

Ruttkay Veronika¹

Elégia földközelen

Robert Burns százszorszépe és rokonai

Mindenütt növények
Sarjadnak a sírok közt

Seamus Heaney: *Füvészkönyv*²

A növények trópusai keresztül-kasul behálózják az elégia formáit és artikulálják változatos, soknyelvű történetét. Érdeemes felidézni a halotti elégia angol klasszikusának, John Milton *Lycidas*-ának (1637) egy részletét, hazai és honosított (klasszikus) virágnevek sorával: „Nyissátok mind, zománcos szemetek, / Zöld fű között, mézízú záporokban, / Ébredjetez tavaszi bíborokban, / Primulát hintve, mely árván remeg, / Sápadt jázmin, bokros kakastaréjt, / Fehér szekfűt, árvácska foltos ékét, / Ibolyák szüziségét, / Pézsmarózsát és ékes lonc-karéjt, / Anda kankalint, fejlehajtva búsat, / S minden virágot, amely gyászt visel, / Amaranthust, omlón pompázva dúsat, / És nárciszt, könnyterhes kelyheivel!”³ A megszólított virágok kompozíciója az oszló tetem – a dekompozíció – képzetét fedi el („Lepjék Lycidas lomb-ravatalát”), miközben finoman emlékeztet is rá, például a mitikus Amaranthosra tett utalással, akit halálakor Artemisz virággá változtatott.⁴ Peter Sacks szerint a pásztori elégiaiában a ciklikus termékenységmítoszok adják „azt az alapvető trópusot, melynek segítségével a halandók megteremtik a halhatatlanság képeit”.⁵ A virágok erről a transzformációról adnak hírt, ezt hivatottak széppé tenni, mint Bión verssorában (Adonisz átváltozásáról): „Vérből sarjad a rózsa, s a könnyből a bús anemóné”.⁶ Milton katalógusában minden virág „gyászt visel”, allegorikusan hordozza a múlandóság jegyeit. A *Lycidas* egy másik helyén a jácintba belevéssett fájdalomról esik szó („*inscribed with woe*” – „JajszókJegyével a szirmok tövén”), utalva a mítoszra, mely szerint Apollón az AI AI betűket írta a Hyacinthosz véréből kihajtó virágba.⁷ Az Ovidius által is feldolgozott metamorfózis az elégia egyik lehetséges eredetmítoszaként is olvasható, ahol ének és artikulálatlan „nyögés” betűsorrá transzformálva egy új (mű)fajban találkozunk: „Kézzeled ütött lantom, s tefelőled szól dalolásom, / s mint új zsenge virág, a nyögésemet írva utánzod” (X 205–206).⁸

A *Lycidas* és a mögötte álló klasszikus hagyomány ott visszhangzik a 19. századi angol költészet nagyszabású halotti elégiaiában, például Percy Bysshe Shelley *Adonais* (1821, ford. Somlyó György) és Matthew Arnold *Thyrsis* (1861) című versében, vagy Algernon Charles Swinburne *Ave Atque Vale* (1868, ford. Kosztolányi Dezső) című Baudelaire-elégiájában, melyben a költő a romlás

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Köszönet az Elégia-kollokvium szervezőinek és Péti Miklósnak a téma kidolgozásához nyújtott szakmai segítségükért.

² HEANEY 2016: 40. Mesterházi Mónika, Imreh András és Gerevich András fordítása.

³ FERENCZ (szerk.) 1989: 228 (Tóth Árpád fordítása). Milton virágkatalógusa több helyen Shakespeare-t és Spenser-t követi; a jácintra a „rusztikus” *crow-toe*, a nárciszra a *daffodillies* megnevezést használja (bár korábbi szövegváltozatban a *Narcissus* is előfordul). Ld. ezekről CAREY (szerk.) 1995: 250–51. jegyzeteit.

⁴ Milton az *Elveszett paradicsom*-ban majd megírja a saját mítoszáét is az amarántról, mely egykor az Édenkertben nőtt, de a bűnbeesés után visszatért a Mennybe (III 353–57). Ld. CAREY (szerk.) 1995: 251. A *Lycidas*-ban viszont a klasszikus történet a releváns, melynek hőse a tengerbe fulladt, mint a Milton barátja Edward King.

⁵ SACKS 1985: 26–27.

⁶ Bión: *Adonisz siratása*. SZEPESSY (szerk.) 2000²: 449. Szepessy Tibor fordítása.

⁷ CAREY (szerk.) 1995: 247 (106. sor). A kiadás jegyzete a jácinton lévő írás képzetéhez Theokritosz X 28 és a *Bión siratása* 6 helyeket említi, valamint az *Átváltozások* Hyacinthusról szóló szakaszát.

⁸ OVIDIUS 1964: 242. Devecseri Gábor fordítása.

virágaiban fedezi fel a gyász virágait.⁹ A jelen tanulmányban egy ezeknél sokkal szerényebb, tudatosan az alacsony regiszterben, sőt részben dialektusban megszólaló 18. század végi verset járok körül, melynek írója a saját elmondása szerint nem olvasta Theokritoszt eredetiben (a fent említett elégiászerek mindegyike kiválóan tudott görögül), és virágkatalógus helyett egyetlen virágot nevez meg, bár azzal az eggyel szinte megszállottan foglalkozik. Robert Burns *Egy százszorszéphez (To a Mountain Daisy; 1786)* című versét nem is szokás elégiának nevezni, talán, mert nehéz meghatározni a siratás valódi tárgyát vagy okát adni a siratásnak. Mégis arra teszek kísérletet, hogy ebben a műfaji kontextusban értelmezem, mégpedig nemcsak a halotti elégia, hanem a szerelmi elégia néhány elemét is felidézve, de előbb két érintkező konvenciórendszerre térek ki: az elégiához szorosán kötődő pasztorálra és a georgikára, mely Burns költői pozícióját segít értelmezni. Ez a műfajokat és konvenciókat előtérbe helyező vizsgálódás abból az evidenciából indul ki, hogy a „műfaj” hibrid és mozgásban lévő képződmény, melyet minden egyes irodalmi szöveg a maga performatív módján újít meg a közönségével párbeszédben. Érdemes tehát odafigyelni, miféle markerek jelennek meg egy-egy versben, nem azért, hogy ezek alapján egyetlen alapképletre redukáljuk, de még csak nem is az előzmények felsorolása céljából, hanem hogy lássuk, milyen területet jelölnek ki, miféle poétikai munkát végeznek a megidézett struktúrák, melyekhez *képest* a vers megszólalhat. Burns verse úgy rendezzi át a rendelkezésre álló műfaji struktúrákat, hogy közben maga is egy jellegzetes versfajta, a virág-vers egyik nagyhatású modellje lesz. Tanulmányomban ezért néhány későbbi rokonát is említem, főként William Wordsworth és John Clare írásaiból – bár ezzel csupán jelezni tudom, hogy a virág-vers hogyan válik a 19. századra az angol líra jellegzetes alműfajává, melyet talán elégikus *ars poetica*-ként lehetne pontosabban meghatározni. Bár az ilyen szövegek egy-két kivételtől eltekintve ritkán kapnak kritikai figyelmet, mégis a „nagy művek” árnyékában egészen napjainkig az irodalmi mező jellegzetes alkotóelemei, és nemcsak a brit vagy az amerikai, de például a magyar költészetben is. Vizsgálatuk sokat elmond arról az átalakulásról, amelynek során az elégia viszonylag jól körülhatárolható műfajból, illetve műformából, a líra *mint olyan* jellegzetes megszólalásmódjává lép elő.

A jelen kötetben erre a „viszonylag”-ra nagy hangsúly kell, hogy essék, hiszen kiindulópontunk nem lehet más, mint az elégia sokoldalú, fluid természete. Azonban a 18. század végére mintha végképp felszámolódnának a határai: az elégia, ha úgy vesszük, feloldódik a líra nagy kategóriában, vagy (máshonnan nézve) elárasztja mindazt, amit ma a költészet területének gondolunk.¹⁰ Ezt a váltást az angol irodalomban számos szerző leírta.¹¹ Esther Schor úgy fogalmaz, a 18. századi brit kritikában az elégia egyre kevésbé „a verselés (*meter*) és a téma (*matter*) függvénye”, és egyre inkább a tudaté („*a function of mind*”).¹² Az új felfogás kiérlelt megfogalmazását S. T. Coleridge-től szokás idézni, aki szerint az elégia „a reflektív tudat természetes költészete; bármilyen témát feldolgozhat, de sohasem *önmagáért*, hanem mindig a költővel magával összefüggésben. [...] Mindent mint elvesztett és elmúltat, vagy mint távollévőt és jövőbelit ábrázol. Az elégia tökéletes ellentéte a homéroszi eposznak, melyben minden tisztán külsődleges és objektív, a költő pedig pusztán hang.”¹³ Ebben a romantikus értelmezésben az elégia a temporálisan felfogott szubjektum kibomlásának a terepe, és mint ilyen, a leglíraibb a lírai műfajok közül. Az erről való kritikai gondolkodás koordinátái elsősorban Schillertől származnak, aki *A naiv és szentimentális költészetéről (1795)* írt tanulmányában a szentimentális

⁹ Ld. az első szakasz virágkatalógusát: „Rózsát, rutát, vagy tán borostyánt hintsek / Testvérem, a te hült porodra most? / Vagy vízililiomot, harmatot, / Sósát, vagy bakszakállt, paraszti kincset, / Mi álmos nyáron az erdőbe nő, / Ha mint a hó hull halkán az eső? / Vagy forró, sápadt, nagy rózsákat várnál, / A miknek láz pörzsölte ajakát / És keserű nyár füllesztette át / S te néked kedvesebbek a gyopárnál, / Mit nem tiport a láb?” KOSZTOLÁNYI 1988: I, 148.

¹⁰ Az epika és dráma mellé rendelt líra kategóriájával mint modern (romantikus) képződménnyel számos tanulmány foglalkozik, például GENETTE 1992. A kérdést összefoglalja és a kategória mai használhatósága mellett érvel CULLER 2015.

¹¹ A különböző műfajok (pl. pasztorál, elégia stb.) beolvadásáról a lírába: ld. WILLIAMS 1984. Azt, hogy az 1790-es évekre „elégikus dimenzió kezd átítani a művészetet, az irodalmat és az elméletet”, Thomas Pfau a modernitás megváltozott időtapasztalatához, illetve ennek tudatosulásához köti; ld. PFAU 2010: 548.

¹² SCHOR 1994: 21. A kérdésről részletesen, Thomas Gray elégiája kapcsán ld. FOGARASI 2014: 80–81.

¹³ COLERIDGE 1990: II 266.

költészet jellegzetes hangütését elégikusnak nevezte (a szatirikus mellett). Ezzel az elégia értelmezési tartományát tudatosan kitágította és mint *beszédmódot* vagy *modalitást* nemcsak az újabb lírában (pl. a skót James Thomson verseiben), de a drámai és epikai alkotásokhoz is felfedezte. A szentimentális költészet Schiller szerint alapvetően elégikus, akár idillről legyen szó, akár a szűkebb értelemben vett elégiáról. Az elégiában a „természet és az eszmény [...] szomorúság tárgya”, mert „amazt mint elveszettet, emezt mint el nem értet ábrázolják”, míg az idillben „öröm tárgya mindkettő”.¹⁴ Schiller szerint a modern olvasó még az úgynevezett naiv költészetet is így fogja olvasni, hiszen „szívünk akkor is szembeállítaná a tiszta természet ama képével a romlottság tapasztalatát, s ily módon, ha a költőnek ez nem állt is szándékában, elégikussá tenné érzésmódunkat”.¹⁵ A naiv tehát nem választható el tisztán a szentimentalistól, hiszen egymást feltételezik,¹⁶ és a naiv költészet homogén érzésmódja a szentimentális jellegzetesen „vegyes” érzületének lesz az alkotóeleme.

Schiller szerint a modern ember a természethez óhatatlanul is önös céllal közelít, a virágokban mindig önmagát keresi. „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?”¹⁷ Schiller a természetet már a kanti ismeretelmélet jegyében szemléli mint az önmagában hozzáférhetetlen *Ding an Sich* kiemelt esetét. Ha szeretjük a virágot, akkor a saját elveszett, hozzáférhetetlen természeti állapotunkat szeretjük benne, ahogy az „ásványokban, állatokban”, valamint a „gyermekekben, a falusi nép és a régi világ erkölcsiben” is.¹⁸ Aki a virágot így szereti, az többé-kevésbé már csak rossz ember lehet, hiszen a természettel való közvetlen (ártatlan) kapcsolatát sírja vissza. De ne tévesszen meg ez a nosztalgia: Schiller modern szubjektumának esze ágában sincs visszatérni a gyermeki vagy növényi létezéshez – még ha tudna, sem akarna. Számára a naiv sokkal inkább „egy ideális enyészpont, amelyhez képest a mindennapi élet úgy bomlik ki mint az elveszett potencialitások határozatlan idejű meggyászolása” – írja Thomas Pfau.¹⁹ Nemcsak a költészet, de a szentimentális szubjektum is alapvetően elégikus, illetve – ha a gyász munkája valóban lezárhatatlan – melankolikus hangoltságú.

Érdeemes a kor „naiv” költészetét ebben a kontextusban újra megvizsgálni, már csak azért is, mert a Schiller által felsorolt témák (virág, forrás, madárcsivitelés – a gyermekekről és a falusi népről nem is beszélve) szinte kötelezően megjelennek ezekben a versekben. Ezt a költészetet a korabeli felfogás jellemzően nem az irodalmi hagyománnyal való párbeszédnek, hanem az „eredeti génusz” alkotásának tartotta, mely konkrét helyhez vagy vidékhez kötődött, mintegy kisarjadt a helyi élet szövetéből.²⁰ Az olyan, többé-kevésbé iskolázatlan szerzők, mint az „ayrshire-i szántóvető” Robert Burns (1759–1796) vagy később a „northamptonshire-i paraszt” John Clare (1793–1864), sok-sok kevésbé ismert pályatársukkal együtt, költői önképüket a spontán invenció mítoszára alapozták („A verseket a földeken találtam, / És csak leírtam” – írja Clare),²¹ miközben meglehetősen pontosan tudták, hogy milyen irodalmi közegben fogják értelmezni őket a művelt olvasók. A naiv hangvétel kimondatlanul is feltételezte a nosztalgikus, szentimentális olvasásmódot, melynek lenyomatai mindenütt megjelennek a szövegeken. Ez Burns-re különösen is igaz. A kiszántott százszorszépről szóló verse mintha egyszerre tudna és nem tudna az elégia szerteágazó irodalmi hagyományáról, aminek fényében a saját költői naivsága nem lehet más, mint meggyászolni való „elveszett potenciál”. De talán pont ezért jelentett olyan termékeny kiindulópontot az újabb lírai költészet számára. „Elpusztult

¹⁴ SCHILLER 2005: 296. (Papp Zoltán ford.)

¹⁵ SCHILLER 2005: 297.

¹⁶ A kettő dialektikus viszonyáról ld. PFAU 2010: 554.

¹⁷ SCHILLER 2005: 262.

¹⁸ SCHILLER 2005: 261

¹⁹ PFAU 2010: 555.

²⁰ Az „eredeti génusz” 18. századi felfogásaival bőséges szakirodalom foglalkozik; Burns kapcsán ld. különösen ANDREWS 2015: 35–70.

