

# HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

## 3 *Az angol romantika a kortárs elméletekben*



# HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

A BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

DU CENTRE DE RECHERCHE DES SCIENCES HUMAINES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

FÖLDES GYÖRGYI

*főszerkesztő / directrice de la revue*

VARGA LÁSZLÓ

*a szerkesztőbizottság elnöke / président du comité de rédaction*

T. ERDÉLYI ILONA

KALAVSZKY ZSÓFIA

KARAFIÁTH JUDIT

*könyvrovat / livres*

KÁLI ANITA és RADNAI DÁNIEL

*technikai szerkesztő / révision des textes*

MAJOR ÁGNES

MUNTAG VINCE

RÁKAI ORSOLYA

SZABÓ-REZNEK ESZTER

SZENTPÉTERI MÁRTON

SZILI JÓZSEF

TIMÁR ANDREA

VIRÁGH ANDRÁS

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tel.: +36-1-279-2762, fax: +36-1-385-3876

E-mail: [foldes.gyorgyi@abtk.hu](mailto:foldes.gyorgyi@abtk.hu)

<http://helikonfolyoirat.hu>

2024/3. – LXX. évfolyam  
Megjelenik negyedévenként

2024/3. – LXX. année  
Revue trimestrielle

## Az angol romantika a kortárs elméletekben

A *Helikon* folyóirat angol romantikáról szóló különszáma romantikus szerzők és 21. századi kortárs elméletek tükrében, nyolc tanulmány elemzéseire támaszkodva mutatja be azt a paradigmaváltást, amely az angol romantikáról kialakított vélekedésekben megfigyelhető. A legelső írás egy különleges, magyarul eddig nem olvasható fordítás Jacques Rancière kortárs francia filozófustól. *A pók munkája* című esszé kiindulópontja John Keats 1818. február 19-én John Hamilton Reynolds-hoz írott levele. Rancière árnyalt elemzésében kifejti, hogy Keats versei nem a politikáról szólnak, hanem a költészet saját politikájáról, mely a versben tétlenség és munka összekapcsolása révén artikulálódik. Rancière a költő munkáját a pókéhoz hasonlítja, hiszen ő is egyfajta szöveghálót sző, hogy kapcsolódási pontokat nyújtson további költők és olvasók számára. Az „Új Formalista” kritikai irányzatról szóló tanulmány szerint az évtizedeken átívelő vita, mely egyfelől a formalista, másfelől a historizáló és az ideológiakritikai megközelítések között bontakozott ki, gyökereit tekintve a romantika korában körvonalazódó esztétika-fogalomra vezethető vissza. Anne-Lise François kortárs kritikai elméletének érdeme, hogy rámutat az egyszerű hétköznapi élményekre, és arra a kritikai problémára ad koherens választ, amelyet az olyan élmények olvasása jelent, amelyek nem rendelkeznek valós cselekménnyel, mégis a hétköznapiság, azaz a látható és befogadható hangulattartományába esnek. A François elméletéről szóló tanulmány a „nyílt titok” episztemológiáját Jane Austen regényének stilisztikai elemzése révén mutatja be. Ehhez kapcsolódik az ún. affektuselméletekkel foglalkozó írás, mely az érzelmek, érzések és érzetek szerteágazó működését vizsgálja a romantika diskurzusában, valamint Brian Massumi és Eve Kosofsky Sedgwick affektuselméletében. A szubjektum autonómiáját tételező korábbi romantikafelfogással szemben a szerző Mary Shelley *Az utolsó ember* című regényének elemzésével illusztrálja az interszubjektivitás és a kollektív érzelmi tapasztalatok dinamikáját. Tágabb elméleti keretet adnak a romantika vizsgálatának az utóbbi néhány évtized ökológiai szempontú megközelítései. A környezettudatosság szempontja rávilágít, hogyan változott az irodalomkritika látásmódja a korai idealizáló értelmezésektől az olyan kritikusabb megközelítésekig, amelyek például a romantikus természetfogalom ideológiai előfeltevéseire és következményeire kérdeznak rá. Ezzel összefüggésben a tanulmány kiemeli a feminizmus, a poszt- illetve dekolonizációs elméletek, valamint a geokritika jelentőségét, és a mobilitás különböző formáit tárgyalja.

