „az általános természet pontos utánzása” (43), ez pedig sokféle és

ellentmondásokkal teljes, így még az olyan anti-klasszikus megoldások is elfogadhatók, mint a komikus és tragikus elemek vegyítése a drámában. Ahol Pope a természet kapcsán a látszólagos anomáliák mögött meghúzódó rendet emeli ki, ott Johnson a felszíni zűrzavart: „a mulatozó ugyanakkor rohan borért, amikor a gyászoló a barátja temetésére” (46).

Johnson tehát azért nevezi Shakespeare-t természetesnek, mert művei az életet és az emberi természetet a maguk komplexitásában és kaotikusságában mutatják fel. Ennek nyelvi vonatkozása is van, hiszen az olvasó nála „emberi gondolatokat olvashat emberi nyelven” (45) – már amikor nem keríti hatalmába a drámaíró a szójátékok és a keresett szóképek iránti természetellenes szenvedélye (ez az a pont, ahol Johnson normatív módon alkalmazza a természetesség fogalmát). A kritikus azonban maga is enged a retorikai csábításnak, és Shakespeare művét nemcsak az emberi természet hű ábrázolásaként, hanem a természet egy kiemelt darabjaként is ünnepli. Ezt az eljárást már Tate virág-metaforájában megfigyelhettük, és a romantika fogja a végletekig vinni: „Oh! Mighty poet! – Thy works are not as those of other men, simply and merely great works of art; but are also like the phenomena of nature, like the sun and the sea, the stars and the flowers” [’Hatalmas költő! Műveid nem egyszerűen és csupán nagy műalkotások, mint más embereké; hanem olyanok is, mint a természet jelenségei, mint a nap és a tenger, a csillagok és a virágok,’ ford. R. V.] – zárja majd Thomas De Quincey a Macbethről szóló esszéjét (1823). Johnson hasonlata kevésbé szédítő, de ő is a drámák gazdagságát és autonómiáját hangsúlyozza. Míg a szabályos szerzők műve olyan, mint egy „akkurátusan megtervezett és gondosan kialakított kert”, addig Shakespeare-é „erdő, amelyben tölgyek nyújtóztatják az ágaikat, és fenyők tornyosulnak a magasban, köztük pedig hol gyomok és tövises bokrok nőnek, hol mirtusz és rózsa talál menedékre” (58).

Természetes színjáték

Hogy a természetes génusz legemlékezetesebb és egyben leginkább kidolgozott modellje az angol kritikában éppen egy Shakespeare nevű reneszánsz drámaíró volt, két figyelemre méltó következménnyel járt a 18–19. századi költészetben. Egyrészt a Shakespeare-t mintának tekintő költők bátran fordulhattak a természetén túli világ, a képzelet vagy a tündérek csodás birodalma felé, hiszen a Bárd a közmegegyezés szerint ezekről is a legnagyobb természetességgel írt, olyannyira, hogy még kitalált lényei is úgy beszélnek, ahogyan beszélniük kellene, ha léteznének. Shakespeare tündérei, szellemei és banyái egyszerre inspirálták és igazolták Pope a *Fürtrablás* (*Rape of the Lock*, 1711/17, ford. Julow Vikot) c. művének természetfeletti masinériáját (nem hiába használja Pope az Ariel nevet), vagy például William Collins babonás

érdeklődését *Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland* ('Óda a skóciai hegyvidék népszerű babonáiról,' 1749–50) című költeményében, még hozzá anélkül, hogy ez a hatás drasztikusan átalakította volna a versek kiegyensúlyozott, elegáns nyelvi struktúráit (Fairer, „Shakespeare” 108). Amit Dryden nyomán Addison a *Spectator* 419. számában Shakespeare „tündéri írásmód”-jának nevezett („the Fairie Way of Writing”), mentesítette a lírai költőt a mereven elgondolt valóságábrázolás alól, és hajlékony, játékos identifikációkat tett lehetővé.⁴ A 18. század utolsó évtizedeinek női szerzői például előszeretettel fordultak a *Szentivánéji álmom* (*Midsummer Night's Dream*) csodás világához. Mary Robinson „Oberon to the Queen of the Fairies” [‘Oberon a tündérek királynőjéhez,’ 1790] című verse a századvégi ún. Della Crusca-i költészet szerepjátékot érzékiséggel vegyítő stílusát követi, míg Ann Radcliffe „Titania to her Love” [‘Titánia a szerelméhez’] címmel ékel dalbetétet gótikus regényébe, a *Romance of the Forest*-be (*Az erdő románca*, 1791), hogy ezzel – számos más, shakespeare-i ihletésű dallal együtt – a főhősnő másként ábrázolhatatlan (tabusított) vágyakozásainak adjon hangot.⁵ Ezt a hagyományt folytatja a fiatal Coleridge „Songs of the Pixies” ('A pixik dalai,' 1796) című ódája is, míg a későbbi romantikus költészetben Ariel játszik fontos szerepet: az ő hangján szólal meg Percy Shelley „With a Guitar. To Jane” („Gitárral, Jane-hez”; ford. Devecseri Gábor) című verse, de a *Witch of Atlas* ('Atlasz boszorkánya,' 1820) varázsvilágának is fontos ihletője: segítségével Shelley a művészi kreativitás rejtélyét járja körül (Péter).