²¹ „I found the poems in the fields, / And only wrote them down” (*Sighing for Retirement* [’Sóhajtás visszavonulásért’]). THORNTON (szerk.) 1997: 93.

irodalomból válik a legjobb termőtalaj” – írja Henry David Thoreau.²² Az a diszkontinuitás természet és ember, klasszikus hagyomány és modernség között, amit Schiller pár évvel később a szentimentális költészet konstitutív jegyeiként leírt, Burns versében már központi szerepet kap. Minél inkább igyekszik a százszorszépről szólni, a vers annál inkább magáról a költészetéről beszél, ez magyarázza melankóliáját, ahogyan azt is, hogy a 19. század olyan jeles „természetköltői”, mint Wordsworth és Clare – mint látni fogjuk – rendszeresen visszatértek hozzá.

Egy százszorszéphez melyet a költő 1786 áprilisában kiszántott²³

Te kicsike piros virágszál,
bizony, rossz órában fakadtál,
hogy így ekém alá jutottál,
s kitéptelek;
most már hiába gyógyítgatnám
kis testedet.

Mitől most szárad meghajolt,
jaj, nem a hű pacsirta volt,
szép hajnali látogatód,
ki felfelé
lendült rólad, úgy csattogott
a nap felé.

Hogy fútt, harapott a hideg szél,
be zord is volt, mikor születted,
s te mily vidáman tekingettél
ide-oda,
védte törékeny száradat még
a földanya.

Bezzeg, a büszke díszvirágok
fában, falban védőt találnak!
Neked nem jutott se rög, se támasz,
se kődarab,
ott nősz a tarlón, meg se látnak,
olyan magad.

Be igénytelen öltözéked!
Szirmaiddal a napot nézed,
csak tartod szelíd fejecskédet,
és úgy figyelsz;
lám, most az ekevas kitépett,
sárban heversz.

E vég vár az ártatlan lányra,

²² THOREAU 1992: 392 (saját ford.). A továbbiakban a máshogy nem jelölt idézetek saját fordításomban szerepelnek.

²³ BURNS 1959: 80–81 (Szabó Magda fordítása). Az eredeti verset a kritikai kiadás alapján idézem: KINSLEY (szerk.) 1968: I, 228–229.

az árva, falusi virágra,
ki tört szívvel marad magára,
 ha rászedik,
aztán veti a sors a sárba,
 mint téged itt.

A költőt is ez a vég várja;
zúg életének óceánja,
fülel a bölcs tanok szavára,
 s nem jegyzi meg,
aztán orkán, hab sújt reája,
 és elsüllyed.

E vég a szenvedőnek vége,
kit megrokkant kínja, reménye,
s eljut a romlás peremére,
 ártatlanul,
aztán nem vágyik, csak az égbe,
 s a mélybe hull.

Ki könnyet ontasz e virágra,
rád is e vég vár nemsokára,
a Pusztulás ekevasára
 kerülsz hamar;
aztán rád omlik a barázda
 és eltakar.

A szántóvető költő (georgika helyett)

A százszorszépre írt vers Burns legelső, a skóciai Kilmarnockban kiadott kötetében jelent meg, a kritikusok pedig azonnal reprezentatív művet láttak benne. A költőt diadalútján elindító Henry Mackenzie (a *The Man of Feeling* című szentimentális regény szerzője) teljes terjedelmében idézte recenziójában és „valódi pasztorál”-nak nevezte, olyan kivételes alkotásnak, mely „a természetet bensőséges pontossággal rajzolja, ugyanakkor a szépség és az ízlés finom árnyalataival színezi”.²⁴ Mackenzie ebben a nagyhatású kritikában használta először a költőre a „*Heaven-taught ploughman*”, vagyis „istenáldotta (szó szerint ’a menny által’ – tehát nem iskolában! – tanított) szántóvető” megnevezést, ezt pedig többek közt az *Egy százszorszéphez* vershelyzete magyarázza, hiszen a költő-beszélő a szövegben az ekéjével kiszántott virágot szólítja meg. És bár a Burns-kritika azóta is ezt a képet próbálja felülírni, például Burns széleskörű olvasottságának hangsúlyozásával,²⁵ elképzelhető, hogy Mackenzie maga sem egyszerűen szó szerint értette a „szántóvetőt”. Pontosabban nem csak úgy. Talán épp azért maradhatott központi, valóban ikonikus motívuma ez a Burns-recepciónak, mert a referencialitáson túl kivételesen gazdag irodalmi hagyományra támaszkodott.

²⁴ Low (szerk.) 1974: 69 (*The Lounger*, 1786. dec. 9.).

²⁵ Az első cáfolatot Mackenzie írása után két hónappal John Logan adta: „Bár Robert Burnst egyszerű szántóvető munkásnak állítják be, valójában farmer volt, vagy amit Skóciában bérlőnek [*tenant*] neveznek: földet bérelt, amit aztán sajátkezüleg művelt meg. Az angol költőket jobban ismeri, mint a legtöbb angol szerző, akit alkalmunk volt megvizsgálni.” Low (szerk.) 1974: 76 (*English Review* 1787. feb.).

Lehetséges, hogy Mackenzie Milton *L'Allegro* című versére utalt, melyben a „barázdák fölött” fűtyörésző földműves képe a pásztoridill része.²⁶ Egyúttal James Beattie *The Minstrel; or, the Progress of Genius* (‘A dalnok, avagy a géniusz útja’; 1771) című költeményére, melyben a paraszti géniusz megszólításában olvassuk a „*heaven-taught*” jelzőt.²⁷ De Mackenzie és olvasói azt is tudhatták, hogy az eke az antikvitás irodalmában már Homérosznál és Hésziodosznál megjelenik, és különösen fontos szerepet kap a *Georgica* első könyvében mint az „isteni munka” (I 168) Cerestől kapott eszköze.²⁸ A tavaszi munkák leírását Vergilius a szántással kezdi: „Friss tavaszon, ha lecsordul a hó szürkén a hegyekből, / és a lapály a meleg zephyrek csókjára fölenged,/ akkor a földbe-merült eke súlya nyögesse meg ökröd, / és a rögök szántó-vasadat ragyogóra csiszolják” (I 43–46).²⁹ Juan Christian Pellicer kiemeli (ami a magyar fordításból nem látszik), hogy a költő itt önmagát is munkavégzés közben ábrázolja. Mint írja, a szántóvető „emberi alakja” a szövegben „az állati erőfeszítés” és az „elementáris erő” között közvetít. „Az ökor fáradtságos munkáját Vergilius a havat megolvasztó, a »lány« rögöt könnyedén szétmállasztó erőkkkel állítja szembe: látjuk, ahogy a súrlódás, mely az ekét koptatja (*attritus*), kifényesíti az ekevasat (*splendescere*).”³⁰ Pellicer hozzáteszi, Vergiliusnak a földművesség és az írás munkája között vont finom párhuzamait számos brit georgika-szerző imitálta a 18. században.³¹

A skót James Thomson, Burns kedves költője, *The Seasons* (‘Az évszakok’) című sorozatának tavaszi darabjában (*Spring*, 1727) Vergiliusra hivatkozva ünnepli a „szent ekét” („*sacred plow*”) mint a legtágabb értelemben vett kultúra és kultiváció eszközét, Britannia és gyarmatai fejlődésének zálogát. A költemény más részeiben inkább a természet erőire és a nekik kiszolgáltató emberre koncentrálnak, de azt is világossá teszi, hogy épp ez a természetnek való kitettség teszi kötelezővé a szüntelen munkálkodást. „Nagylelkű britonok, tiszteljétek az ekét!” – szólít fel egy kivételesen szónokias passzus.³² Mindez a fejlesztés/fejlődés (*improvement*) átfogó diskurzusába illeszkedik, amely a 18. századi Nagy-Britannia és különösen Skócia életére rendkívüli hatással volt, és az utak vagy a mezőgazdasági birtokok szabályozásával éppúgy összefüggött, mint a manufaktúrák hatékonyságának növelésével vagy a nyelv pallérozásával. Az *improvement* egyik formája volt például az is, hogy számos kortársához hasonlóan Thomson igyekezett elkerülni verseiben a „skótos” nyelvi rétegek használatát.³³ Az irodalmi mező ebben az összefüggésben maga sem volt más, mint megművelésre váró terület. Művelése a versírás, technológiája a minden korábbinál hatékonyabb könyvnyomtatás, mely a *The Seasons*-t hosszú évtizedekre az olvasók kedvencévé, az egyik legnépszerűbb brit kiadvánnyá tette. (Nem teljes véletlen, hogy Thomsoné volt az első verseskötet, ami a parasztfiú John Clare kezébe került a 19. század első éveiben.³⁴)

De a *Georgica* másféle szántóvető-alakokat is inspirált a korban. A második könyv zárlatának leírását a földműves dolgos életéről, gyermekeiről, örömeiről Thomas Gray mélységes nosztalgiával idézte meg *Elégia egy falusi temetőben* (*Elegy Written in a Country Church-Yard*, 1751; ford. Jékely Zoltán) című versében. Mind a maga korában, mind később, ezt a verset az angol líra példászerű alkotásának tartották, mely az elégia műfaját is a maga képére formálta.³⁵ A mű kiemelt helyét az

²⁶ PITTOCK 2011: 30–31. Vö. a *L'Allegro* vonatkozó helyével: „Kanyargó fűtyét szaporázzván / Paraszt szánt a közel barázdán” (Tóth Árpád ford.). FERENCZ (szerk.) 1989: 214.

²⁷ Leask, *Burns and Pastoral*, p. 4.

²⁸ VERGILIUS 1973: 52. Lakatos István ford.

²⁹ VERGILIUS 1973: 48. Lakatos István ford.

³⁰ PELLICER 2012: 293.

³¹ Költő és földműves párhuzama már korábban, a 17. századi angol költészetben megjelenik, pl. Edmund Spensernél. Ld. MCRAE 1996: 200–201.

³² „YE generous BRITONS, venerate the plow!” THOMSON 1892: 13.

³³ Erről részletesen ld. LEASK 2010: 9.

³⁴ „Tizenhárom éves volt, mikor véletlenül, az anyja cukroszacskóin James Thomson szövegeket talált, s ettől kezdve elkezdett maga is írni, minden fecnire, ami a keze ügyébe került.” PÉTER (szerk.) 2003: 46. Az első Thomson-kötet megvásárlásáról Clare az önéletrajzában ír, ld. CLARE 1996: 10–11.

³⁵ A vers kritikai fogadtatását összefoglalja és az elégia műfajára tett hatását részletesen elemzi DEUTSCH 2010: 191 és ff. Gray versét Wordsworth tájköltészetével összevetve részletesen elemzi FOGARASI 2015: 77–134.

irodalmi hagyományban és az oktatásban több értelmezője ahhoz köti, hogy a tudós Gray tetemes mennyiségű klasszikus anyagot, közhelyek egész tárházát forgatta át négysoros „elégikus” (*abab* rímű, jambikus pentameter) strófáiba és tette az angol kánon megkerülhetetlen szöveghelyeivé.³⁶ A hazatérő szántóvető mindjárt a nyitóversszakban feltűnik („a fáradt pór is hazaballagott” – az eredetiben „*ploughman*”, aki *éppen most* ballag hazafelé, akárcsak az előző sorban „kanyargó” csorda).³⁷ A földműves szerény, de teljes életét Gray pár versszakkal később Vergiliushoz hasonló nosztalgiával, csakhogy negatívban, a litotész alakzatával rajzolja: „Tűzhely többé nem lángadoz nekik, / gondot rájuk szorgos nő nem visel, / elébük nem szaladnak gyermekek, / fáradt arcuk csókkal borítani el. // Sarlójuk ért kalászt vágott sokat, / s hogy túrt a rögben ekéjük vasa! / Hányszor repült velük vidám fogat, / s markos csapásuktól hogy dőlt a fa!”³⁸ Magyarazza a melankolikus hangütést, hogy Gray a falusi temetőben nyugvó halottak egykori (elképzelt) életéről beszél. A vers ugyanakkor a történelem kérlelhetetlen előrehaladásáról is szól, ezért mindez nemcsak az ismeretlenségbe vesző paraszti „ősatyák” („*rude forefathers of the hamlet*”), hanem egy egész életmód meggyászolásaként hat.³⁹ Az *Elégia* lírai beszélőjét a fejlesztésnél (*improvement*) jobban érdeklik a hátramaradó veszteségek, az eke pedig az elveszett vagy veszendőben lévő világ tartozéka.

Burns a kilmarnocki kötetben tudatosan támaszkodik a szántóvető összetett toposzára, amit több forrásból is jól ismert.⁴⁰ Nosztalgikus gray-i változatát megtaláljuk *A zsellér szombat estéje* (*The Cotter's Saturday Night*; ford. Kálnoky László) című versében, mely az *Elégiát* idézve, de immár pozitívban ábrázolja a hazatérő földműves idilljét – vagyis az elégiát a georgika konvenciói felé forgatja vissza. A szakirodalomban nem evidens, de a versből jól látszik, ahogy a „parasztköltő” a skót zsellér nehéz életét Vergilius leírásához igazítja és végül a Vergiliushoz hasonló hitvallással zárja.⁴¹ A kötetben másutt a szántóvető maga lesz a vers beszélője, aki munkája részleteit illúziók nélkül, mondhatni földhözragadtan villantja fel, majd figuratív transzformációk sorához használja kiindulópontnak. Ez történik az *Egy százszorszéphez* címzett versben, akárcsak párdarabjában, az *Egy egérhez* (*To a Mouse*) címűben. A költő az egyikben a tavaszi, másikban az őszi végi szántás idején, az ekevas mellől szólal meg – sőt, azt kell hinnünk, hogy még onnan is lehajol, a föld felé. Ezekben a versekben Burns a georgikák szántóvető-alakját egy alapvetően lírai pillanat kidolgozására használja: munka közben, mintegy véletlenül talál rá a költészet, mely ilyen módon egyszerre kiterjesztése a munkának, de felfüggesztése is.⁴² Sőt, a Burns-versnek ez a jellegzetes típusa bizonyos értelemben *munka helyett* születik, bár attól nem függetlenül. Ez a lírikusi pozíció nem a georgikáé, inkább a pasztorál szemlélődő, „gyengédebb” világába illeszkedik. A vers látszólag szeszélyes, mégis következetes előrehaladása során a hétköznapi

³⁶ GUILLORY 1993: 87–93. Ld. még DEUTSCH 2010.

³⁷ SZENCZI-KÉRY (vál., szerk.) 1986: 1, 688. A földműves hazatérésére a *Georgica* mellett az *Eklogák*, valamint Horatius és számos angol szerző párhuzamos szöveghelyeit idézi LONSDALE (szerk.) 1980²: 117–18.

³⁸ SZENCZI-KÉRY (vál., szerk.) 1986: 1, 688–689. Lonsdale Vergilius mellett több más szerzőt említ Gray lehetséges mintáiként, pl. Horatiust, Lucretiust és Thomsont. LONSDALE (szerk.) 1980²: 121. Weinfield szerint a legerősebb a hasonlóság Lucretius *De Rerum Natura* c. művével (III 894–6), de ezt a hatást a *Georgica* pozitívabb szemlélete módosítja. WEINFELD H. 1991: 54–56.

³⁹ WEINFELD 1991: 59–60; 162–63. Weinfield amellel érvel, hogy Gray *Elégiájában* a történelmi dimenzió megjelenésével felbomlik a (történelmi tudatosságot kizáró) pasztorál reprezentációs rendje. A vers történelemszemléletéről, a történelmi utalások szerepéről ld. GÁRDOS 2018.