A tanulmányokból kirajzolódnak a brit romantikus kánon elmozdulásai: az utóbbi évtizedekben nemcsak a felvilágosodás és a romantika határa vált kérdésessé, de előtérbe kerültek a női szerzők, valamint a költészet mellett a prózai műfajok is. A romantikakutatás „fekete fordulata” rámutat, hogy ez a korszak a rabszolgaság kiteljesedésének, illetve a rabszolga-kereskedelem jogi eltörlésének az időszaka. A „fekete romantika” nemcsak a jól ismert szerzők újraolvasását szorgalmazza, hanem olyan átfogó új paradigma kidolgozását, mely képes számot vetni a rabszolgaság szerepével a korszak kultúrájának alakításában. A romantika szakirodalmában sokat tárgyalt jelenség a nosztalgia, vagyis egy idealizált és talán soha nem is létező múltbeli állapot utáni sóvárgás. Az ezzel foglalkozó tanulmány szerint az újabb elméleti megközelítések az időbeli távolság helyett inkább a térbeli elmozdulást helyezik a középpontba, és a nosztalgiát a mobilitás jellegzetesen modern betegségeként azonosítják. A jelenség értelmezéséhez olyan interdiszciplináris megközelítésre van szükség, amely képes az orvostudomány, a morálfilozófia, a természettudományok vagy az esztétika és pszichológia belátásaira is reflektálni. A folyóiratszámot nagyívű elemzés zárja technika és természet fogalmainak viszonyáról, melynek szerzője Heidegger filozófiai szövegeit Wordsworth két szonettjével hozza párbeszédbe.

A lapszámot ÁDÁM ANIKÓ, RUTTKAY VERONIKA és TIMÁR ANDREA szerkesztette.

## English Romanticism in Contemporary Theory

This special issue of *Helikon* focuses on Romanticism through 21<sup>st</sup>-century theoretical perspectives. Its eight papers together exemplify a paradigm shift in the critical appreciation of English romantic literature in recent decades. The opening essay, *Spider's Work* by French philosopher Jacques Rancière, is published for the first time in Hungarian translation. Rancière's philosophical reflections take their starting point from a letter by John Keats to John Hamilton Reynolds written in February 1818. In his nuanced interpretation Rancière argues that while the poetry of Keats is not *about* politics, it still articulates a politics *of* poetry produced and sustained by the paradoxical connection between work and indolence. Rancière compares the poet's work to that of the spider: like the spider, the poet is weaving an intricate web to create points of connection for other readers and writers in the future. The following paper traces the debates between formalist (New Critical) and historicizing or ideology critical approaches to the interpretation of what constitutes the aesthetic derived from Romanticism. Rethinking the nature and meaning of the aesthetic – in which New Formalism is also aided by the “new aesthetics” – may lead to a fresh appreciation of formal agency in romantic texts without the limiting assumptions of “organic form” or “the romantic ideology”. The critical theory of Anne-Lise François is the subject of the next paper, which argues that the most important theoretical advance proposed by François is an interest in ordinary experiences that cannot be interpreted in terms of real plot or action, while they still fall within the range of the visible and the accessible. François's conception of the “open secret” is exemplified through a stylistic analysis of Jane Austen's novel. Some of these themes are also present in the following discussion of affect theory and its significance in romantic studies. The paper surveys the nuanced vocabulary of emotions, feelings, affections, etc., characteristic of Romanticism, together with the contemporary theoretical frameworks established by Brian Massumi and Eve Kosofsky Sedgwick. Earlier critical assumptions about the “autonomous subject” are challenged by an interpretation that highlights the importance of intersubjectivity and the dynamic of collective affective experience in Mary Shelley's novel *The Last Man*. In the past few decades romantic studies have acquired a broader theoretical perspective also through a variety of ecological approaches. Tracing the issue of environmental consciousness in recent criticism shows how an earlier idealizing stance has been replaced by more critical

assessments calling attention to the ideological assumptions and consequences of the romantic concept of Nature. The study on romanticism and ecology highlights the significance of feminism, post- and decoloniality, as well as geocriticism and surveys different types of mobility characteristic of romantic texts. Taken together, contributions to this special issue indicate an overall shift in the canon of English romantic literature. The boundary separating Romanticism from the Enlightenment has become porous, female authors have come to the fore, and prose has started to receive as much critical attention as poetry. However, the recent “Black Turn” in romantic studies proposes an even more fundamental change in the paradigm of “English Romanticism”. The literary period we know as Romanticism coincided with the time when slavery reached its high water-mark, and when the slave trade was abolished in Britain. “Black romanticism” is not simply about re-reading well-known literary texts with these facts in mind: it is an attempt to create a new overall paradigm to account for the role of slavery in the shaping of the culture of the age. The next paper turns to nostalgia, a well-known subject in romantic studies usually understood as a longing for an idealized past that may never have existed. Recent discussions of nostalgia have tended to focus on spatial rather than temporal distance, which makes romantic nostalgia a pathology of mobility. Understanding this phenomenon requires an interdisciplinary approach capable of engaging with insights from the diverse fields of medicine, moral philosophy, the natural sciences and the nascent disciplines of psychology and aesthetics. The final paper offers a wide-ranging theoretical analysis of the intricate interplay between concepts of nature and technology, bringing into conversation Heidegger’s philosophical writings with two sonnets by William Wordsworth.