A másik következmény összefügg ezzel, mégis külön figyelemre méltó: arról van szó, hogy a shakespeare-i modellnek köszönhetően a természetesként kódolt megszólalás sok esetben elválaszthatatlan a színjátszás világától. Míg tehát a 18. századi kritikában a természetesség (*Nature*) egyre inkább szembekerül a mesterségbeli tudatossággal (*Art*), addig e színházi asszociáció révén a versekben maga is gyakran egyfajta performanszként lepleződik le. Ez különösen igaz a század második felére és az érzékenység költészetére. Charlotte Smith sok kiadást megért, folyamatosan bővülő gyűjteménye, az *Elegiac Sonnets* ('Elégikus szonettek,' 1784) például egy olyan shakespeare-i szonettel indul, mely látszólag a kifejezés spontán természetességét hangsúlyozza:

⁴ KERESZTHIVATKOZÁS: A „tündéri írásmód” kifejezést később nem csak Shakespeare műveire alkalmazták, és több egyéb szerző között különösen Edmund Spenser Erzsébet-kori költő műveit ill. követőinek törekvéseit jellemezték vele. Ld. erről még Gárdos Bálint „Az irodalmi múlt felfedezése” c. fejezetét (I.3.3).

⁵ KERESZTHIVATKOZÁS: A Della Crusca költészetéről ld. Pálinkás Katalin „Női költők és a kánon” c. alfejezetét az „Idiómák” c. fejezetben (III.1), Anne Radcliffe-ről pedig Takács Réka „A gótikus regény” c. fejezetét (V.5.8).

The partial Muse has from my earliest hours
Smiled on the rugged path I'm doom'd to tread,
And still with sportive hand has snatch'd wild flowers,
To weave fantastic garlands for my head

[‘A részrehajló Múza a legkorábbi óráimtól kezdve / rámosolygott a rögös útra, melyen járnok rendeltetett, / és játékos kézzel újra és újra vadvirágot tépett, / hogy a fejemre fantasztikus füzért fonjon,’ ford. R. V.]

A nyitóvers a petrarcai szonett szabályozottsága és a babérkoszorú klasszikus motívuma helyére az angol szonett lazább struktúráit és a vadvirág-füzér képét állítja, mely utóbbi magának a szonettciklusnak is – vagyis az *Elegiac Sonnets* kötetének – öntükröző alakzata. Akárcsak a kötet bevezetőjében, Smith itt is hangsúlyozza a versek alkalmi keletkezését, és egy csattanós zárlatban látszólagos azonosságot állít fel a költői kifejezés és a megélt személyes érzelmek között: „those paint sorrow best – who feel it most!” [‘Azok festik a legjobban a fájdalmat, akik a legerősebben érzik!’ ford. R. V.]. Az ekvivalencia azonban csak látszólagos – a vers sokkal inkább rákérdez az érzés és a kifejezés összefüggésére, mintsem állítja a kettő egységét. Ezt Smith allúzióiból láthatjuk: a zárlat Pope *Eloisa to Abelard* (‘Eloisa Abelardhoz,’ 1717) című episztolájának utolsó sorát variálja (ahogy erre Smith fel is hívja a figyelmet), míg a „fantasztikus füzér”, bár jelöletlen, de a *Hamlet*-ből származó idézet: Ophelia halálának leírásában szerepel. A bomlott Ophelia ezáltal egyszerre válik a vers(ciklus) Múzsájává és a szövegben megszólaló én szerepmintájává, finoman jelezve, hogy a költői érzékenységgel megáldott/megvert szerző-alak is talán csak ideig-óráig tudja Opheliaként felszínen tartani magát az énekével.

A tragikus költőnő homályos, rejtőzködő alakját Smith kötetének számos versében megpillanthatjuk, ám a versek mindvégig jelzik, hogy ez a figura felvett szerep is egyben, akárcsak Pope-nál vagy a klasszikus heroidákban. David Fairer megállapítja, hogy a 18. század végén a szonett műfajának fő feladata az intenzív érzelmi állapotok megformálása lesz, ezeket azonban – poszt-romantikus perspektívából nézve szokatlan módon – sokszor hangsúlyozottan fiktív szerepek generálják. Smith például érzelmes Werther-szonettet is írt, az egykori színésznő, Mary Robinson pedig Szapphó álarcát öltötte fel a *Sappho and Phaon* (‘Szapphó és Phaon,’ 1796) című kötet darabjaiban, míg John Armstrong *Sonnets from Shakespeare* (‘Szonettek Shakespeare-ből,’ 1791) című gyűjteményében egy-egy drámai pillanatot kibontva 41 szonettet ír híres Shakespeare-hősöknek (Fairer, „The sonnet” 297). Mindez különös fénytörésbe állítja az érzékenység diskurzusának központi kategóriáját, az őszinteséget, mely a természetességgel is szorosan összefügg – hiszen, legalábbis első ránézésre, mindkettőt a

tudatos mesterség/mesterkedés hiánya határozza meg. Lehet-e természetes a szerepjáték, a színjátszás?

A természetes nyelv elméletei

Mindezeket a fejleményeket más oldalról világítja meg a 18. század nyelvelmélete, mely a költészet értelmezésére nézve is fontos következményekkel járt. Ahogyan fokozatosan háttérbe szorult a bűnbeesés előtti Ádám nyelvéről szóló teológiai narratíva, az európai felvilágosodás filozófiájában elterjedtek a nyelv eredetét és a természetes nyelvet firtató genetikus vizsgálódások. Johann Gottfried Herder a Berliini Akadémia 1769-es felhívására írt értekezést, hogy bizonyítsa, miért volt nemcsak lehetséges, de szükségszerű is az emberi nyelv feltalálása. Az *Értekezés a nyelv eredetéről* (1772) szintézisét adja a felvilágosodás korábbi kérdésvetéseinek, ugyanakkor meglátásai a brit gondolkodással is kapcsolatban állnak, ezért érdemes rajta keresztül megvizsgálni a főbb elméleti irányokat.