⁴⁰ A toposz másik, itt nem tárgyalt forrása Burns számára a Biblia. Kötete Előszavában idézi Elizeus történetét, akit az eke mellől hívott el Illés próféta (1Kir 19, 19–21). Burnst ezt a saját hivatására alkalmazza: Skócia génusza az eke mellől hívta el a költészet szolgálatára.

⁴¹ Burns verse a romlatlan (egykori) Skócia dicsőítésével zárul („Ó Skócia! Édes szülőházam! / Fiaidat a munka edzi meg” stb.), ez pedig Vergilius második könyvének zárlatával analóg: „Így élt egykor az edzett fajta, a régi sabínok, / Rómulus és Remus így s így nőtt Etrúria nagygyá, / így lett lassan Itália legszebb ékköve Róma...” SZEPESSY (szerk.) 2000: 58 (Lator László ford.).

⁴² Testvére, Gilbert Burns így emlékezik a versírás körülményeire: „Az *Egy egérhez* és a *Százszorszéphez* szóló verseket úgy szerezte, ahogyan az ott szerepel, miközben a szerző az ekét tartotta. Robert szeretett az eke mellett verselni, a legjobb versei közül többet is e gyakorlat közben alkotott”. Idézi LEASK 2010: 159. Ez az életrajzi adalék nagyban hozzájárult a „szántóvető Burns” költői mítoszának kialakulásához.

munkafolyamatot teljesen háttérbe szorítja a reflexió, így az eke elvont képe a záró metaforának már nem is az alapja (*tenor*), hanem óriásira nagyított *vehiculuma* lesz.

A „Pusztulás ekevasa” („*Stern Ruin's plough-share*”) a virágot és annak minden később felsorolt megfelelőjét – lányt, költőt, ártatlan szenvedőt, beszélőt és olvasót – megtör és maga alá temet.⁴³ A kép egyébként, mint annyi más a versben, nem Burns saját leleménye: Edward Young *Night Thoughts* (’Éjszakai gondolatok’; 1742) című lírai meditációjában fordul elő.⁴⁴ Klasszikus előzményét például Vergilius *Negyedik eklogájában* találjuk, melyben a szántás („talajba bevágni barázdát”) ugyanúgy az „ösi véték” következménye, mint más technológiák, például a hajózás vagy a városok fallal övezése. De az eljövendő Aranykorban majd ismét „a föld meghoz mindenfele mindent, / És televényt eke nem sebesít”.⁴⁵ Láthatjuk, a pásztori felfogás az ekét egészen más megvilágításba helyezi, mint a kemény munkát dicsőítő, vagy legalábbis egyetlen reális lehetőségként elfogadó *Georgica*. Burns versének szokatlan dinamikáját az adja, hogy a kettőt egymással ütközteti: a virágot elpusztító ekét maga a költő-beszélő „tartja”, mint egykor a szántogató Vergilius. A pusztítás képzele így egyrészt a békés mezei munka folyamatára, másrészt magának a versnek az előrehaladására vetül rá. Ha visszaolvassuk az első versszakot, látható, hogy kicsinyítve már itt lejátszódik a teljes szöveg drámája:

Te kicsike piros virágszál,
bizony, rossz órában fakadtál,
hogy így ekém alá jutottál,
s kitéptelek;
most már hiába gyógyítgatnám
kis testedet.⁴⁶

Az első sorban a szántóvető már látja a virágot, de az eke még halad tovább; a negyedik, hirtelen rövid sorra meg is történt a baj. A mondat végén pedig, mire kikerekedik a versszak, már hiába minden, a virágnak csak a „teste” marad meg, amit a költő elsrathat. Az eredeti szövegben még sokkal hangsúlyosabb, hogy amiről olvasunk, az itt és most lejátszódó *esemény*. A harmadik-negyedik sorok szerint a beszélőnek akaratlanul is el kell pusztítania a virágszálát („*For I maun crush amang the stoure / They slender stem*”), az ötödik sorra ezt *most már* nem áll módjában elkerülni („*To spare thee now is past my pow'r*”). A versforma, mint a megindított eke, tehetetlenségével szinte húzza a mondatot és a benne kibomló cselekményt a befejezéshez. A zárósor újra megszólítja a virágot, de már nem mint élőlényt, hanem mint: drágakövet („*Thou bonie gem*”).⁴⁷ A hajlékonyan lágy és a kemény, a pillanatnyi és a végleges, a pénzre nem váltható és az áruba bocsátható, a helyhez kötött és az elmozdítható közötti – egyenlőtlen – összecsapás a nyelv legközvetlenebb szintjén is lejátszódik, ahogy Burns a skót beszélt nyelvre utaló alakokat az irodalmi angollal váltogatja. A vers egészében ez a dráma az utóbbi(ak) javára dől el. Az utolsó strófában – több más verséhez hasonlóan – a költő már emelkedett, irodalmi angolsággal vonja le az univerzálisnak szánt tanulságot, amit a *bloom* (’virágzás’) hívószóra felelő *doom* (’végzet, pusztulás, kárhozat’) záró rím összegez. A szöveg egészének tipográfiai-imaginárius formája egyszerre adja ki a szántás fordulókkal előrehaladó folyamatát és a „törekeny szárú” virág képét (az első strófában szereplő „*slender stem*” és a későbbi „*tender form*” egyaránt érthető vers és virág

⁴³ Az *Egy egérhez* is az eke képével indul, mely az 5. strófában felnagyítódik: „s lám, összezúzta házadat / az én ekém.” BURNS 1959: 78–79 (Szabó Magda fordítása). Az eredetiben hangfestés és alliteráció fokozza az erőszakos hatást: „Till crash! the cruel coulter past / Out thro' thy cell”. KINSLEY (szerk.) 1968: I, 127.

⁴⁴ „and final Ruin fiercely drives / Her ploughshare o'er Creation”; ld. KINSLEY (szerk.) 1968: III, 1174.

⁴⁵ VERGILIUS 1973: 23 (33, 39–40. sorok). Lakatos István fordítása.

⁴⁶ „Wee, modest, crimson-tipped flow'r, / Thou's met me in an evil hour; / For I maun crush amang hte stoure / Thy slender stem: / To spare thee now is past my pow'r, / Thou bonie gem.” KINSLEY (szerk.) 1968: I, 228.

⁴⁷ A *gem* azonban etimológiai kapcsolatban áll a latin *gemma* szóval, ami ’rügy’-et is jelenthet. Köszönöm Péti Miklós észrevételét.

megnevezéseként). A kitágított lírai pillanat virág és eke végzetes találkozása: mire az eke megtorpan, a virágszál eltörik, a vers pedig elkészül – elfoglalhatja helyét a verseskötetben (és ne feledjük, utóbbi egyik megnevezése *antho-logia* vagyis 'virággyűjtemény'). Az alcím sírfeliratként őrizi a vers keletkezésének alkalmát és egyúttal a százszorszép elpusztításának dátumát: „melyet a költő 1786 áprilisában kiszántott” („*On turning one down, with the Plough, in April – 1786*”).

Útszéli Theokritosz (változatok skót pasztorálra)

A sokat kritizált Henry Mackenzie tehát nagyon is okkal nevezte Burns-t szántóvetőnek, hiszen a kötet egészét meghatározó beszédmód a klasszikus földműves-toposz újraértelmezésére épül. A százszorszép-vers kapcsán emlegetett pasztorál szintén pontos és releváns; megnevezésével Mackenzie nem tett mást, mint kimondta, amit a kötet amúgy is az olvasó tudtára hoz, bár valamivel közvetettebb módon. Burns a *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* ('Versek, nagyrészt skót dialektusban'; 1786) című kilmarnocki kötetét a következő figyelmeztetéssel indítja:

Az itt következő semmiségek nem olyan Költő alkotásai, aki a tanult mesterségnek és talán a magasabb élet előkelőségeinek és tétlenségeinek minden előnyét élvezve, a paraszti témáért Theokritoszt vagy Vergiliust szemé előtt tartva hajol le. A jelen Szerzőnek ezek és más hazájukbeli ünnepektől nevek, eredeti nyelvükön, „befoglaltatott forrás, bepecsételt kútfő”. Nem tanulta a szabályokat, melyeket a kezdő Költőnek követnie szükséges, így azokat az érzületeket (*sentiments*) és szokásokat (*manners*) dalolja, melyeket önmagában és az őt körülvevő paraszti társakban érzett és figyelt meg, a saját és az ő eredeti nyelvükön.⁴⁸

Talán nem kell részletezni, hogy ez a felvezetés mennyire *félrevezető*. A kötet leginkább figyelemre méltó vonása már a cím szerint is a skót dialektus használata volt – ehhez képest a parasztköltő irodalmi angolsággal értekezik, „kiszámítottan elegáns, szándékoltan jólnevelt, gyakorlatilag meghunyászkodó” tónusban, ahogy Douglas Dunn megállapítja.⁴⁹ Burns még azt is pontosan megnevezi, hogy mit *nem* olvasott – ezzel pedig konkrét utasításokat ad az olvasónak, hogy a verseket a theokritoszi és vergiliusi költészet összefüggésében értelmezze, egy ambiciózus pályakezdés dokumentumaként.⁵⁰ A hozzáférhetetlen források miatti panaszkodásba az Énekek Énekéből beékelt idézet az olthatatlan vágy motívumát csempészi. Ugyanakkor: Burns egy percig sem állítja, hogy *fordításban* sem találkozott a klasszikus szerzőkkel – márpedig ekkorra már mindkettőnek számos angol változata létezett. És ha Theokritosz esetleg Dryden fordításában került elé, akkor akár magára is vehette jellemzését a költőről, aki „úgy mutatja meg mesterségét és tanultságát, hogy mindkettőt leplezi [...] Még dór dialektusának is páratlan édessége van a maga parasztságában”.⁵¹

Az újabb kritikai kiadás szerkesztője, Nigel Leask úgy fogalmaz, hogy miközben Burns Előszava azt sulykolja, hogy a költő szó szerinti (*literal*) és nem irodalmi (*literary*) pásztor, aközben „az irodalmias prózastílus mindezt finoman kétségbe vonja, csakúgy, mint a Bibliára és a William Shenstone angol pasztorál-költőre, valamint a skót Allan Ramsay-re és Robert Fergusson-ra tett burkolt utalások.”⁵² Shenstone (ma már kevésbé emlegetett) neve itt különösen érdekes. A költő, akinek „isteni

⁴⁸ LEASK (szerk.) 2014: 72. A beékelt idézet forrása: Énekek Éneke 4:12 (Károli Gáspár ford.).

⁴⁹ DUNN 1997: 59.

⁵⁰ Susan Manning Burns kedves költője, Robert Fergusson pályakezdésével kapcsolatban hangsúlyozza, hogy a neoklasszikus költészetben először a pásztori, majd az elégikus és a satirikus mód követése a költői tanulóévek általánosan elfogadott menete volt. MANNING 2003: 94.

⁵¹ Dryden: „Preface” to *Sylvae*. Idézi JACOBUS 2016: 194.

⁵² LEASK (szerk.) 2014: 71.

elégiái” Burns szerint „nyelvünk, nemzetünk és emberi fajunk dicsőségére válnak”,⁵³ már egy generációval korábban hangsúlyozta, hogy ő „valódi pásztor”, aki „vidéki magányba vonult vissza”, hol „farmja szépítése az egyetlen mulatsága”.⁵⁴ Az oxfordban tanult Shenstone birtoka a 18. századi tájkertészet ünnepe példája lett – Burns számára viszont egy egyszerű farm bérlése jelentett (volna) társadalmi felemelkedést, ám ez a testvérel közös vállalkozásuk rövid úton csődbe ment. Hogy ki is a „szó szerinti pásztor” és hogyan tud ekként megjelenni az irodalmi nyilvánosságban, nem is volt olyan egyszerű kérdés Burns számára, és ez nem csak az Előszó körmönfont retorikájából, de a versekből is jól kivehető.

Burns pályakezdése bizonyos mértékig arra az ellentétre épült, mely a pasztorál és georgika-költészet irodalmi toposzai és a 18. század végi skót földműves – persze irodalmilag megalkotott – beszédmódja között feszült. Mindez összevethető a 18. század elejétől divatos tanulatlan, ún. „rusztikus költők” (*rustic poets*) eljárásával, akik Alexander Pope verselésével, Vergiliust idézve részletezték egy-egy kétkezi munkafolyamat szépségeit és nehézségeit.⁵⁵ Burns azonban nem zengi a nehéz munka dicséretét, inkább, mint láttuk, *elkalandozik* a munkától. A 18. századi költészet klasszikus utalásrendszerével is inkább csak eljátszik, a stílusregisztereket pedig – akár a dialektusokat – következetesen keveri. Az angol neoklasszikus kritika egyik vezéralakja, Joseph Addison egykor azt írta Vergiliusról (Dryden fordítása kapcsán), hogy a *Georgicá*ban „úgy törí a rögöt és szórja a trágyát, hogy van abban valami grácia”.⁵⁶ Burns legjobb verseinek sokszor komikus, ugyanakkor már-már heroikus tónusát az adja, hogy ezt az ellentmondást kívülről is látja. Trágya és grácia itt egyaránt komolyan van véve; költőnk egyszerre Don Quijote és Sancho Panza – sőt, talán még Rozinante is.⁵⁷ Ismeretes, hogy a pasztorál beszélője hagyományosan művelt városi ember, aki pásztorruhát ölt.⁵⁸ Burns beszélője viszont olyan pásztor, aki a művelt költő pozícióját veszi fel, aki pásztorot játszik. Ez a többszörös áttétel elengedhetetlen ahhoz, hogy megteremtse a távolságot saját helyzetétől, létrehozva azt az imaginárius helyet, ahonnan hatásosan szólíthatja meg közönségét.

Egyes versekben olyan átéléssel játssza a szerepét, hogy alig lehet észrevenni a szintek közötti elcsúszást. Máskor felhívja rá a figyelmet, mint az *Elégia szegény Méliről* (*Poor Maillie's Elegy*; Illyés Gyula ford.) című ironikus, ún. *mock-pastoral* vagy ál-pásztori versében („ál”, mert a vers beszélője igazából pásztor). Ebben a költő avagy „bárdocská” („*Bardie*”) egy anyajuhot sirat el, akit nem is haszonállatként, hanem hű társaként nevelt fel (a személyes névmás helyénvalónak tűnik: a vers párdarabjában a juh utolsó szavait olvashatjuk).⁵⁹ Az anyajuh vesztéről szóló komikus és gyászos költeményben Burns végig a szó szerinti és az irodalmi pásztor figurája közötti eltérésekkel játszik. Az elégia olyan konvencióit mozgósítja, mint a könnyek árja vagy a költőtársak felszólítása a siratásra, de már a nyitó sorokból kiderül, hogy a költői stílust itt a prózai, sőt a szalonképtelen fogja ellenpontozni. Schor szerint a 18. században az elégia meghatározó jegyének számított a fluiditás, ami áradó

⁵³ LEASK (szerk.) 2014: 72.

⁵⁴ SHENSTONE 1764: I 10.

⁵⁵ Közéjük tartozik Stephen Duck, a cséplőmunkásból lett költő, a női munkákat megéneklő Mary Collier, a „poétikus fejő”, Ann Yearsley, vagy valamivel később a földművesből lett cipész és költő Robert Bloomfield. Az utóbbi évtizedekben szövegkiadások és elemzések sora foglalkozik a jelenséggel; összefoglalását ld. GOODRIDGE and KEEGAN 2004.