Először is, Herder a nyelvet elválaszthatatlannak tartja a gondolkodástól, akárcsak korábban Condillac, aki szerint – ahogy Kelemen János fogalmaz – a nyelv „a gondolkodás analízise” (115). Herder számára a reflexióra való képesség egyúttal a jelek használatára való képességet is jelenti, vagyis a nyelvi képességet. Ez Herder szerint minden embernél adott, a történelem hajnalán a „vadembernek” is volt nyelve, mihelyt valamilyen feltűnő tulajdonsága segítségével el tudott különíteni gondolatban egy-egy észleletet. Herder ennek fényében értelmezi újra a bibliai történetet, mely szerint Ádám nevet adott az eléje járuló állatoknak: szerinte az első jelek az ember által felismert, mintegy kognitív keretbe helyezett állathangok voltak. Ettől kezdve a nyelv mindig az ember életkörülményei szerint, a világhoz való viszonyát (szükségleteit, érzéseit) tükrözve, organikus módon fejlődött tovább.

Azáltal, hogy Herder a hangsúlyt a kognícióra helyezi, látszólag elhatárolja magát a felvilágosodás filozófiájának másik nagy hagyományától, amely a nyelv gyökereit az emóciókban kereste, és amelyet ő Rousseau és (nem teljesen indokoltan) Condillac nézeteivel azonosít. Ez a felfogás Herderénél sokkal kevésbé éles választóvonalat húz ember és állat közé, és a feltételezett ősi nyelvben nem a fogalmi gondolkodást, hanem az érzések önkéntelen kifejeződését látja. Rousseau meggyőződése, hogy „a beszédet elsőként nem a szükségletek, hanem a szenvedélyek hívták életre” (ford. Lőrinszky Ildikó), és hogy ez a nyelv eredendően költői, metaforikus volt. Igen ám, azonban Herder maga is egy, az állatokéval voltaképpen rokon nyelvnek, az „érzés nyelvének” a tárgyalásával kezdi az értekezését. És bár világossá

teszi, hogy szerinte (Rousseau-val ellentétben) a tulajdonképpeni nyelv nem fejlődhetett ki csupán eme önkéntelen, szenvedélyes felkiáltásokból – hiszen éppen a nyelv meghatározó kritériuma, a reprezentációs vonatkozás hiányzik belőlük – mégis, ezt a nyelvet az „ész nyelvével” párhuzamosan továbbélő, primitív alapstruktúrájának tekinti. Bár Herder világosan megkülönbözteti a kétfajta nyelvet, mégis azt állítja, hogy a testi eredetű, affektív kifejezőkészlet maradványai itt-ott a fogalmi nyelv használata során is kiütköznek. Igaz, az írásbeliség még inkább eltávolította ezt a nyelvet természetes „anyjától” (177, ford. Rajnai László), ám még így is, az írásrendszerek következetlenségei is hírt adnak róla (például a héberben a magánhangzók jelöletlensége), csakúgy, mint az egzotikus népek táncai, gyász- és örömei, valamint éneket, táncot és beszédet egyesítő költészete.

A költészet Herder szerint éppúgy, mint Rousseau, Johann Georg Hamann, vagy korábban Giambattista Vico szerint, antropológiai szükséglet, mely nem a fejlődés végpontján, hanem éppen hogy a gyökereknél, a természeti állapothoz legközelebb érzetileg legerősebben a hatását. Kétségtelen, hogy Herder a felvilágosodás nyelvelméletének széles spektrumára támaszkodhatott, amikor ezt az elméletet kidolgozta. Érdekes azonban két brit hagyományt kiemelni, amelyekkel érintkezett: az egyik az Ossian-töredékekhez, a másik Robert Lowth püspök nevéhez köthető. Howard Gaskill számos tanulmányában tárgyalja Herder érdeklődését Ossian iránt, és rámutat, hogy a skót retorikaprofesszor, Hugh Blair 1765-ös értekezése a témáról sok szempontból egybecseng Herder felfogásával. Blair szerint a költészet nem más, mint „a szenvedély vagy a megélnékült képzelőerő nyelve” („the language of passion, or of enlivened imagination”; 345). Írásában számos érvet hoz fel az ossziáni töredékek ősi eredete mellett; többek között olyan szöveghelyeket idéz, melyek Shakespeare és Homérosz (a két természetes zseni) költői megoldásaihoz hasonlítanak. Ezek a művek tehát, sajátos történeti meghatározottságukon túl, a költészet természetes – univerzális és történelem-előtti – forrásvidékéhez vezetik el az olvasót. Ami Blair szerint az Ossian-töredékek nagyságát némileg elhomályosítja, az egyrészt az angol prózafordítás, mely nem vetekedhet az eredetileg kelta nyelvű verses szövegekkel. Ehhez járul még, másrészt, az írásbeliség problémája: az írott nyelv ugyanis mindig kevésbé kifejező, mint a szóbeli, mint ahogy az ősi költészet is mindig erőteljesebb, metaforikusabb és szenvedélyesebb, mint a csiszolt, modern kompozíciók.

A „természetes nyelv” vagy a „szendélyek nyelve” iránti érdeklődés nemcsak Blair tanulmányában és retorikai előadásaiban jelenik meg, de számos más skót és nem skót kritikuskál, akiket a szakirodalom „új retorikusoknak” nevez (pl. James Beattie, Lord Kames, Joseph Priestley), és akik maguk sem mindenben egységes álláspontot képviseltek (vö. Mulvihill 34–35). Filozófiai igénnyel az elmélet egy változatát az ún. *common sense* iskola

megalapítója, Thomas Reid fejtette ki *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense* (1764) című könyvében, melyben az önkéntelen, testi reakciókat nevezi az emberi nyelv alapjának. Reid szerint a természetes nyelv a modern viszonyok között háttérbe szorult, a művelt ember elfelejtette, ám a költészet és az ízlés segítségével újratanulható. A skót filozófus persze nem állt egyedül ezzel a nézetével; Rousseau is hasonló hangot ütött meg *Az emberek közti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól* (1755, ford. Kis János) c. művében, és nagyjából ugyanezek a terminusok Herdernél is elő fognak kerülni. Azonban Reid, illetve a vele kapcsolatban álló retorikatudósok és filozófusok (pl. a nyelv eredetéről szintén értekező Adam Smith) Nagy-Britannia-szerte előtérbe állították a természetes/önkéntes nyelv problémáját, ez pedig az irodalomkritikában is éreztette a hatását. William Hazlitt „Why the Arts are not Progressive?” [’Miért nem fejlődnek a művészetek?’, 1814) című esszéjében abból indul ki, hogy míg a tudomány természetétől fogva folyamatosan fejlődik, addig a költészet és általában a művészetek első megjelenésük után igen hamar eljutnak a lehető legmagasabb szintre. A civilizáció és leginkább a könyvnyomtatás azután fokozatosan megfosztja a nyelvet affektív tartalmától, ami általánosságban a költészet hanyatlásához vezet – bár színpadon a „természet nyelve” még mindig érvényesülni képes, ahogyan ezt Coleridge is kifejtette Shakespeare-előadásai jegyzetében.

Bármilyen távolinak is tűnt a nyelv eredeti, természetes állapota a modern ember számára, a színház (elvileg) még mindig közvetlen utat kínálhatott hozzá. Ha azonban egy-egy újabb költő a nem-drámai műfajokban kívánt hasonló hatást elérni, akkor meg kellett próbálnia a verset a szóbeliség keretei közé (vissza)helyezni – ahogyan tették azok a 19. század eleji költő(nő)k, például Felicia Hemans, de még inkább Letitia Elizabeth Landon („L. E. L.”), akik a korban szenzációt keltő olasz improvizációs költészet poétikai eljárásait transzponálták az angol lírába. Természetesen nem a szóbeliséghez való visszatérésről volt szó, sokkal inkább az egyén és a közösség történetét feldolgozó, azt folyamatosan újrendező rapszodikus éneklésnek a modern szövegköltészet konvenciói közötti szimulálásáról, melynek nyomait akár Byron *Don Juan* című verses regényében is felfedezhetjük (Esterhammer). Mindez – ismét csak – a kor költészetének performatív és drámai-színpadias vonásait erősítette.

Szent egyszerűség

Herder egyik legfontosabb népszerűsítője Angliában Germaine De Staël, svájci származású, Franciaországban alkotó író volt: a Herder tanait egy teljes fejezetben tárgyaló *De L’Allemagne* 1813-ban jelent meg franciául és angolul (Prickett). Ebben De Staël kitér a Herder

által lefordított népdalok magával ragadó naivitására, valamint a héber költészetéről szóló elmélkedéseire is. Mindez elvezet a másik brit szerzőhöz, aki Herder gondolkodására jelentős hatással volt: Robert Lowth (1710–1787) költészetprofesszorhoz és püspökhöz, akinek először latinul, majd angolul megjelenő könyve, a *De sacra poesi Hebraeorum* (1753) / *Lectures on the sacred poetry of the Hebrews* (1787, George Gregory ford; 'Előadások a héberek szent költészetéről') az oxfordi egyetemen 1741-től tartott költészeti előadásait gyűjtötte egybe. Lowth nagy felfedezése, hogy az Ószövetség szent szövegeit lehetséges (nép)költészetként is olvasni, vagyis egy történetileg meghatározott nép mindennapi életének, szokásainak és mitológiájának kontextusában. Herder az *Énekek Éneke* fordítása kapcsán majd vitába száll Lowth gondolataival, aki szerinte még mindig túl mereven ragaszkodik a klasszikus mintákhoz, amikor például különféle ódákat különböztet meg a Bibliában. Ám összességében mégis Lowth követője, ahogyan például *A héber költészet szelleme* (1782) című munkája is bizonyítja, vagy az, hogy a nyelv eredetéről értekezvén újra és újra kitér az ún. „orientális” líra sajátosságaira. Amellett, hogy Lowth egészen új, egyszerre komparatív és kulturális szemléletet honosít meg a bibliakritikában, számos olyan konkrét megállapítást tesz, melyek a későbbi angol költészetre nézve is meghatározóak. Elemzi a bibliai próféciaák fenségességét, kiemeli a megszemélyesítést mint legmagasabb rendű alakzatot, miközben fellazítja és átalakítja a klasszikus retorikai kategóriákat, hogy megmutassa, hogyan tud az „egyszerű, dísztelen” nyelv „majdnem kimondhatatlan fenségességet” elérni (id. Engell 120). A mai irodalomtörténet leginkább azért emlegeti, mert a klasszikus metrikai felfogást is újraértelmezte, és a bibliai parallelizmusok (gondolatritmusok) részletes elemzése nyomán a versritmust a korábbinál jóval gazdagabb, komplex rendszerként írta le, melyben a hangzáson túl például a szintaxis és a logikai struktúra is szerepet játszik (Engell 131).