⁵⁶ Joseph Addison: *Essay on the Georgics* (1697), idézi PELLICER 2012: 293.

⁵⁷ *Önmagára* (*On Himself*) c. versében idézi Cervantes regényét: „Ime Burns / Rocinante-lován; / fene víg, / de gebéje sovány!” BURNS 1959: 182 (ford. Kálnoky László). Tandori Dezső *Madárzsoké* c. verse utal erre a képre és Burnsre; ld. TANDORI 1995: 81–82.

⁵⁸ A pasztorál természetéről a 18. sz. folyamán élénk vita folyt az angol kritikában. Mesterséges voltát hangsúlyozta Alexander Pope *Discourse on Pastoral Poetry* (’Értekezés a pásztori költészetéről’; 1717) c. írásában. Vele szemben az ún. „kemény” pasztorál hívei a realisztikus ábrázolás felé mozdultak el. Ld. LEASK 2010: 51. Pellicer kiemeli, hogy a pasztorálban a pásztori élet „kétszeresen eltávolítva, az irodalmi konvenció háttere előtt játszódik, még akkor is, ha realisztikusan van ábrázolva”. PELLICER 2012: 292.

⁵⁹ Az állat-elégia illetve -óda a 18. század második felében többféleképpen is megjelenik a brit költészetben. Elegánsan ironikus változatai akváriumba fűlt macskákról, hű ebekről és (Catullus nyomán) madarokról szólnak. Burns egy szatirikus elégija – *Elégia Peg Nicholson halálára* (Nemes Nagy Ágnes ford.) – egy folyóban úszó, megnyúzott lovat sirat. BURNS 1979: 52–53.

kifejezőmódot és – az együttérzés csatornáin keresztül – az érzelmeik áradását jelentette.⁶⁰ Burns-nél viszont szó szerint is értendő: „Gyással árad vers, próza, orr, / melyen költőnk sós könnye foly”.⁶¹ A versből olyan részletek derülnek ki, mint hogy a kiváló tenyészállat „nem volt kócos, csomós-farú”, és a vesztét egy pányva okozta, ezért „fakad könnypatak” a költő szeméből. Az áradás végül a helyi Doon folyó dálnokaihoz intézett szózatban tetőzik; a klasszikus elégiai kellék, a nádsíp zokogására a skót dálnokok „rokon dudájukon” felelnek.⁶² Ez aligha meglepő, hiszen a versben, az *improvement* elvére fittyet hányva, végig skótos – pontosabban Scots nyelvű – alakok keverednek az irodalmi angollal.

A dialektus használata Burns számára paradox módon a klasszikusokhoz is kapcsolódást kínál. Allan Ramsay (1686–1758), a dialektusban írt költészet korábbi mestere, a Scots nyelvben egy új dór költészet megteremtésének a lehetőségét látta, és ezzel Burns nagyon is tisztában volt.⁶³ Egy verstörredéke (*Sketch*; 1785–86) Ramsay-t Theokritosz egyetlen méltó követőjeként mutatja be, méghozzá a klasszikus közhelyek üdítő hiánya miatt: „Tökéletesen fested a vén természetet, / édes kaledón soraidban; / nincs a mirtuszok közt kanyargó arany folyó, / hol Filoméla, / míg éjjeli szellők borzolja a szőlőtöveket / bánatáról dalol!”⁶⁴ Burns itt elődje saját programját visszhangozza, melyet Ramsay a leghatásosabban a *The Ever Green* ('Az örökzöld'; 1724) című antológia bevezetőjében fejtett ki:

Nem kell görög vagy itáliai földre utaznunk egy árny, egy patak, egy szellő kedvéért. A *ligetek* fái a mi völgyeinkben magasodnak, a *folyók* a mi forrásainkból fakadnak, és a *szelek* a saját dombjainkat fújják. Nem azt kifogásolom, ahogy ezek görög vagy itáliai földön megjelennek, hanem hogy az *északi költő* akkor is ezekről a helyekről veszi az alapanyagait, amikor versének a saját hazája a helyszíne – mint ahogy nálunk a *Tavaszhöz* himnuszt zengők és *pasztorál*-gyártók oly gyakran tenni szokták.⁶⁵

Míg Ramsay itt igyekszik (legalább elméletileg) a költői megszólalást közvetlenül a hazai tájhoz kapcsolni, Burns idézett verssorai – több mint fél évszázad múltán – a skót pasztorál megkonstruált voltát állítják előtérbe. Hiába bizonygatja az ellenkezőjét, töredéke elárulja, hogy az új dór költészet a „skót” szellőket-folyókat nem egyszerű természetességükben ábrázolja (Ramsay verseinek kimódoltsága ezt alá is támasztja). Az olvasó éppen a klasszikus trópusok *fordításában* lelheti örömet, ehhez pedig valamilyen szinten annak is tudatában kell lennie, hogy *valami más helyett* állnak az északi táj díszletei. A mediterrán szőlőtövek tehát nem annyira hiányoznak ebből a költői világból, mint inkább negatívban vannak jelen. A Burns által használt retorikai alakzat, a litotézis, ezt pontosan jelzi („nincs a mirtuszok...”). Hogy megteremtse a maga autentikus költött világát, a skót elégiának Filoméla panasza helyett is más trópusok után kellett néznie. Az anyajuh siráma vagy a skótdudák zokogása, ha nem is tökéletes, de komikus célra használható első kísérletek voltak Burns részéről.

Mint minden szűkebb vagy tágabb értelemben vett fordításban, a forma itt is kulcskérdés volt. Pásztori töredékében és komikus állat-elégiájában Burns egy olyan versformát használ – a Ramsay által népszerűsített Habbie-strófát (*Standard Habbie*), vagy későbbi nevén Burns-strófát – mely a skót hagyományban már korábban is az elégia műfajához kötődött, méghozzá annak komikus, alacsony változatához. Valószínűleg trubadúr örökség, erre mutat bonyolultsága, a változó hosszúságú hat sorban

⁶⁰ SCHOR 1994: 51.

⁶¹ BURNS 1979: 109. Illyés Gyula fordítása.

⁶² „Ó, dálnokok a szép Doonon, / e nem enyhülő fájdalom, / mit Robin sípja konokon / zümmög-zokog, / zengjen rokon dudátokon: / Méli halott!” BURNS 1979: 111 (Illyés Gyula ford.).

⁶³ A dór nyelvről később még rövid feljegyzést is készített (*On the Doric Dialect*), ld. LEASK (szerk.) 2014: 299–302. A kérdésről részletesen szól LEASK 2010: 43–80.

⁶⁴ „Thou paints auld Nature to the nines, / In thy sweet Caledonian lines; / Nae gowden stream thro' myrtles twines / Where Philomel, / While nightly breezes sweep the vines, / Her griefs will tell!” KINSLEY (szerk.) 1968: I, 192. Vö. Leask 2010: 77–78; LEASK (szerk.) 2014: 325.

⁶⁵ Allan Ramsay: *Preface to The Ever Green*, idézi MANNING 2003: 97.

előforduló mindössze két rím.⁶⁶ Népszerű elnevezését arról a satirikus elégiáról kapta, melyben Robert Sempill egy híres dudást siratott el (*The Life and Death of the Piper of Kilbarchan: or the Epitaph of Habbie Simson*). A versnek a 17–18. században számos változata és utánzata terjedt el, általában komikus siratók, pl. William Hamiltontól egy vadászkopó halotti búcsúja. Ramsay azonban a Habbie-strófát skót nemzeti versformának is alkalmasnak találta. A népszerű minták alapján, de komoly irodalmi ambíciókkal írta meg például egy edinburghi fogadósné elégiáját (*Elegy on Maggy Johnston, who died Anno 1711*), melynek „témáját nem Lycidas vagy egy püspök hitvese adja”, ahogy Murray Pittock megjegyzi, „hanem egy csapos és kocsmáros, vagyis látszólag »alacsony« alak, aki valójában színekdokké-szerűen Skócia fővárosának minden társadalmi osztályát képviseli”.⁶⁷ Burns ugyanebben a szellemben ír hamis elégiát egy jóra való öreg vadászról (még életében, ahogy a szöveg végére illesztett „Per Contra” című szakaszból megtudjuk); itt a természet gyász helyett ujjong, mert megmenekül a vadászpuska elől (*Tam Samson's Elegy*).⁶⁸ Az *Elégia szegény Méliről*, ál-pásztori hangütésével és a verselés virtuozitásával, tökéletesen illeszkedik ebbe a sorba; egyszerre idézi fel Sempill elégiáját a skót dudásról, Hamilton kutyasiratóját és Ramsay több versét.

A jól bejáratott Habbie-strófát használja Burns az *Egy százszorszéphez* és az *Egy egérhez* címzett versekben is. Ha ezeket a skót *mock-elegy* hagyománya felől olvassuk, szinte ugyanazt a képletet megtaláljuk, mint amit az *Elégia szegény Méliről* már sikeresen alkalmazott: a paraszti költő egy látszólag jelentéktelen veszteségen kesereg, eltűzött irodalmias gesztusokkal. Mi lehetne komikusabb, mint hogy egy felbolygatott egérfészek miatt valaki szertartásosan bocsánatot kér, vagy hogy egy kiszántott gyomnövény felett hosszan kesereg? Mezei virág és mezei egér mondhatni tősgyökeres részei a paraszti hétköznapiaknak, így a Ramsay-féle skót pasztorál követelményeinek is megfelelnek. Az aránytalanság „alacsony” és „magas” irodalmi valóság között nem is lehetne hangsúlyosabb. A szánakozás tárgyai olyan aprók, hogy szinte észrevétlenek, a vesztüket is pont ez okozza. Mégis – bár a forma játékosága feljogosít egy efféle megközelítésre – nehéz elvitatni, hogy Burns ebben a két versben valami mást csinál, mint a korábbi ironikus elégiákban, melyekben a pásztori konvenciók egyértelműen a paródiát szolgálták. A szándékosan tájidegen klasszikus kellékek itt a háttérbe húzódnak a siránkozó refrénnel együtt, miközben a lamentáció a vártnál komolyabbra fordul. Mire a vers vége felé az *Egy egérhez* földművese megállapítja „egerek és emberek” sorsközösségét, addigra nemcsak az egeret látjuk emberként, de az embert is házát féltő, földönfutó egérként.⁶⁹ Az *Egy százszorszéphez* beszédmódja még csak ennyire sem ironikus, ahogy szerepvers-jellege is jóval enyhébb. „Bárdocska” helyett „egyszerű bárd”-ról esik szó, aki közössége nélkül, egyedül töpreng el az élet veszteségein. Nem véletlen, hogy Burns a legkomorabb versei közé sorolta egy olyan kötetben, mely hézagosan bár, de viharos és alighanem rosszul végződő személyes életutat sejtet,⁷⁰ és amelynek utolsó darabja, Gray *Elégiájának* zárlatát idézve, az *Egy dalnok sírfelirata* (*A Bard's Epitaph*, Kálnoky L. ford.).

Virágok haláláról (szerelmi elégia)

⁶⁶ A strófa hat sorából a negyedik és hatodik kettes jambus, a többi négyes jambus. Rímképlete *aaabab*, sokszor nőrímekekkel, ami a brit költészetben hagyományosan a komikus hatáskeltés eszköze. Egy versszak általában egyetlen mondatból áll, esetleg egy hosszabb és egy rövidebb, „rácsapó” mondatból. Ld. DUNN 1997: 61.

⁶⁷ PITTOCK 2007: 321. Ld. még STRABONE 2018: 113.

⁶⁸ MCGUIRK 2014: 96–97.

⁶⁹ A versnek ebből a szempontból való rövid elemzését és új fordítását ld. SZLUKOVÉNYI 2019. Számos értelmező a mezőgazdasági bekerítések – egy sokak számára végzetes *improvement* – tapasztalata felől közelíti meg; ld. pl. CRAWFORD 1965²: 167.

⁷⁰ Az első kiadásban a versek a következő sorrendben követték egymást: *Despondency, an Ode* ('Csüggedés, óda'); *Man was made to mourn, a Dirge* (*Bánatra születünk*; Nadányi Z. ford.); *Winter, a Dirge* ('Tél, siratóének'); *A Prayer in the Prospect of Death* ('Imádság halál közeledtével'); *To a Mountain-Daisy* (*Egy százszorszéphez*); *To Ruin* ('A Pusztuláshoz').

A Burns versében megszólaló bárdot az különbözteti meg a földművestől, hogy meglátja a kiszántott százsorszépét és gyengéden megszólítja: „Te kicsike piros virágszál”. A gesztus öt versszakon át kitart, egyre részletezőbb kidolgozással, mintha a költő a virág egész életét igyekezne maga elé képzelni: „Mitől most szárad meghajolt, / jaj, nem a hú pacsirta volt...” Ezzel persze kimeríti az ún. patetikus téveszme (*pathetic fallacy*) vétségét, vagyis érzelmeket tulajdonít a természetnek – de hát ez évszázadokon át a költészet elfogadott eljárása volt, mielőtt a 19. század közepén John Ruskin, a modern művészet védelmében, kifogást emelt ellene.⁷¹ Burns minden olvasója tudta, hogy a valódi címzett nem a virág, hogy a vers csak *úgy tesz*, mintha máshoz beszélne, sőt, mintha a közvetlen címzett képes volna megérteni. Jonathan Culler ezt háromszögesített aposztrophénak nevezi és legfőbb funkcióját épp abban látja, hogy költőként azonosítja a beszélőt – hiszen ki más is szólna egy virághoz? Minél képtelenebb egy ilyen aposztrophé, annál inkább kiemeli az irodalmi beszédet a hétköznapiakból: „mintha minden szelekhez, virágokhoz, hegyekhez, istenekhez, szerelmekhez intézett megszólítás korábbi költői hívások megismétlése volna” – írja a *Lycidas* kezdősorára hivatkozva („*Yet once more*” – „Még egyszer”).⁷² A gesztus, akármilyen elcsépett, egy pillanatra váteszi dimenzióba emeli a versbeszédet, hiszen kimondatlanul is azt feltételezi, hogy az univerzum válaszolni tud a költő szavára.⁷³ Az olyan felkiáltások, mint az „O!” vagy Burns-nél az „*Alas!*” (a fordításban: „jaj”) a költészetnek ugyanehhez a ritualizált rétegéhez tartoznak: a tiszta vokalizáció, a hangadás konvencionális jelölő, mint az Apollo nyögésének tipográfiai formát adó „AI AI”.

Burns versében azonban nemcsak a megszólítás konvencionális, de maga a megszólított, a kiszántott virág is irodalmi toposz, mely további kontextusok felé nyitja meg az értelmezést. Catullus 11. carmenjében a költő a következő zárlattal üzent meg Lesbiának a végső szakítást:

és szerelmem már ne kívánja tőlem,
mert hibájából szakadott le, mint rét-
szélén-elhúzott-ekevas-sebezte
karcsu virágszál.⁷⁴

Mintha a százsorszép-vers teljes cselekménye ebből a hasonlatból bontakozna ki. A Burns-kiadások ehhez nem adnak támpontot, de egy újabb tanulmány evidensnek tartja, hogy a vers a catullusi hagyományt követi.⁷⁵ Kérdéses azonban, hogy Burns ismerte-e a verset. Az 1790-es évektől Nagy-Britanniában megélnék az érdeklődés Catullus iránt, akit kifinomult lírikusként legalább annyira értékelték, mint obszcén satírák szerzőjeként.⁷⁶ Műveinek első teljes fordítása azonban csak 1795-ben jelent meg angolul, kilenc évvel Burns kötete után; ezelőtt csak egyes darabok tűntek fel sporadikusan, például iskolai tankönyvekben.⁷⁷ Mégsem elképzelhetetlen, hogy Burns találkozott az eredeti szöveggel, miután egy rövid ideig latinul tanult.⁷⁸ De az „ekevas-sebezte” virág toposzára akár Dryden *Aeneis*-fordításában is ráakadhatott. Egy emlékezetes epizódban Vergilius ezzel a catullusi képpel írja le az ifjú

⁷¹ RUSKIN 2018: 223–247.

⁷² CULLER 2015: 216–17.

⁷³ CULLER 2015: 190.

⁷⁴ SZEPESSY (szerk.) 2000: 15. Devecseri Gábor ford.

⁷⁵ THOLONIAT 2015: 85 (jegyzet). Burns és Catullus párhuzamait más versek kapcsán felveti GLEASON 1972.

⁷⁶ VANCE 2015: 50.

⁷⁷ STEAD 2016: 27.

⁷⁸ Gilbert Burns beszámolója szerint az ifjú költő mindenestre jó tanítványa lett volna Catullusnak: „Gyakran visszatért az *Alapokhoz* [a *Latin nyelv alapjai* című könyvhöz], minden kis bosszúság és csalódás alkalmával, különösen a szerelmi viszonyait illetően; de ritkán tartott ki a latin mellett egy-két napnál tovább, legfeljebb egy hétig egyhuzamban. Amikor maga is felismerte, hogy ez a viselkedés mennyire nevetségessé tenné mások előtt, szerzett erről egy pár humoros stancát, melyekre már nem emlékszem, de mindegyik úgy végződött, hogy »*Most hát vissza latinomhoz*«.” Idézi LEASK (ed.) 2014: 299. Burns epigrammája, *A Marciálisz-fordító Elphinstone-ra* (*On Elphinstone's Translation of Martial*, ford. Mészöly Dezső) ara enged következtetni, hogy össze tudta vetni az angol fordítást a latin versekkel.

Euryalus halálát: „S Euryalus lezuhan holtan, szép tagjain árad / végig a vér, nyaka csüggedten vállára hanyatlik. / Mint amidőn megsért eke-vas rőt szirmu virágot, / s hervadtan haldoklik, avagy ha lehorgad a mákfaj / lankadozó szárán, amikor nehezíti a zápor.”⁷⁹ A hasonlat Dryden fordításában is szerepel, ez pedig már könnyebben eljuthatott Burns-höz, bár úgy tűnik, hogy csak 1788-ban ismerte meg teljes egészében.⁸⁰

Akárhogy is, a Catullus-párhuzam Burns versének egy újabb oldalát teszi láthatóvá. Az *Egy százszorszéphez* valahol, talán nem is olyan nagyon elrejtve, szerelmesvers. A Burns-életrajzot ismerőket ez nem lepheti meg. Carol McQuirk úgy is hivatkozik a versre mint Jean Armour-t sirató elégiára, és a kilmarnocki kötet megjelenését közvetlenül megelőző viharos időszakhoz köti.⁸¹ Armour a költő egyik nagy szerelme és későbbi felesége volt, aki házasság előtt teherbe esett. A gyülekezet meghurcolta, családja tiltotta, hogy hozzámenjen Burns-höz, aki nem is tudott volna megélhetést biztosítani neki. Első verseskötetét ebben a helyzetben állította össze, abban a tudatban, hogy szerelme elhagyta, és mielőtt – a tervek szerint – hajóra szállt volna Jamaica felé. Ebben az életrajzi kontextusban az *Egy százszorszéphez* maga is búcsúvers, mint Catullusé, bár nem leszámolás. Burns nem a saját érzéseit, hanem az elhagyott lányt ábrázolja megsebzett virágként, magát pedig – az erotikus költészetből sokfelől ismerős képpel – szántóvetőként.⁸² A virág=lány azonosítás a versben egyszerre végtelenül elcsépelet és finoman egyénített. A magyar fordításban szereplő „piros virágszál” nem fejezi ki pontosan, amit az eredetiben a „*crimson-tippèd flow'r*”: a fehér virág szirmainak hegye bíbor/rőt színű. Ez egyrészt azt mutatja botanikai pontossággal, hogy a százszorszép még nem nyílt ki egészen (a részletet még Ruskin is értékelte volna). Másrészt Vergilius „rőt szirmu” virágára emlékeztet, illetve egy sor más „vérző virágra”, kezdve Szapphó *Nászdaltöredékével*, melyet Adamik Tamás a Catullus-vers párhuzamos helyei között említ: „Mint a hegyekben a jácintot ha a pásztori népek / Földretapossák, s fekszik bíbor szirma a földön”.⁸³ A letiport virág a defloráció magától értetődő metaforája Burns-nél éppúgy, mint Szapphónál. A két költőt talán erőltetett egymás mellé helyezni (bár az említett *Sketch* című töredékből tudjuk, hogy Burns ekkor már hallott Szapphóról). De legalább egy olvasójuk megtette, igaz, más verseik alapján. Arany János a szerelmi költészet lehetőségeit latolgatva írja: „Sappho töredék ódája, Burns »Egy hév csókja« minden koron és népen keresztül édes reszketésbe fogja hozni a szíveket”.⁸⁴

Akár szándékosan, akár nem, Aranynak ez a megjegyzése azt az irodalmi közegét is megidézi, amelybe Burns százszorszép-verse illeszkedik, és amelynek a szívek együttrezgése az egyik legfőbb trópusa volt. Az érzékenység költészetében ez az együttrezgés kitüntetett módon az elégia műfajában valósult meg, és nemcsak Thomas Gray sokat emlegetett, példászerű verse miatt. Az elégiát jellemzően a közügyektől való visszavonuláshoz (*retirement*), a privát érzések kifejezéséhez, a „gyengéd” (*tender*) vagy „olvadó” (*melting*) beszédhez kötötték a korban. Ezt a felfogást Burns leginkább a már említett William Shenstone műveiből ismerhette, akire 1784-ben a szerelmi költészet autoritásaként hivatkozik.⁸⁵ Shenstone-nak huszonhat elégiája jelent meg 1764-es posztumusz kötetében – szerelemről, barátságról, a visszavonultság érényeiről vagy a költői hírnévről szóló darabok éppúgy, mint halotti

⁷⁹ *Aeneis* IX. 433-37 (ford. Lakatos István), ld. VERGIILIUS 1973: 319–20. Hasonló leírást ad Homérosz a lenyilazott Gorgüthión haláláról (*Iliász* VIII 306–8): “És, mint félrekonyul feje máknak, hogyha a kertben / termés terheli és a tavasz dús zápora nyomja: / így hajlott feje féloldalt a sisak nehezétől.” HOMÉROSZ 1967: 138.

⁸⁰ Ezt írja Burns egy Mrs Dunlophoz címzett levelében. Ld RICKS 2002: 80.

⁸¹ MCGUIRK 2014: 69. Ld. még GORJI 2012: 72–73.

⁸² Christopher Ricks a szántás erotikus képeit Shakespeare-hez köti; RICKS 2002: 47–48.

⁸³ SZEPESSY (szerk.) 2000²: 107. Devecseri Gábor ford. Vergilius és Szapphó párhuzamos helyeit felsorolja ADAMIK (szerk.) 1998: 44.

⁸⁴ ARANY 1968: 127. Az említett Burns-verset Arany töredékesen lefordította, ld. ARANY 2019: 165.

⁸⁵ KINSLEY (szerk.) 1968: III, 1006. Egy évvel korábban ezt jegyzi fel a közhelygyűjteményébe: „Legkedvesebb szerzőim a szentimentális fajba tartoznak, mint Shenstone, különösen az Elégiái, Thomson, a *Man of feeling*, melyet a Biblia mellett a legnagyobbra tartok, a *Man of the World* [Henry Mackenzie másik regénye], Sterne, főként az *Érzékeny utazás*, Macpherson Ossziánja és így tovább; viselkedésemmel ezeket a dicső példákat követem”. KINSLEY (szerk.) 1968: III, 1002.

elégiák. Ezt a tematikai sokszínűséget (és a választott *abab* strófát) a műfajról szóló értekezésben indokolja a kötet elején.⁸⁶ Az elégiát a pasztorál rokonának tartja, mely azonban elegánsabb, emelkedettebb beszédmódot követel meg, ahogy „egy egyszerű, de bölcs földbirtokost is a bérlője felett állónak gondolunk méltóságban és értelemben”.⁸⁷ (Burns aligha értett egyet a hasonlattal.) Shenstone a római költőket kívánta követni, főként Tibullust. Az elégiát eredendően gyászversnek írja le, mely „olyan édességet fedezett fel a *melankóliában*, amit a *vígságban* sem találni, és el tudott vezetni az *urna* porához, amikor a szikrázó kehely nem adott élvezetet”.⁸⁸ A római költők azonban – írja Shenstone – a szerelmi bánatra is kiterjesztették ezt a melankolikus beszédmódot, innen pedig a szerelem örömeire, kínjaira és zsarnokságára, míg az eredeti tárgy egészen a háttérbe szorult, az elégia pedig egy sor különböző műfajjal keveredett. Mégis megmaradt valami közös ezekben a versekben: a személyesség, az egyéni élményre adott gyengéd reakció. Shenstone értekezése azt mutatja, hogy a 18. század második felére az elégia magas irodalmi változata is elvesztette szigorú formai meghatározottságát, miközben tartalmi megkötetése sem igazán voltak. Legáltalánosabb meghatározása szerint „az elégia, valódi és sajátlagos értelmében, gyengéd és panaszos gondolatot tartalmaz, erre mint különleges sajátosságára tekint, és amíg *ezt* folyamatosan képes fenntartani, változatos témákat enged meg, melyeket a tárgyalásuk módja révén tesz a sajátjává. A búskomorság stóláját rendkívül sokféle tárgyra kiterjeszti, és ez, akár a temetési menetben viselt öltözék, méltóságteljes és egységes megjelenést kölcsönöz mindegyiküknek.”⁸⁹

E definíció kapcsán egy újabb tanulmány megállapítja, hogy a 18. századi elégia a „búskomorság stólája” alatt sokféle személyes, akár takargatnivaló érzést is képes volt finoman jelezni.⁹⁰ Maga Shenstone is különbséget tesz a vegyes tárgyú, szélesebb közönséghez szóló elégia és az elsősorban nőknek címzett, szerkezetileg is lazább szerelmi elégia között: míg az utóbbi csupán „gyengédséget és tiszta fogalmazást” követel, addig az előbbiben fontos szerep jut a morális tanításnak.⁹¹ A százszorszép-vers ennek fényében olyan elégia, mely a „privát” szerelmi témát a szélesebb nagyközönséghez szóló erkölcsi reflexióba burkolja. A takargatás motívuma tehát Burns-nél is megfigyelhető, olyannyira, hogy a siratás személyes motívuma kis híján feloldódik a morális reflexió önjáró, szinte gépies retorikájában. De azért egy nő alakja végig ott bujkál a szövegben. A kiszántott virágot az első soroktól az elvesztett ártatlanság képei veszik körül, és ez itt gender-szempontról határozottan jelölt, női *ártatlanságot* jelent. A százszorszép rőt szirma ennek csak egy jelzése a sok közül. Mindjárt a második sor („*Thou's met me in an evil hour*”) a tiltott gyümölcsöt leszakító Évara utal Milton *Elveszett paradicsoma* nyomán. Éva a kritikus jelenetben egyszerre kertész és támaszra szoruló gyenge virágszál, az „*evil hour*” (‘gonosz óra’) pedig a bűnbeesés kozmikus ideje.⁹² A következőket zavarodottan érzékelő Ádám bűnbeesésre, szexualitásra és a virág elpusztulására egyszerre utal, amikor Évához fordul: „miképp / buktál el, íly hamar-romlásba, arcod, / virágod vesztve, most halálra szánt?”⁹³ A miltoni kép és a pótolhatatlan veszteség bizonyossága Burns retorikáját is átszínezi, bár (az önkritika jeleként?) a „gonosz óra” itt a földművessel való találkozás órája – ő a csábító.⁹⁴ A virág női mivoltát az ötödik versszak leírása teszi explicitté („*snawie bosom*”, „*unassuming head*”), a föld pedig az ágya lesz, melyet földült a szántóvető ekéje („*the share uptears thy bed*”). A

⁸⁶ FAIRER 2012: 537; SCHOR 1994: 23.

⁸⁷ SHENSTONE 1764: I, 6.

⁸⁸ SHENSTONE 1764: I, 6. (“[Elegy] . . . has discovered sweets in *melancholy* which we could not find in *mirth*; and has led us with much success to the dusty *urn*, when we could draw no pleasure from the sparkling bowl.”) Vö. SCHOR 1994:

⁸⁹ SHENSTONE 1764: I, 4.

⁹⁰ MOUNSEY 2006: 608.

⁹¹ SHENSTONE 1764: I, 10.

⁹² „Így szól, s e bal időn kezét kinyújtja / az almáért, letépi és eszi. / Sebét a Föld megérzi...” (Jánosy István ford.) MILTON 1987: 232. Vö. GORJI 2012: 74–75.

⁹³ MILTON 1987: 236. (Jánosy István ford.) Különösen z utolsó sor rezonál Burns versére: „Defac't, deflow'r'd, and now to Death devote?” (IX.901). (Köszönöm Péti Miklós észrevételét.)

⁹⁴ A magyar fordítás itt félvezető („bizony, rossz órában fakadtál”), a „rossz óra” virág és földműves találkozásának ideje.

hatodik versszakban végül előlép maga a mesterkedés nélküli „romlatlan leány” („*artless maid*” – a kifejezés Shenstone-nál is előfordul hasonló kontextusban).⁹⁵ Ezzel egyfajta miniatűr átváltozás történik: „szó szerinti” lány veszi át a megszemélyesített virág helyét. Ám egy kiazmus azonnal vissza is forgatja őt a „természetbe”, a virág=lány lány=virág struktúra szerint („*Such is the fate of artless maid, / Sweet flow’ret of the rural shade!*”),⁹⁶ és ezzel további párhuzamok előtt nyitja meg az utat, melyek révén a virág pusztulása az egyszerű bárdnak, az erényes szenvedőnek és végül magának a szánakozónak a sorsát vetíti előre.