Lowth gondolatai rengeteg szerzőt inspiráltak nemcsak Európában és Nagy-Britanniában, de még Amerikában is (a kritika leggyakrabban Walt Whitmant említi). Az Ossian-töredékek szerző-fordítója, James Macpherson maga is járt az előadásaira, Hugh Blair pedig a saját retorikai előadásaiban (megj. 1783) a héber költészet kapcsán rövid kivonatát nyújtja Lowth nézeteinek (Engel 124). A 18. század második felétől megjelenő fenséges ódák, és még inkább a bibliai gondolatritmust mesterien alkalmazó Christopher Smart költészete elképzelhetetlen volna Lowth munkája nélkül. Később William Blake lesz értő olvasója az angolul megjelenő előadásoknak, ahogyan próféciaás könyveinek sajátos metrikája egyértelműen mutatja. Coleridge és Wordsworth is ismerték mind Lowth nézeteit, mind a nyomukban kibontakozó kritikai diskurzust. Wordsworth a *Lírai balladák* 1800-as kiadásában a „The Thorn” („A bokor”) című vershez írt jegyzetében az ószövetségi Debóra diadalénekét

idézi, hogy az ismétlés (tautológia) költői jogosultságát bizonyítsa. „A költészet szenvedély: az érzések története vagy tudománya” – jelenti ki, egészen a 18. század végi retorikai-nyelvelméleti diskurzus jegyében. A példa egyúttal arra is felhívja a figyelmet, hogy a korabeli gondolkodásban jól megfér egymás mellett az Ószövetség és a népköltészet vagy a „népszerű régiségek” iránti lelkesedés – hiszen Wordsworth maga is az angol ballada hagyományához nyúlt vissza a „The Thorn” megalkotásakor. A közös pont itt is az a primordiális természetesség, mely Percy püspök nagyhatású gyűjteménye, a *Reliques of Ancient English Poetry* (‘Az ősi angol költészet emlékei’ 1765) megjelenése után a régi és újabb angol balladák kritikai megítélésének is az egyik fő szempontja lett (Cook).

A 18. század végi és 19. századi költészetre jellemző, hogy a természetességet rendszerint „másutt”, a civilizálatlan népeknél, a múltban, a történelem előtt, vagy a gyerekkor ártatlanságában fedezi fel – vagyis inkább: hozza létre eszményképként. Erre utal tréfásan Coleridge, amikor arról panaszkodik egy Wordsworthnek írt 1798-as levelében, hogy ő (egy modern balladaszerzőkkel ellentétben) nem tud spontán módon egyszerű lenni: „Én nem tudom elérni ezt az ártatlan meztelenséget, csak feltevéssel – olyan vagyok, mint Kingston grófnője, aki a bűnbeesés előtti Éva jelmezéhez testszínű selymet öltött” (Letters, 1:379; ford. R. V.). Coleridge itt arra céloz, hogy a természetes egyszerűség esetenként csak mesterkedés eredménye lehet – talán, mert maga sem más, mint mítosz, egy elveszett édenkert mítosza. Húsz évvel később már sokkal határozottabban érvel, amikor a *Biographia Literaria* 17. fejezetében Wordsworthnek a *Lírai balladák* 1800-as kiadásához írt Előszavával vitatkozik, hogy bebizonyítsa: nem igaz, hogy a költészet számára a legmegfelelőbb „az a nyelv, mely a természetes érzelmek hatása alatt álló emberek természetes társalgása során valóban elhangzik” (669, ford. Komáromy Zsolt). Coleridge alapos munkát végez, hogy mindkét természetességet megkérdőjelezze; felveti például, hogy a természetben élőknek nem feltétlenül tisztábbak vagy mélyebbek az érzéseik városi társaiknál, ugyanis „némi helyzeti előny szükséges ahhoz, hogy az emberi lélek virágozzék a falusi élet körülményei között” (671). Mi több, azok a cumberlandi és westmorelandi pásztorok és földművesek, akiknek a beszédét Wordsworth állítólag mintának tekintette, maguk is rendelkeznek bizonyos retorikai műveltséggel, elsősorban a Biblia rendszeres olvasása miatt. Ami Wordsworth verseit valóban nagy versekké teszi, az nem az ilyen értelemben vett „természetes” nyelv alkalmazása, vagy akár a Tóvidék tájainak kulisszái, hanem éppen azok a részek, melyek „a költő saját képzeletéből” táplálkoznak, és „saját hangján szólalnak meg” (675).

A „rusztikus” költők

Az ún. rusztikus költők hagyományát – vagyis azokét a költőket, akik iskolázatlanságuk miatt szükségképpen „eredetinek” számítottak, és komoly elismerésre tettek szert a 18. és 19. század irodalmában – látszólag elkerülik a fenti antinómiák. Stephen Duck (~1705–1756) még Pope kortársaként küzdötte föl magát egyszerű földművesből a királyné által patronált, többkötetes szerzővé, és az ő nyomán a rusztikus vagy – mai szakirodalmi terminussal – munkásosztálybeli költők („labouring-class poets”, és ebbe a mezőgazdasági munkát is bele kell értenünk) egész sora jelentkezett az irodalom színterein. Duck első fontos költeménye, a *The Thresher's Labour* ('A cséplő munkája,' 1730) sikerére válaszolt Mary Collier *The Woman's Labour* ('A nő munkája,' 1739) című polemikus versével, de születik hasonló mű például a kőművesekről is, Robert Tattersal tollából. A kortársak szemében ezeknek a költőknek az élete, kétkezi munkája legitímálta a művüket, mely sok esetben a georgikák vergiliusi hagyományát folytatta, vagyis középpontjában nem a természet szépsége, hanem a dolgozó ember állt. A szerzőket jellemzően a foglalkozásuk alapján azonosították, Ducktól a „cséplőmunkás költőtől” a „poétikus fejőnő” Ann Yearsley-n (1753–1806) keresztül egészen James Hoggig (1770–1835), az „ettricki pásztorig”; bár megfigyelhetjük, hogy a későbbi költőknél a hozzájuk köthető régió is jelentőséget nyer, mint pl John Clare (1793–1863), a „northhamptonshire-i parasztköltő” esetében.

Duck és közvetlen követői az augustusi költészet kifejezőkészségét használják és dúsítják fel a paraszti élet témáival; sokszor a satíra és az anti-pasztorális megoldásait alkalmazzák, hogy olyan rétegeit ábrázolják a 18. századi társadalomnak, melyekről a művelt irodalom nem tudósít.⁶ Arról azonban a korabeli kritikákban szó sincs, hogy túllépnének mintáikon és „valódibb” költői nyelvet teremtenének Pope-nál vagy Swiftnél – hírnevük épp abból ered, hogy alacsony származásuk és autodidakta mivoltuk ellenére is képesek megütni a mércét. A 18. század utolsó évtizedeiben azonban megjelenik több olyan alkotó, aki megtestesíteni látszik az eredetiségről és a természetes génuszról szóló újabb elképzeléseket. Robert Burns (1759–1796), az „ayrshire-i szántóvető” első kötetét (1786) a skót felvilágosodás legnagyobb írói ünnepelték, nem véletlenül. Edinburgh művelt köreiben az egyszerű, szenvedélyes, de különösen a szóbeli költészet egészen eddig a múltba vetített ideál volt, s most Burns verseiben megvalósulni látszott. Indulásakor Burns tudatosan rá is játszott a skót Bárd szerepére. A támogatói segítségével kiadott edinburghi kötet (1787) Előszavában így fogalmaz: „országom költészetének szelleme úgy talált, ahogy a profetikus bárd Illés találta Elizeust: az

⁶ KERESZTUTALÁS: Ld. még Barcsák János „Pásztorok költészet” c. fejezetét (III.2.5).

eke mellett, és rádobta ihletének köntösét” (ford. R. V.). Ahogyan Thomas Gray „The Progress of Poesy” című ódájában, itt is a Géniusznak egy adott országhoz és régióhoz köthető megtestesüléséről van szó. A bibliai utalás ehhez még a próféta-költői elhivatottságot is hozzáteszi (az pedig már tényleg csak Burnsnek sikerülhetett, hogy mindehhez egy jó adag szerzői öniróniát is kénytelen hozzáképzelné az olvasó).

Az elvárásokat igen jól ismerő „naiv” költő hamarosan az eredeti génuszok között foglalta el a helyét a kritikában; nem véletlen, hogy még Arany János is Shakespeare – és Petőfi – mellett említi „Vojtina levelei öccsének” (1850) című versében. Thomas Carlyle a költő halála után tizenöt évvel az *Edinburgh Review*-ban megjelent írásában Burns teljesítményét már következetesen a Shakespeare-éhez hasonlítja. Nemcsak, mert dalai egyedül a Shakespeare-drámák dalbetéteihez mérhetők zeneiségükben, hanem mert, akárcsak a romantikus értelmezés szerint Shakespeare, Burns is túllép az egyéni létezés partikularitásán.

A rusztikus költők esetében a természettel való szoros kapcsolat elvileg adott volt – egyrészt vélt vagy valós tanulatlanságuknak, másrészt mezőgazdasági munkájuknak köszönhetően – pályaképükben azonban világosan kimutatható az anyagi kiszolgáltatottság: a könyvnyomtatás és a kapitalizmus összefüggéseinek változó mintázata. E költők mindegyike rászorult egy vagy több előkelőség támogatására, akkor is, amikor más szerzők a piacról is meg tudtak élni, vagy valamilyen polgári foglalkozás fenntartásával át tudták vészelné a keresletingadozás miatt adódó nehéz időket. A rusztikus költők teljes művészi egzisztenciájukat a patrónusaiknak köszönhették, és abban a pillanatban, hogy a szélesebb közönség előtt is költővé válhattak, elveszítették korábbi megélhetésüket, sok esetben az identitásukat is. Burns teljes 19. századi recepcióját meghatározta az a narratíva, mely szerint az „eredeti génuszt” egyrészt saját zabolátlansága, másrészt a skót patrónusok érzéketlensége hajszolta korai halálba. Pesszimizmusra nem csak Burns pályája adott okot. Különösen tragikus John Clare sorsa, aki az 1820-as években ismét felfutó trenddel vált egyszerű földművesből a *London Magazine* ünnepelt szerzőjévé. Harmadik kötete, a *The Shepherd's Calendar* ('A pásztor kalendáriuma,' 1827) azonban már keveseket érdekelt, a divat elmúlt, Clare pedig, aki verseiben olyan pontosan ábrázolta az otthontalanságot, végképp elveszítette a lába alól a talajt. Tíz évvel később mentális problémái miatt – baráti segítséggel – zárt intézetbe vonult, és élete végéig különböző orvosok kezelése alatt állt, miközben a versírást soha nem hagyta abba. Kései versei, ahelyett, hogy a naiv génusz öntudatlan harmóniáját tárnák elénk, egy olyan tudathasadásnak adnak művészi formát, amit talán nem is az életrajzi szerzőnek, inkább magának a „rusztikus költő” koncepciójának kell tulajdonítanunk. A legmegdöbbentőbb, hogy Clare ezekben a művekben visszatérő módon Lord Byron hangján illetve nevében szólal meg.

Goodridge és Keegan ennek kapcsán Clare öntudatos azonosulását emelik ki a kirekesztett költő szerepével, és megjegyzik, hogy ugyanerre a kínzó helyzetre a másik lehetséges válasz a Homi Bhabha által leírt mimikri: amikor a társadalmilag marginalizált, alávetett (szubaltern) lény elkezd a hatalom birtokosát utánozni (293). Ennek alapján adódik az értelmezés, hogy Clare csodálatosan pontos természetleíró versei és „hamisított” Byron-versei ugyanannak az éremnek a két oldala.