A vers tehát legalábbis nyomokban szerelmi elégia: egy viszony meggyászolása, mely azonban az ezen való túllépés és az általánosítás felé mozdul el. A klisészerűség, variálás, ismételtetés nem csupán külsődleges jegyei a szövegnek, hanem elengedhetetlenek ahhoz a mozgáshoz, a retorikai ekevas forgatásához, mely a szerelmi tárgyat feldobja és betemeti, miközben a reflexiót a teljes szövegen szétteríti (az ekevas neve a versben „*share*”, ami ’osztozást/elosztást’ is jelent). Érdemes kiemelni az allúziók szerepét a terep retorikai megművelésében. Már Shenstone is szükségesnek tartotta utalások használatát az elégia emelkedettebb beszédének kidolgozásához, és eldicsekszik vele, hogy ezeket ő hazai forrásokból merítette: „honi virágokat” használt, bár „koszorúját” a legjobb klasszikus minták nyomán igyekezett megfogni.⁹⁷ Burns-nél a gazdagon alluzív, hazai és klasszikus intertextusokat magába építő versszöveg nem is koszorú, de inkább komposzt, melyben a növény emberré válhat és az ember növényé. Ha ez nagyon sarkított megfogalmazásnak tűnne, távoli párhuzamként érdemes felidézni, Ovidius hogyan ábrázolta Hiacynthus halálát, akit a költészet istene, Apollo diszkosza ölt meg véletlenül. Még mielőtt az isten „igazat-mondó ajkával” (vagyis egy beszédaktussal) virággá változtatná haldokló kedvesét, a költői nyelvben már megtörténik az átváltozás, méghozzá mindkét irányban: „Mint mikoron violák vagy a mák letöretnek a kertben, / vagy sárgás nyelvvel rezgő gyönyörű liliomszál, / hervadnak, nehezült fejüket tüstént lebocsátják, / állani nem tudnak, lekonyultan nézik a földet: / így függ haldokló feje, így – erejét odavesztve – / terhe magának a nyak, vállára konyulva lehajlik.”⁹⁸ A költői beszéd performatívuma virággá változtatja a haldoklót, az elképzelt virágokat viszont emberekké, akik fejüket lehajtva, megtörten „nézik a földet”. A költészet istene ehhez nem tehet hozzá mást, mint hogy maradandó formát ad az átváltozásnak, az „új virág” szirmán hagyva a kézjegyet.

„mátkája volt a melancholia”: a szentimentális elégia

A 20. századi kritika a vers hibájául róta fel a túlhajtott szentimentalizmust. Thomas Crawford azt írja, az *Egy százszorszéphez* „művi, másodrangú, sőt talán őszintétlen is”.⁹⁹ Carol McQuirk szerint Burns virága túl sok mindennek lesz a szimbóluma, a vers emiatt hisztérikussá válik,¹⁰⁰ míg Nigel Leask szerint „összeroskad a saját irodalmiasságának terhe alatt”.¹⁰¹ Burns kortársai és 19. századi olvasói viszont kifejezetten nagyra értékelték. James Currie, az 1800-ban megjelent első Burns-összkiadás szerkesztője hangsúlyozza: a megörökített incidens olyannyira jelentéktelen, ugyanakkor az abból „kivont” költői képek és érzelmes reflexiók (*sentiments*) olyannyira kifinomultak, hogy a vers egészében véve „az eredeti géniusz hathatós bizonyítéka és egyben legnagyobb diadala”.¹⁰² Burns maga is az érzelmes-morális szentenciák minőségét emelte ki: „jócskán elégedett vagyok a benne lévő reflexiókkal

⁹⁵ *Elegy XXVI: Describing the sorrow of an ingenuous mind, on the melancholy event of a licentious amour* (‘XXVI. Elégia: Egy jámbor lélek keservének leírása, egy szabados affér szomorú alkalmából’). SHENSTONE 1764: I, 98.

⁹⁶ „E vég vár az ártatlan lányra, / az árva, falusi virágra” (Szabó M. ford.).

⁹⁷ SHENSTONE 1764: I, 11.

⁹⁸ OVIDIUS 291, 292. (X. 190–95)

⁹⁹ CRAWFORD 1965²: 165.

¹⁰⁰ MCGUIRK 1980: 513.

¹⁰¹ LEASK 2010: 159.

¹⁰² Idézi ANDREWS 2015: 165.

[*sentiments*]” – írta – „mert egy olyan szív legsajátabb, panaszos érzései, melynek, ahogyan az elegánsan megindító Gray mondja, »mátkája volt a melancholia.«.”¹⁰³ Láthatjuk, az érzékenység nyelvét beszélő Burns semmi kivetnivalót nem talál abban, hogy a lelkiállapotát Gray *Elégiájából* merített idézettel világítsa meg, még hozzá a vers egyik leghangsúlyosabb helyének, a költő – vagy talán alakmása – sírfeliratának részletével.¹⁰⁴ Amit a mai olvasó másodlagosságnak vagy mesterkéltységnek érzékel, abban a kortársak a kifinomult ízlés és a magasfokú együttérzés bizonyítékát tudták felfedezni, ezekre az erényekre pedig Burns „egyszerű bárd”-ként nagyon is igényt tartott.

A százszorszép-vers szerzője az érzékeny költő szerepére jelentkezik be, és ez minden melankolikus színezete ellenére sem teljesen magányos szerep. Ahogy Fogarasi György elemzése megmutatta, egy olyan ökonómiába illeszkedik, melyben a másokért könnyet ejtő, másoknak együttérzéssel és figyelemmel adózó alanynak bízniuk kell benne, hogy cserébe majd őerte is könnyet ejtenek, neki is adóznak figyelemmel.¹⁰⁵ A temetőben nyugvó ismeretlenek sorsán merengő Gray verse szinte észrevétlenül csúszik át ön-elégiába és az érzékeny ifjú sírfeliratával zárul, megelőlegezve egy hipotetikus érzékeny olvasót, aki majd *ővele* fog halála után, képzeletben együttérzeni. Ha a halotti elégia egyik alapvető poétikai problémája, hogy beszélője végső soron mindig saját magát siratja, akkor a szentimentális költő ezt egy sajátos eltolással oldja meg: a gyászolót proleptikusan meggyászoltként gondolja el. Az *Egy százszorszéphez* is ezt a logikát követi. A virág megsiratása után a beszélő a szánakozót szólítja meg, aki hamarosan maga is száanalomra szorul majd („Ki könnyet ontasz e virágra, / rád is e vég vár nemsokára”), ezzel a jelenetet *memento mori*-ként merevíti ki – és teszi olvashatóvá. Hogy ezzel az odafordulással (önmegszólítással?) olvasó és költő közötti különbség egy pillanatra jelentőségét veszti, az csak megerősíti a záró szentenciát – hiszen az ilyen szentenciáknak épp az a funkciójuk, hogy kézzől kézre járnak, virtuális közösséget építve mindazokból, akik részt vesznek az együttérzés körforgásában. És hogy az érzékeny költő/olvasó megszólítása a vers végén maga is idézet-féle – Gray-tól, illetve már előtte Pope-tól – az csak megerősíti, hogy „eredeti génusz” alkotásáról van szó, aki képes átérzeni, megismételni és alkalmazni mások „elegánsan megindító” fordulatait.¹⁰⁶ Ahogyan Mina Gorji megállapítja, a szentimentális Burns mások szavaival fejezi ki az érzéseit, és ezzel „az allúziót az érzékenység [*sentiment*] irodalmi formájává teszi.”¹⁰⁷ A Schiller-féle szentimentális költészetet általában is ez a közvetettség határozza meg, hiszen a tárgyhöz mindig megkésve, a saját irodalmiságának tudatában juthat csak el.

Mindezt érdemes figyelembe vennünk, ha nem akarjuk a szentimentális irodalmat csupán a mesterkéltség/őszinteség dichotómiája mentén, vagy az eredeti/kölcsönzött egymást kizáró ellentéte alapján megközelíteni, a 18. század második felében ugyanis mindezek egyszerre igazak lehettek, ugyanarra a szövegre. James Chandler monográfiájában azt javasolja, hogy a szentimentalizmuson ne egyszerű – akár művi, akár őszinte – érzelemkifejezést értsünk, hanem valami olyasmit, mint Lawrence Sterne, az *Érzékeny utazás* (*A Sentimental Journey*, 1768) szerzője, vagy a Sterne-ért lelkesedő Schiller, a szentimentális költészet teoretikusa. Bár Schiller filozofikus tárgyalásában jócskán kiszélesíti a fogalom hatósugarát, Chandler a két alapszöveg közös pontjait emeli ki. A szentimentális kifejezőmód ezek alapján „a modernség komplex formája”, és mint ilyen, „virtualitás és fikcionalitás súlyos kérdéseit hozza játékba”.¹⁰⁸ Burns esetében a legfőbb virtualitás az „egyszerű bárd” (a naiv költő, a szó szerinti

¹⁰³ KINSLEY (szerk.) 1968: III, 1173.

¹⁰⁴ „Egy ifjú szállt itt sírjába korán, / kit hír s szerencse nem pártolt soha, / de kegyes volt hozzá a tudomány, / s mátkája volt a melancholia.” Jékely Zoltán fordítása. SZENCZI – KÉRY (vál., szerk.) 1986: I, 692. A versben a beszélő, az elhunyt ifjú és a megszólított gyászoló viszonya rendkívül homályos és sokféle értelmezésre ad lehetőséget; ezeket összefoglalja WILLIAMS 2018: 671–72.

¹⁰⁵ FOGARASI 2014: 93–100.

¹⁰⁶ Pope *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady* (‘Elégia egy szerencsétlen hölgy emlékére’; 1717) c. verséről van szó, melynek zárata a gyászolót leendő meggyászoltként azonosítja: „Ev’n he, whose soul now melts in mournful lays, / Shall shortly want the generous tear he pays.” Idézi és elemzi SCHOR 1994: 26–27; Burns verséhez köti MCGUIRK 2014: 69.

¹⁰⁷ GORJI 2012: 68.

¹⁰⁸ CHANDLER 2013: 11.

pásztor) fikciója, aminek csak komplex retorikai eszközök összehangolt munkájával tud érvényt szerezni. A „naiv” azonban nemcsak a szentimentális textúra terméke, hanem előfeltevése is – ahogy Thomas Pfau írta, a kép mélységét beállító, ideális enyészpont. A „szentimentális” szükségképpen az ettől való változó távolság, a „komplexitás és tisztatlanság” terepe, melyre a reflexió és önreflexió, a megkettőződés, a „kevert érzések” jellemzőek.¹⁰⁹ Az angol *sentiment* kifejezés sokféle jelentése a mély érzésektől a morális meggyőződésen át az idézhető, közhelygyűjteménybe illő szentenciáig jól érzékelteti azt a spektrumot, amelyen az érzékenység költészete mozoghatott.¹¹⁰ A szentimentális költő Schiller szerint nem érez vagy tapasztal, hanem valamire mindig reflektál: a saját érzéseire és tapasztalataira, a saját és mások ezekkel kapcsolatos reflexióira, és így tovább. Ezzel összhangban áll a szentimentális hős magatartása, aki – McGuiirk Sterne-t idéző hasonlatával – „mindenre úgy tekint, ahogy Hamlet Yorick koponyájára: mint tárgyra, amelyről eszébe jut valami.”¹¹¹

Az *Egy százszorszéphez* címzett vers szinte iskolás módon veszi végig, hogy a költőnek mi minden juthat eszébe egy levágott virágról. Wordsworth, aki legalább négy százszorszép-verset írt, az egyikben egyenesen a természet közhelyének nevezi a növényt („*Thou unassuming Common-place*”), hogy azután, mintha *florilegiumot* állítana össze, szóképek sorát próbálgassa végig rajta.¹¹² A Burns-t idéző, Habbie-strófákban írt versben a százszorszép előbb apáca, majd szerelmes lány, királynő és szegény nincstelen, végül csillag, akárcsak a nála híresebb tóparti nárciszok (*Táncoló tűzliliomok*; Szabó Lőrinc ford.). Elaine Scarry, aki hosszan elemzi az irodalmi szövegek virágait, úgy látja, hogy egyfajta munkaasztalt jelentenek a képzelet számára: az elképzelt virág az az alap vagy még inkább áttetsző anyag, amiből vagy amelyre írva a képzelet már könnyedén hoz létre más, nehezkesebb tárgyakat.¹¹³ Wordsworth az idézett százszorszép-vers egyik strófájában még egyszemű Küklopszként és tündérek miniatűr pajzsaként is ábrázolja a virágot, mintha a „közhely” egyre szeszélyesebb leleményekre venné rá a költőt, hogy a zárlatban végre „önmagáért” tudja ünnepelni: olyan néma, de lélegző valamiként, amelyre éppen látszólagos jelentéktelensége miatt bármilyen metaforát rá lehet húzni.¹¹⁴ A virágok jelentéktelensége kulcsmotívum az ilyen versekben: az út mentén nőnek vagy a mezőn, a tarlón, az elemeknek kitéve. Az elmosódott, fókuszon kívüli környezet metonímiái, ami senkié és mindenkié. „A kis boglárka megtöppedve vár / esős hidegben sok-sok társa közt” – olvassuk Wordsworth egy másik versében.¹¹⁵ „Magánosan, a fal tövében / Ugyan hol vetted itt magad?” – szólítja meg az árvácskát a Burns-fordító Lévy József.¹¹⁶ A megszólított virágok helye a periférián, a „valódi” helyek szélén vagy még inkább: azok *között* van. Jelentéktelenségük miatt a jelentésük is rögzítetlen, köz-hely mivoltukban szabadon alakítható. De mégsem a jelentéktelenségről szólnak ezek a versek, hanem az észrevevésről. Beszélőjük meglátja, amit senki más nem vesz észre, ahogy a költő a köznyelvben, a közös és közönséges (*common*) nyelvben is megtalálja a formálható költői anyagot.

Egy lényegi vonás azonban megkülönbözteti Burns magányos százszorszépét a wordsworth-i virágoktól. Az észrevevés pillanata, mely a virágot a vers anyagává emeli, Burns-nél az elpusztításával esik egybe. Ennek értelmezéséhez érdemes a „naiv költő” kérdésköréhez még egyszer visszatérnünk.

¹⁰⁹ CHANDLER 2013: 153.

¹¹⁰ Vö. GORJI 2012: 69.

¹¹¹ MCGUIRK 1980: 505.

¹¹² *To the Same Flower* („With little here”), ld. WORDSWORTH 1936: 125. A költő Burns-szel folytatott párbeszédét részletesen elemzi MCGUIRK 2014: 75–108.

¹¹³ SCARRY 2001: 48–49.

¹¹⁴ „Bright Flower! for by that name at last, / When all my reveries are past, / I call thee, and to that cleave fast, / Sweet silent creature! / That breath’st with me in sun and air, / Do thou, as thou art wont, repair / My heart with gladness, and a share / Of thy meek nature!” WORDSWORTH 1936: 126.

¹¹⁵ *A kis boglárka* (Kiskun Farkas László ford.), ld. SZENCZI (szerk.) 1982: 52. *The Small Celadine*, ld. WORDSWORTH 1936: 447. Wordsworth költészetének egyik alapmotívuma az útszéli virág; talán leghíresebb előfordulását ld. az *Óda: a halhatatlanság sejtelve a kora gyermekkor emlékeiből* c. vers zárlatában: „nekem egy kis virág is adhat oly / gondolatot, mely mélyebb, mint a könnyek.” (Ferencz Győző ford.) SZENCZI (szerk.) 1982: 99. A költő Burns-szel folytatott dialógusáról részletesen szól MCGUIRK 2014: 75–108.

¹¹⁶ LÉVAY 1909: 142 (*Virág a fal tövében*).