Az újabb kritika Burns és Clare esetében rendre kimutatja a versek többszólamúságát: a beszélő egyszerre felel meg a domináns kulturális elvárásnak (és ebbe a tanulatlan költő nem-megfelelése is beletartozik), ugyanakkor újra és újra valami egészen másnak, azon kívül esőnek is hangot ad. A kettősségre különböző formai jegyek hívják fel a figyelmet, mint Burns (vagy például Hogg) esetében a skót dialektust reprezentáló alakok tudatos használata és a művelt angollal való váltogatása, Clare-nél pedig az egyéni helyesírás és központozás, ami még a (szerkesztői által) kijavított szövegeken is átsejlik, a későbbi versekben pedig általános. Ezek az eljárások a közvetlenség effektusát úgy teremtik meg, hogy az már mindig csak felfüggesztve, a nyomtatott vers konvenciói által közvetítve jelenhet meg. Timothy Morton fontos megállapítása, hogy a clare-i parasztköltő nemcsak a modern Londonban, de már saját eredeti közegében is csak „outsider” lehetett. És valóban, ha jobban megnézzük a Burns- és Clare-versekben olyan közletről, olyan megkapó intimitással ábrázolt természetet, nagyon sokszor az élőhelyükön megzavart, megbolygatott növényeket és állatokat találunk. Gondoljunk Burns egerére („To a Mouse”), vagy százszorszépére („To a Mountain-Daisy”), mely csak azért válhat egy érzelmes vers témájává – és a rusztikus költészet implicit allegóriájává – mert a szántóvető ekéje kiforgatta a földből. Hasonlóképpen, de ennél élesebben: Clare több versben ábrázolja, a parasztok hogyan uszítják, majd kínozzák halálra az odújából kirángatott borzot („The Badger”). A megzavart, fiait szoptató anyaeger a csillogó pöcegödrök mellett („Mouse’s Nest”), vagy a bűnözőkként fölakasztott vakondok groteszk képe („The Mole-Catcher”) alapjaiban vonják kétségbe természet és ember szép harmóniáját.

Talán, mert esetükben a leghangsúlyosabb költészet és természet összetartozása, ugyanakkor a legkiélezettebb a köztük feszülő ellentét, a rusztikus költők lírája olyan szubjektumkonstrukciónak enged teret, melyek a romantika ismertebb eljárásain kívül esnek. Az egyik véglet a költői szubjektum felszámolása és beleolvasztása a közösségbe – ennek jellegzetes példája, ahogy Burns a pályája utolsó éveit skót dalok gyűjtésének és kiadásának szenteli. Bár a szövegekbe rendszerint beleír-belejavít, mégsem jelöli a saját hozzájárulását: magát is a dalt teremtő és folyamatosan újraíró „nép” tagjaként határozza meg. Ezek a szövegek nem az egyszeri szubjektum lírai artikulációját, hanem a közös éneklést szolgálják, az egyéni

érzelemnek egy valós vagy elképzelt közösség tagjaként való megélését. De a szubjektum felszámolása másként is végbe mehet. Clare egyes versei az örökkévalóság, illetve az Édenkert perspektívájából ábrázolják a természetet, innen nézve pedig az ember tevékenysége az, ami múlandó, beleértve minden építést, pusztítást és költészetet is. Az egyetlen örök és természetes költészet a madárdal – ezt azonban az emberi nyelv soha nem lesz képes reprodukálni. Clare több versébe (pl. „Song’s Eternity”, „The Progress of Rhyme” [’A Dal örökkévalósága,’ ’A rím útja’]) madárhangutánzó sorokat iktat be, ezzel egyrészt megidézve a nyelv keletkezéséről szóló 18. századi elméleteket (pl. Herdert), másrészt megelőlegezve a modernizmus egyes eljárásait. Másutt („The Eternity of Nature,” ’A természet örökkévalósága’) Clare Burns százszorszépéhez tér vissza úgy, hogy közben a schilleri természetfelfogásnak ad fricskát. Miért tarthatna igényt egy egyszerű virág arra, hogy önmagáért szeressük? – kérdezi Schiller. Clare versében viszont a százszorszép mondhatná: mi szüksége a virágnak egy költőre? Clare ennek megfelelően a műalkotás eltörlődését is beleírja a szövegbe:

centuries come
And pass away into the silent tomb,
And still the child, hid in the womb of time,
Shall smile and pluck them, when this simple rhyme
Shall be forgotten, like a churchyard stone,
Or lingering lie unnoticed and alone.

(századok jönnek / és hullnak néma sírba, / és a gyermek, akit az idő méhe rejt, / még mindig mosolyog, és virágot szed, mikor ez az egyszerű vers / már feledve lesz, mint egy sírkő, / vagy észrevétlenül fekszik magára hagyva. Ford. R. V.)

A költői szubjektum eltörlésével szemben a másik véglet a szubjektum szélsőséges kitágítása, amire Clare-nél szintén találunk példát. Timothy Morton meggyőző elemzése szerint az „I Am” című szonett éppen azért lehet az újabb ökológiai szemléletű kritika egyik kulcsműve, mert benne a környezetétől és önmagától végsőkéig elidegenedő én saját magából épít fel egy hallucinációszerű természetet, melyben sem ő, sem a vers nem lehet otthon. Az éltető kapocs hiánya a szövegben olyan egzisztenciális rettegést generál, amelyhez hasonlót csak a késő-modern költészetben tapasztalhatunk.

Hivatkozások

- Addison, Joseph. „Spectator 476”. In Joseph Addison, Richard Steele, and Others. *The Spectator*, 4 vols, szerk. G. Gregory Smith. London és Toronto: J. M. Dent & Sons, 1917 (1907).
- Alkon, Paul K. „Critical and Logical Concepts of Method from Addison to Coleridge.” *Eighteenth Century Studies* V.1 (1971): 97–121.
- Bar-On Santor, Gefen. „The Culture of Newtonianism and Shakespeare’s Editors: From Pope to Johnson”, *Eighteenth-Century Fiction* XX.4 (2009): 593–614.
- Bate, Jonathan. *The Genius of Shakespeare*. London: Picador, 1998.

- Chandler, James. „Wordsworth’s great Ode: Romanticism and the progress of Poetry.” *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*. Szerk. James Chandler és Maureen N. McLane. Cambridge: CUP, 2008. 136–154.
- Coleridge, Samuel Taylor. „Biographa Literaria: 17. fejezet.” Ford. Komáromy Zsolt. *Ritka művészet / Rare Device: Írások Péter Ágnes tiszteletére / Writings in Honour of Ágnes Péter*. Szerk. Gárdos Bálint és Ruttkay Veronika. Budapest: ELTE BTK, 2011. 667–680.
- Coleridge, S. T. *Shakespeare*. Ford. Módos Magdolna. Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2005.
- Coleridge, S. T. *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Szerk. Earl Leslie Griggs. 6 köt. Oxford: Clarendon, 1956-71.
- Cook, Daniel. „The ballad tradition.” *William Wordsworth in Context*. Szerk. Andrew Bennett. Cambridge: CUP, 2015. 101–110.
- Dávidházi, Péter. „The Ways of God and Shakespeare: Cult and Criticism in Pope’s Defensive Arguments.” *Cult, Community, Identity*. Szerk. Veera Rautavuoma et. al. Jyväskylä: U of Jyväskylä, 2009. 37–58.
- Engell, James. „Robert Lowth, Unacknowledged Legislator.” *The Committed Word: Literature and Public Values*. University Park, PA: The Pennsylvania State UP, 1999. 119–140.
- Esterhammer, Angela. *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*. Cambridge: CUP, 2008.
- Fairer, David. „Shakespeare in Poetry.” *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Szerk. Fiona Ritchie és Peter Sabor. Cambridge: CUP, 2012. 99–117.
- Fairer, David. „The sonnet.” *Romanticism: An Oxford Guide*. Szerk. Nicholas Roe. Oxford: OUP, 2005. 292–309.
- Gárdos, Bálint. „Ízlés és tekintély – Pope Shakespeare-kiadása.” *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2013. 9–15.
- Goodridge, John és Bridget Keegan. „John Clare and the traditions of labouring-class verse.” *The Cambridge Companion to English Literature 1740–1830*. Szerk. Thomas Keymer és John Mee. Cambridge: CUP, 2004. 280–295.
- Herder, Johann Gottfried. *Értekezések, levelek*. Ford. Rajnai László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.
- Johnson, Samuel. „Előszó Shakespeare műveihöz (1765).” *A Shakespeare-kritika kezdetei*. 41–80.
- Keats, John. *Levelei*. Vál., ford., bev., jegyz. Péter Ágnes. Második, átdolgozott kiadás. Budapest: L’Harmattan, 2010.
- Kelemen, János. *A nyelvfilozófia rövid története Platóntól Humboldtig*. Budapest: Áron Kiadó, 2000.
- Langan, Celeste és Maureen N. McLane. „The Medium of Romantic Poetry.” *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*. Szerk. James Chandler és Maureen N. McLane. Cambridge: CUP, 2008. 239–262.
- Martindale, Charles and Michelle. *Shakespeare and the Uses of Antiquity*. London és New York: Routledge, 1990.
- Morton, Timothy. „John Clare and the Question of Place.” *Romanticism’s Debatable Lands*. Szerk. Claire Lamont és Michael Rossington. Basingstoke és New York: Palgrave Macmillan, 2007. 105–117.
- Mulvihill, James. *Upstart Talents: Rhetoric and the Career of Reason in English Romantic Discourse, 1790–1820*. Newark: U of Delaware P, 2004.
- Péter, Ágnes. „The Creative Mind: Shelley’s Hermaphrodite.” *Palimpszeszt – Tudományos és kulturális folyóirat. Tanulmányok és műfordítások Zemplényi Ferenc 60. születésnapja tiszteletére*. Szerk. Bánki Éva és Tóth Tünde. 2002. <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/47.htm>
- Pope, Alexander. „Szerkesztői előszó Shakespeare összes műveihöz (1725).” Ford. Gárdos Bálint. *A Shakespeare-kritika kezdetei*. 16-29.
- Prickett, Stephen. „Translating Herder: A Protestant Idea of Tradition.” *Építész a kőfejtőben: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára / Architect in the Quarry: Studies Presented to Péter Dávidházi On His Sixtieth Birthday*. Szerk. Hites Sándor és Török Zsuzsa. Budapest: rec.iti, 2010. 411–428.
- Reid, Thomas. *An Inquiry into the Human Mind*. Szerk. Timothy Duggan. Chicago: U of Chicago P, 1970.
- Rousseau, Jean-Jacques. „Esszé a nyelvek eredetéről, melyben a melódiáról és a zenei utánzásról is szó esik (Részletek).” Ford. Lőrinszky Ildikó. *Nyelvfilozófia Locke-tól Kierkegaard-ig*. Szerk. Neumer Katalin. Budapest: Gondolat, 2004.
- Schiller, Friedrich. „A naiv és a szentimentális költészetéről.” Ford. Papp Zoltán. *Művészet- és történetfilozófiai írások*. Budapest: Atlantisz, 2005. 261–351.
- Siskin, Clifford. *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700–1830*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1998.
- Vickers, Brian. *William Shakespeare: The Critical Heritage. Vol. 3 (1733-1752)*. London és New York: Routledge, 1975. Vol. 5 (1765–1774). London és New York: Routledge, 1979.