Az írás, az irodalom, mint láttuk, a 18. században maga is az *improvement*, vagyis a fejlesztés/fejlődés egyik formája volt, és ezt semmi sem bizonyította jobban, mint egy csinos verseskötettel jelentkező ayrshire-i földműves. Csakhogy a földműves versei nem is olyan ritkán a saját „természetes” tárgyukat siratták. Kiszántott egér, megnyúzott ló, megfulladt bárány... a sor még folytatható. Az ekével kiforgatott virág mindezeknél világosabban, emblémaszerűen fejezi ki a szentimentális költészet alapvető fájalmát, hogy a „természet” csakis irodalmiasított formában – tehát: élettelenül vagy pusztulásában – jelenhet meg a versben. A költő-beszélő, aki a virággal meghatódva azonosul, egyszerre a virág óvatlan elpusztítója és a kultúra avatott művelője, a vers virágait nyomtatásban közreadó irodalmi földműves. „Mi lehet szokványosabb, nyilvánvalóbb retorikai virág (*flower of rhetoric*), mint egy hegyi százszorszép?” – teszi fel a kérdést Susan Manning.¹¹⁷ Valóban, Burns verse legalább annyira szól az alakzatokról, melyeket *florilegium*ban lehet összegyűjteni, vagy a versről mint virágról (amit pedig *antológiában*), mint konkrét növényről. Nem véletlen, hogy a kilmarnocki kötet programadó szövegében – *A látomás (The Vision)* – a százszorszép még a pásztori költészet általános emblémájaként szerepelt, amit maga a Múzsza ajánlott az paraszti bárd figyelmébe.¹¹⁸ Az *Egy százszorszéphez* virágja kétarcú, mint maga a vers: egyszerre naiv és szentimentális, vagy, ahogy a korban nevezték, rusztikus (*rustic*) és kultivált (*cultured* vagy *cultivated*) – és éppen azt a pillanatot igyekszik megragadni, amikor a szántás, vagyis a kultiválás technológiája az egyik minőséget a másikba fordítja át. Az átfordítás mint *veszteség* középpontba állítása teszi elégikussá a költői megszólalást, immár a schilleri kiterjesztett értelemben.

„*Unseen, alane*” – ’nem látva, egyedül’.¹¹⁹ Így írja le Burns az észrevétlen százszorszépet, és ezzel pontosan a meglátás tényét rögzíti, hiszen a versbeli virágot (a verset mint virágot) innentől kezdve olvasók ezrei láthatják-olvashatják, igaz, csak elpusztult (írott-nyomtatott) formájában. Ugyanezzel a sorral Burns földműves-alakja kilép elszigeteltségéből és költői párbeszédet kezdeményez: Pope *Óda a magányossághoz (Ode on Solitude)* című versével vitatkozik, mely ezzel a fohással zárult: „Hadd éljek így! ne lássa szem [*unseen, unknown*]; / haljak, mint ismeretlenek; / hová lopóztam, sírkövem / se mondja meg.”¹²⁰ Az ismeretlenség, a magány Burns-nél korántsem olyan vágyott értékek, mint a tizenévesen Horatiust imitáló Pope versében – de talán épp ezért keresi nagy elődje társaságát. Mert a virág, amit senki sem lát, nemcsak a természet metonímiája vagy a pásztori költészet emblémája, de az ismeretlenségből kilépő költő metaforája is. A párhuzamot a hetedik versszak mondja ki („A költőt is ez a vég várja” / „*Such is the fate of simple Bard*”), de rejtettebben már az első soroktól jelen van, méghozzá a vers egészét szervező intertextus, Thomas Gray *Elégiája* nyomán. Gray nemcsak az elégia-műfaj megújítója volt az angol lírában, hanem a társadalmi egyenlőtlenségek miatt elvesztegetett potenciál első nagy felfedezője is, aki a falusi temetőben nyugvó holtakról mint *lehetséges* nagy költőkről vagy politikusokról gondolkodott, akiknek esélyük sem volt rá, hogy a történelem színpadán megmutassák magukat. Gray ezzel kapcsolatos ellentmondásos érzéseit a vers talán legtöbbet idézett kettős szentenciája így összegzi: „Ó, hány meg hány szüzfényű drága kő / hever a tenger titkos rejtekén,

¹¹⁷ MANNING 2013: 98. Manning ebben a fejezetben Burns versétől Keats-en át egészen Henry James *Daisy Miller*-jéig követi a százszorszép trópusát.

¹¹⁸ A magyar fordítás a százszorszépet (*lowly Daisy*) ibolyával helyettesíti, de így is érthető a bejelentett költői program: „Csodás a rózsza mosolya, / de kedvesebb az ibolya: / szép, szép a tölgy lombosátora / s árnyéka nagy: / de zöldell a csillagmoha / a lomb alatt.” BURNS 1959: 107–108 (Jékely Zoltán ford.). A szövegrész fontos előzménye Vergilius *Negyedik eklogája*, melyben más-más növény képviseli a pásztori és az emelkedett regisztereket: „Múzsák, sícelidák! magasabbra kicsit ma dalunkkal! / Van kit a hanga-berek nem ígéz, sem a törpe bozótos; / zengj erdőt! de a consulhoz méltó legyen erdő.” (Lakatos István ford.) VERGILIUS 1973: 22. A megtévesztően egyszerű szakasz további intertextusait elemzi RICKS 2002: 46–47.

¹¹⁹ KINSLEY (szerk.) 1968: I, 228. Szabó Magda fordításában: „ott nősz a tarlón, meg se látnak, / olyan magad.”

¹²⁰ SZENCZI – KÉRY (vál., szerk.) 1986: I, 651 (Tandori Dezső fordítása). A Pope versében szereplő „*unseen, unknown*”-t Burns „*Unseen, alane*”-ra modulálja, kiemelve egyrészt a Scots kiejtésre utaló alakot, másrészt éppen a magányosságot – a megidézett Pope-vers témáját – állítja így a középpontba.

/ s a rétnek hány pazar virága nő, / s hervad látatlan puszták vad szelén!”¹²¹ Az *Elégia egy falusi temetőben* ezekhez az elvesztegetett életekhez próbál utat találni, pátosza és frusztrációja ennek lehetetlenségéből ered. A kérdés, amit Gray nem egészen tudott eldönteni, hogy nem veszít-e a drágakő a ragyogásából, ha a tenger mélyéből felszínre hozzák – vagyis, hogy biztosan jó-e, ha a tanulatlan tehetség saját közegét elhagyva egy fényűzőbb, de (Gray úgy vélte) romlottabb világot ismer meg. E kétségek ellenére a szövegrészt Gray után nagyjából minden alacsonyabb sorból származó brit költő felidézte, olykor kihívóan, mint a 20. században Tony Harrison,¹²² vagy frusztrációval, mint John Clare a *The Village Minstrel* ('A falusi dalnok', 1821) című kötetében: „Hány pazar virág, hogy végre észrevegyék, / dugja ki fejét a magas fű mögül”.¹²³ Burns százszorszép-versének első mondatában virág és drágakő hangsúlyosan, egyetlen képben egyesül. Ezzel Burns a rusztikus tehetségnek – Gray kételyei ellenére – maradandó értéket tulajdonít, ekként „veteti észre” (magát). Ugyanakkor a megjelenését egy olyan radikális közegváltáshoz köti (a talajból való kiszántáshoz), amelynek eredményeként elveszti korábbi meghatározottságát, így eredeti „tisztá” állapota csak elégikus visszavetítések sorával közelíthető.

Az elégiában „a nyelv elégtelensége éppen akkor válik plasztikussá, amikor a legnagyobb szükségünk volna rá” – írja Karen Weisman.¹²⁴ Burns verse az irodalmiság közvettségével szembesít: azzal, hogy az írás szükségképpen „elveszti” a tárgyát, kifordítja szokásos közegéből és valami mássá fordítja át (ahogy a skót dialektust is, melynek nyomtatott jelölői a vers végére eltűnnek – bár a felolvasás másként visszaidézheti). Ebben az értelemben az *Egy százszorszéphez* az elgyászolhatóan gyász verse, hiszen, ami a veszteséget jelenti (be), az írás, maga sem más, mint a vesztes művészete: „the art of losing” – ahogy Elizabeth Bishop nevezi híres versében (*One Art; A vesztes művészete*, ford. Rakovszky Zsuzsa). A vers barázdáiban egymás után tűnik el szerelem, ártatlanság és az „egyszerű bárd”. Figyelemreméltó, hogy a kilmarnocki kötetben Burns egyszerre teremti meg a parasztköltő minden korábbinál erőteljesebb fikcióját és búcsúztatja el ezt az alakot, a százszorszép-versben és végül a kötetzáró sírfeliratban. Vagy talán épp azzal teremti meg igazán, hogy elbúcsúztatja? Egy biztos, amikor tíz évvel később, teljes szegénységben meghal, a Burns-t sirató elégiák már-már kötelező jelleggel idézik fel a százszorszép-verset, folytatva a paraszti költészetről megkezdett meditációt. Ann Grant of Laggan szerint például (*On the Death of Burns*; 1803) a költő tragikus bukását végső soron a saját felemelkedése okozta, vagyis, hogy „Gonosz órán elhagyta a nyugalmas árnyékot”.¹²⁵ Eszerint a parasztköltő, amint előlép a maga természetes „árnyas” közegéből, azonnal elveszett, hiszen megszűnik annak lenni, ami. Az ír Thomas Dermody versben tiltakozott, amikor a százszorszép-vers egy jól jövedelmező antológiába került, a *Flowers of British Poetry* ('A brit költészet virágai', 1802) versei közé. Miközben Burns rokonai és barátai nyomorognak, addig a kiadó gazdagodik a halott költőn: „Miért szakítják le legtisztább gyémántját, legdrágább becsét, / amit a tisztesség a maga helyén akarna látni?”.¹²⁶ Jól kivehető, hogy a kortársak szerint a naiv génusz értékét jelentős részben éppen a köréje képzelt természetes közeg adta, melynek elhagyása – a költő és versei megjelenése az irodalmi piacon – pusztulással fenyeget, miközben ez az egyetlen módja érvényesülésének.

A bőséges termés ellenére a legjobb Burns-elégiát alighanem maga Burns írta meg, előrelátóan. Egyvalami mégis hiányzott az *Egy százszorszéphez* címzett versből, amit a közönség joggal várhatott el

¹²¹ SZENCZI – KÉRY (vál., szerk.) 1986: I, 690 (Jékely Zoltán ford.). „Full many a gem of purest ray serene / The dark unfathomed caves of ocean bear: / Full many a flower is born to blush unseen / And waste its sweetness on the desert air.” LONSDALE (szerk.) 1980²: 127. William Empson értelmezése óta (*Some Versions of Pastoral*; 1935) ezt a szakaszt ideológiailag konzervatívnak éppúgy értelmezték, mint az esélyegyenlőség egyik legkorábbi, haladó szellemű megfogalmazásának. A vita újabb megközelítéséhez ld. WILLIAMS 2018.

¹²² Harrisonról ld. FERENCZ 2014.

¹²³ „Full many a flower, too, wishing to be seen, / Perks up its head the hiding grass between” (*Sonnet XXVIII: In Hilly Wood*). Idézi Goodridge 2013: 51. Clare-nek az *Elégiával* folytatott költői párbeszédét részletesen tárgyalja Goodridge 2013: 47–57.

¹²⁴ WEISMAN 2010: 1.

¹²⁵ „In evil hour he left the tranquil shade.” Idézi ANDREWS 2015: 217.

¹²⁶ „Why pluck his purest gem, his richest grace, / Which candour wishes in its proper place?”, id. DORNAN 2005.

egy halotti elégiától: a siratás után a megvigasztalódásnak (*consolatio*) kellett volna elkövetkeznie. Burns melankolikus verse azonban nem ajánl sem természetfölötti, sem természetes feloldást. Igaz, egy említést megérdemel a közös szülő, a „földanya” („*the parent-Earth*”), de végül közös sírként foglalja el sokkal erősebb pozícióját a versben: „aztán rád omlik a barázda / és eltakar”. Úgy tűnik azonban, hogy Burns nyomán több költő is szükségét érezte valamiféle zárlatnak, köztük Wordsworth és John Clare – tanulmányom végén az ő verseiket említem röviden, mert Burns versének mint halotti elégiájának ezek a költői válaszok talán a legerősebb (újra)értelmezései.

Több rokon tárgyú műve mellett Clare a *The Eternity of Nature* ('A természet örökkévalósága') című versében saját mítoszt írt a százszorszépek.¹²⁷ Eszerint az Édenkertben nyíló virág a kiüzetés után követte Évát, mellette maradt és azóta is az „öröm helyét” hirdeti: „fájdalommal virágzott és ma is mosolyog”.¹²⁸ Az ártatlanság elvesztése tehát nem lehet abszolút; a letiport százszorszép diadalmaskodik, túléli a róla szóló verset és birodalmak pusztulását: „Láb alatt taposva / a százszorszép él és kis gyökerét / az idő ölébe vájja. Századok jöhetnek / és hullhatnak 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 hever magára hagyva.”¹²⁹ Clare-nél az idő – a pásztori elégiák ciklikus szemléletét követve – anyaöl, ahonnan Burns virága mindig újra kisarjad. Ám ebben az örökkévalóságban meg is szűnik Burns – vagy akár Clare – virága lenni. Mintha a költő akaratlanul is Schiller kérdését korrigálná: miért tarthatna igényt egy egyszerű virág arra, hogy önmagáért szeressük? – kérdezte a szentimentális költő, aki a maga képére formálta az elérhetetlennek hitt természetet. Mi szüksége volna a virágnak egy költőre? – kérdez vissza Clare eksztatikus beszélője. Vers és virág közötti tükörviszony ezzel felbomlik és Clare egy nem-szentimentális természetet tud megsejteni az olvasóval, melyben a költészet romjai is organikusan pusztulnak. „Ez az egyszerű vers” kidőlt sírkő lesz, a költők pedig „úgy fekszenek, mint piramisban az emlék, / felejtenek, nem teljesen feledve, csak elkallódnak / mint szétfoszlott szövetben a cérna vége”.¹³⁰

Wordsworth-nél a költőelőd és életműve ennél személyesebb jelentéseket hordoz. Burns halála súlyos teherként nehezedett rá, miközben költészetének állandó referenciapontja, bizonyos értelemben origója lett. 1799-ben megírja a saját változatát a kilmarnocki kötet sírfeliratára, és a zárlatban a sír fölé épített házról beszél: „– Gyere, ha erős vagy; s gyere / gyöngén, mint megtört áradat! / Itt nyújtsd ki testedet, vagy e / sír fölé építsd házadat.”¹³¹ Mintha az életmű megalkotásának a sír (Burns sírja vagy a sajátja?) lenne az egyetlen elképzelhető színtere, ahová egyszerre hív élőt és halottat.¹³² Wordsworth 1803-ban maga is elzarándokolt Burns sírjához – még sírkő sem volt rajta – és évek múlva egy szabályos, de kétségbeesett elégiában idézte fel az élményt (*At the Grave of Burns*; 1807–42). A Burns-strófában írt vers a százszorszépet is említi. Elképzelve, hogyan beszélgetne északi „szomszédjával” (akit személyesen nem ismert), Wordsworth előékenyen a virág skót nevét használja („*gowan*”), amiről nem is tudhatta, hogy Burns versének eredeti címe volt (*The Gowan*): „még ebben a rémes percben is / együtt tudunk volna / ülni és beszélgetni, ahol a százszorszép virít, / vagy a vad hanga.”¹³³ De a százszorszép-verset pár szakasszal korábban is megidézi, amikor a költő váratlan felemelkedéséről ír:

¹²⁷ Burns mellett ebben Milton *Elveszett paradicsomára* épít, az amaránt mitológéjára. Ld. 4. lábjegyzet.

¹²⁸ „This little gem that smiled where pleasure was, / And loving Eve from Eden followed ill / And bloomed with sorrow and lives smiling still” CLARE 1997: 97. A szövegrészben Clare az amaránt miltoni történetét írja újra.

¹²⁹ “Trampled underfoot / The daisy lives and strikes its little root / Into the lap of time. Centuries may 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.” CLARE 1997: 96–97.

¹³⁰ „when poets, in time’s darkness hid, / Shall lie like memory in a pyramid, / Forgetting yet not all forgot, though lost / Like a thread’s end, in ravelled windings crossed”; CLARE 1997: 97.

¹³¹ Ferencz Győző fordítása (*Egy költő sírfelirata*). SZENCZI (szerk.) 1982: 34.

¹³² Wordsworth költészetének epítáfikus jellegéről ld. FOGARASI 2014.

¹³³ “At this dread moment – even so – / Might we together / Have sate and talked where gowans blow, / Or on the wild heather.” WORDSWORTH 1936: 226.

„Frissen, mint a virág, melynek szerény dicsőségét / zengte, géniusza úgy »csillant« elő”.¹³⁴ A vers zárt képi rendszerében ez a virág a síron sarjad ki, melynek hallucinatóriukus jelenléte (a tátongó föld, a csontok, a költő mellé temetett gyermek) mindvégig dominál a szövegben. Figuratív értelemben ide, a fűvel borított sírra ül le a két költő-barát is beszélgetni, hangsúlyosan *közös* nyelvükön, és az elégia végén Wordsworth egy fájdalmasan erőltetett gesztussal még az angyalok karát is ide invitálja.

Wordsworth a testvére, John halálára írt elégiájában is a százszorszéphez fordul, hogy fedje be a sírt az ott „alvó és ébredő” virágokkal (*To the Daisy*; 1805), ám, ahogy Susan Manning rámutat, a vers „csekély vigaszt nyújt”, inkább „a saját elégtelenségét látszik hangsúlyozni”.¹³⁵ (Dehát nem ezt láttuk Burns-nél is?) Végül 1833-ban tér vissza a százszorszép trópusához a *‘There! said a stripling’* (‘Ott! szólt egy ifjú’) kezdetű szonettben. A vers skóciai útjáról emlékezik meg, amikor egy helyi suhanc megmutatta Burns egykori farmját, ahol a legenda szerint a költő „kiszántotta a százszorszépet”. A szonett azt a pillanatot rögzíti, amikor ez az értesülés az utazó számára „felélesztette” a tájat.¹³⁶ Hirtelen „milliónyi százszorszépet” lát az egyetlen virág/költő (a meg nem nevezett „One”) pusztulásának helyén.¹³⁷ A drámai hatás a *Táncoló tűzliliomok* jelenetéhez hasonlít, azonban itt a felvillanó virágözön időben is kiterjed, és a vers beszélője minden korábbi és eljövendő százszorszépet elképzeli, ahogy a természet ciklikus rendje szerint élnek és halnak a „megszentelt” földdarabon. Mintha nem is Burns farmján, hanem a sírjánál járna (megint) az utazó. De az epitáfium konkrét helyhez kötődő megszólalását végül elemeli a földtől: az „ayrshire-i földműves” élő síremléke eloldódik a hozzá oly szorosán kötődő tájtól, és az utazó magával viheti a virág-látomást, mint egy szuvenírt – Wordsworth végül így szublimálja a gyászt, hogy (mint a *Lycidas* pásztora) elindulhasson „új liget friss rétje” felé.¹³⁸

¹³⁴ „Fresh as the flower, whose modest worth / He sang, his genius »glinted« forth”. WORDSWORTH 1936: 226.

¹³⁵ MANNING 2013: 89.

¹³⁶ „And, by that simple notice, the repose / Of earth, sky, sea, and air, was vivified.” WORDSWORTH 1936: 373.

¹³⁷ „Myriads of daisies have shone forth in flower / Near the lark’s nest, and in their natural hour / Have passed away; less happy than the One / That, by the unwilling ploughshare, died to prove / The tender charm of poetry and love.” WORDSWORTH 1936: 373.

¹³⁸ „S a pásztor, kék köpenyét megszorítva, / Ment, merre új liget friss rétje híttá”. FERENCZ (szerk.) 1989: 229 (Tóth Árpád fordítása).

Bibliográfia

- ARANY János 2019. *Kisebb költemények 3. (1860–1882)*. S. a. r. S. Varga Pál, sorozatszerk. Korompay H. János. Budapest, Universitas, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet. Arany János Munkái.
- ARANY János 1968. *Prózaí művek 2 (1860-1882)*. Szerk. Németh G. Béla, sorozatszerk. Barta János. Budapest, Akadémiai.
- ARANY János Összes Művei XI
- ADAMIK Tamás (szerk., bev., jegyz.) 1998. *Catullus versei / Catulli Veronensis Liber*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Auctores Latini XV
- ANDREWS C. A. 2015. *The Genius of Scotland: The Cultural Production of Robert Burns, 1785–1834*. Leiden and Boston, Brill Rodopi.
- BURNS R. 1979. *Robert Burns versei*. Budapest, Európa. Lyra Mundi.
- BURNS R. 1959. *Válogatott versek*. Szerk. KÉRY László és KORMOS István. Budapest, Európa.
- CAREY J. (szerk.) 1995². *Milton: Complete Shorter Poems*. London and New York, Longman.
- CHANDLER J. 2013. *An Archaeology of Sympathy: The Sentimental Mode in Literature and Cinema*. The University of Chicago Press: Chicago.
- COLERIDGE S. T. 1990. *Table Talk Recorded by Henry Nelson Coleridge (and John Taylor Coleridge)*. Ed. WOODRING C. (2 vols.). Princeton, Princeton University Press. *Collected Works* xiv.
- CLARE J. 1996. *By Himself*. Eds ROBINSON E. and POWELL D. Ashington and Manchester, Mid-Northumberland Arts Group and Carcanet.
- CRAWFORD T. 1965². *Burns: A Study of the Poems and Songs*. Edinburgh and London, Oliver & Boyd.
- CULLER J. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass and London, Harvard.
- DEUTSCH H. 2010. Elegies in Country Churchyards: The Prospect Poem In and Around the Eighteenth Century. In: WEISMAN K. (ed.). *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford, Oxford University Press, 187–205.
- DORNAN S. 2005. Thomas Dermody, Robert Burns and the Killeigh cycle. *Scottish Studies Review* 6:1.
- DUNN D. 1997. „A Very Scottish Kind of Dash”: Burns’s Native Metric. In: CRAWFORD R. (ed.). *Robert Burns and Cultural Authority*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 58-85.
- FAIRER D. 2012. Lyric and Elegy. In: David Hopkins and Charles Martindale (eds). *The Oxford History of Classical Reception in English Literature, Vol. 3 (1660-1790)*. Oxford: Oxford University Press, 519-545.
- FERENCZ Győző 2014. Elégia egy városi sírkertben – Tony Harrison: v. *Körvonalak a ködben: Tanulmányok a költészetéről*. Budapest, L’Harmattan, 268–313.
- FERENCZ Győző (szerk.) 1989. *Donne, Milton és az angol barokk költői*. Budapest, Európa. Lyra Mundi.
- FOGARASI György 2014. *Nekromantika és kritikai elmélet (Kisérletjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban)*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó. Orbis Litterarum.
- GÁRDOS 2018. Disbelief in Historical Examples: The Hampden-Milton-Cromwell passage in Thomas Gray’s *Elegy Written in a Country Churchyard*. *The AnaChronisT* 18:1, 58–70.
- GENETTE G. 1992. *The Architext: An Introduction*. Trans. Lewin J.E. Berkeley, University of California Press.
- GLEASON W. D. 1972. Catullus and Burns. *The Classical Outlook* 49:5, 53–55.
- GOODRIDGE J. 2013. *John Clare and Community*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GOODRIDGE J. – KEEGAN B. 2004. John Clare and the traditions of labouring-class verse. In: Keymer T. and Mee J. (eds). *The Cambridge Companion to English Literature 1740–1830*. Cambridge, Cambridge University Press, 280–295.
- GORJI M. 2012. Burns’s Sentiments: Gray, Milton and ‘To A Mountain-Daisy’. In: Sergeant D. and Stafford F. (eds). *Burns and Other Poets*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 67–79.
- GUILLORY J. 1993. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- HEANEY S. 2016. *Élőlánc*. Ford. Ferencz Győző, Gerevich András, Imreh András, Mesterházi Mónika, Szilágyi Mihály. Budapest, Jelenkor–FISZ.
- HOMÉROSZ 1967. *Íliász, Odüsszeia, homéroszi költemények*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon, 1967.
- JACOBUS M. 2016. The Pastoral Stain: Twombly under the Trees. In: Khalip J. and Pyle F. (eds). *Constellations of a Contemporary Romanticism*. New York, Fordham University Press, 186–218.
- KINSLEY J. (szerk.) 1968. *The Poems and Songs of Robert Burns*. 3 vols. Oxford, Clarendon.
- KOSZTOLÁNYI Dezső 1988. *Idegen költők*. 2 kötet. Szerk. Réz Pál. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- LEASK N. (szerk.) 2014. *The Oxford Edition of the Works of Robert Burns*. Gen. ed. Carruthers G. Vol 1: *Commonplace Books, Tour Journals, and Miscellaneous Prose*. Oxford, Oxford University Press.
- LEASK N. 2010. *Robert Burns and Pastoral: Poetry and Improvement in Eighteenth Century Scotland*. Oxford, Oxford University Press.
- LÉVAY József 1909. *A múzsa búcsúja. Költemények*. Budapest, Kisfaludy-Társaság, Franklin-Társulat.
- LONSDALE R. (szerk.) 1980². *The Poems of Thomas Gray, William Collins and Oliver Goldsmith*. London, Longman.
- LOW D. A. (szerk.) 1974. *Robert Burns: The Critical Heritage*. London and Boston, Routledge & Kegan Paul.
- MANNING S. 2013. *Poetics of Character: Transatlantic Encounters 1700–1900*. Cambridge, Cambridge University Press.

- MANNING S. 2003. Robert Fergusson and Eighteenth-Century Poetry. In: CRAWFORD R. (ed.). *'Heaven-Taught Fergusson': Robert Burns's Favourite Scottish Poet*. Phantassie, Tuckwell, 87–112.
- MCGUIRK C. 2014. *Reading Robert Burns: Texts, Contexts, Transformations*. London, Pickering & Chatto.
- MCGUIRK C. 1980. Sentimental Encounter in Sterne, Mackenzie, and Burns. *Studies in English Literature, 1500-1900* 20:3, 505-515.
- M CRAE A. 1996. *God Speed the Plough: The Representation of Agrarian England, 1500–1660*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MILTON J. 1987. *Elveszett Paradicsom, A küzdő Sámson*. Ford. Jánosy István és Jánosházy György. Szerk., jegyz. Jánosházy György és Szenczi Miklós. Budapest, Európa.
- MOUNSEY C. 2006. Persona, Elegy, and Desire. *Studies in English Literature 1500–1900* 46:3, 601–618.
- OVIDIUS P. Naso 1964. *Átváltozások. Metamorphoses*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon.
- PELLICER J. C. 2012. Pastoral and Georgic. In: Hopkins D. and Martindale C. (eds). *The Oxford History of Classical Reception in English Literature Vol 3 (1660–1790)*. Oxford, Oxford University Press, 287-321.
- PÉTER Ágnes (szerk) 2003. *Angol romantika: Esszék, naplók, levelek*. Budapest, Kijárát.
- PFAU T. 2010. Mourning Modernity: Classical Antiquity, Romantic Theory, and Elegiac Form. In: WEISMAN K. (ed.). *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford, Oxford University Press, 546–564.
- PITTOCK M. 2011. „A Long Farewell to All My Greatness”: The History of the Reputation of Robert Burns. In: PITTOCK M. (ed.). *Robert Burns in Global Culture*. Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 25-46.
- PITTOCK M. 2007. Allan Ramsay and the Decolonisation of Genre. *The Review of English Studies* Vol. 58 / No. 235, 316-37.
- RICKS C. 2002. *Allusion to the Poets*. Oxford, Oxford University Press.
- RUSKIN J. 2018. *A XIX. század viharfelhője: Válogatott írások*. Ford. Csuka Botond és Keresztes Balázs. Budapest, Typotex.
- SACKS P. M. 1985. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- SCARRY E. 2001. *Dreaming by the Book*. Princeton, Princeton University Press.
- SCHILLER F. 2005. A naiv és a szentimentális költészetéről. Ford. Papp Zoltán. In: *Művészet- és történetfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 261–351.
- SCHOR E. 1994. *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- SHENSTONE W. 1764. *The Works in Verse and Prose, of William Shenstone, Esq.* 2 vols. London, Printed for R. and J. Dodsley.
- STEAD H. 2016. *A Cockney Catullus: The Reception of Catullus in Romantic Britain, 1795–1821*. Oxford, Oxford University Press. Classical Presences.
- STRABONE J. 2018. *Poetry and British Nationalisms in the Bardic Eighteenth Century: Imagined Antiquities*. Palgrave Macmillan.
- SZENCZI Miklós – KÉRY László (vál., szerk.) 1986. *Klasszikus angol költők: A középkortól a XX. századig*. 2 kötet. Budapest, Európa.
- SZENCZI Miklós (szerk.) 1982. *Wordsworth és Coleridge versei*. Budapest, Európa. Lyra Mundi.
- SZEPESY Tibor (szerk.) 2000². *Görög költők antológiája. Egyetemi tankönyv*. Budapest, Typotex.
- SZEPESY Tibor (szerk.) 2000. *Catullus, Vergilius, Horatius versei*. Budapest, Sziget Könyvkiadó, 2000. Sziget Verseskönyvek.
- SZLUKOVÉNYI Katalin 2019. Egerek és emberek: Gyilkos sztereotípiák Art Spiegelman *Maus* című képregényében és más művekben. *Helikon* LX, 18-24.
- TANDORI Dezső 1995. *Vagy majdnem az*. Budapest, Balassi.
- THOLONIAT Y. 2015. Robert Burns: Nature's Bard and Nature's Powers. In: Laplace P. (ed.). *Environmental and Ecological Readings: Nature, Human and Posthuman Dimensions in Scottish Literature & Arts (XVIII-XXI c.)*. Annales littéraires de l'université de Franche-Comté. Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- THOMSON J. 1892. *Spring*. Boston, Estes and Lauriat.
- THOREAU H. D. 1992. *Journal, vol. 4*. Ed. Neufeldt N. L. and Craig Simmons N. Princeton, Princeton University Press.
- THORNTON R. K. R. (szerk.) 1997. *John Clare*. London: J. M. Dent. Everyman's Poetry.
- VANCE, N. 2015. Classical Authors, 1790–1880. In: Vance N. and Wallace J. (eds). *The Oxford History of Classical Reception in English Literature Vol 4 (1790–1880)*. Oxford, Oxford University Press. 29–56.
- VERGILIUS 1973. *Vergilius összes művei*. Ford. Lakatos István. Budapest, Magyar Helikon. Bibliotheca Classica.
- WEINFELD H. 1991. *A Poet Without a Name: Gray's Elegy and the Problem of History*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- WEISMAN K. 2010. Introduction. In: WEISMAN K. (ed.). *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford, Oxford University Press, 1–9.
- WILLIAMS A. 1984. *Prophetic Strain: The Greater Lyric in the Eighteenth Century*. Chicago, University of Chicago Press.
- WILLIAMS J. C. 2018. Thomas Gray's *Elegy* and the Politics of Memorialization. *Studies in English Literature 1500–1900* 58:3, 653–672.

WORDSWORTH W. 1936. *Complete Poetical Works*. Ed. Hutchinson T., rev. ed. De Selincourt E. Oxford and New York, Oxford University Press.