The special issue was edited by ANIKÓ ÁDÁM, VERONIKA RUTTKAY and ANDREA TIMÁR.

## Le romantisme anglais dans les théories contemporaines

Le numéro spécial de la revue *Helikon* sur le romantisme anglais, basé sur l'analyse de huit études sur des auteurs romantiques et des théories contemporaines du 21<sup>e</sup> siècle, présente un changement de paradigme dans la manière dont le romantisme anglais est perçu. Le tout premier article est une traduction unique, jusqu'à présent non disponible en hongrois, du philosophe français contemporain Jacques Rancière. Le point de départ de cet essai, *Le travail de l'araignée*, est une lettre écrite par John Keats à John Hamilton Reynolds le 19 février 1818. Dans son analyse nuancée, Rancière explique que les poèmes de Keats ne traitent pas de politique, mais de la politique de la poésie elle-même, articulée dans le poème par la combinaison de l'oisiveté et du travail. Rancière compare le travail du poète à celui d'une araignée, car lui aussi tisse une toile de textes pour fournir des points de connexion à d'autres poètes et lecteurs. Dans une étude sur la tendance critique du « Nouveau formalisme », le débat qui dure depuis des décennies entre les approches formaliste, historiciste et idéologique remonte au concept d'esthétique qui a émergé à l'époque romantique. La tendance critique Nouveau formalisme aborde le romantisme dans le contexte d'un débat entre les approches formaliste, historiciste et idéologico-critique. L'un des plus grands mérites de la théorie critique contemporaine d'Anne-Lise François c'est qu'elle se réfère à la simple expérience quotidienne et fournit une réponse cohérente au problème critique des expériences de lecture qui n'ont pas d'intrigue réelle mais qui relèvent néanmoins du domaine du quotidien, c'est-à-dire du visible, de l'acceptable, du tolérable. Cet article analyse l'épistémologie du „secret de polichinelle” dans le cadre de l'analyse stylistique du roman de Jane Austen. Dans le même ordre d'idées, l'article sur les théories de l'affect examine les divers fonctionnements des émotions, des sentiments et de l'affect dans le discours romantique et dans les théories de l'affect de Brian Massumi et d'Eve Kosofsky Sedgwick. Contrairement à l'hypothèse romantique antérieure de l'autonomie du sujet, l'auteur illustre la dynamique de l'intersubjectivité et de l'expérience émotionnelle collective par une analyse du roman de Mary Shelley, *Le dernier homme*. Un cadre théorique plus large est fourni par les approches écologiques des dernières décennies. La perspective écologiste met en évidence la façon dont la vision de la critique littéraire a changé, passant des premières interprétations idéali-

santes à des approches plus critiques qui remettent en question, par exemple, les présupposés idéologiques et les implications de la conception romantique de la nature. Dans ce contexte, le document souligne l'importance du féminisme, des théories de la post-colonisation ou de la décolonisation et de la géocritique, ainsi que les formes différentes de la mobilité. Les essais soulignent les changements dans le canon romantique anglo-saxon: au cours des dernières décennies, non seulement la frontière entre les Lumières et le romantisme a été remise en question, mais les femmes écrivains ont pris le devant de la scène et les genres en prose ont été interprétés comme un „tournant noir” dans les études romantiques, à côté de la poésie. L'auteur souligne que cette période a été marquée par l'expansion de l'esclavage et l'abolition légale de la traite des esclaves. Cependant, le „romantisme noir” exige non seulement une relecture des auteurs connus, mais aussi le développement d'un nouveau paradigme global qui puisse rendre compte du rôle de l'esclavage dans le façonnement de la culture de l'époque. Un phénomène largement traité dans la littérature romantique est la nostalgie, le désir d'un passé idéalisé qui n'a peut-être jamais existé, mais qui est identifié souvent comme la maladie moderne de la mobilité. Cependant, les nouvelles approches se concentrent souvent sur le déplacement spatial plutôt que sur la distance temporelle, et il est nécessaire d'adopter une approche interdisciplinaire pour comprendre ce phénomène qui puisse faire appel aux idées de la médecine, de la philosophie morale, des sciences naturelles ou des domaines émergents de l'esthétique et de la psychologie. Enfin, la dernière analyse de grande envergure de la revue aborde la relation entre les concepts de technique et de nature en faisant dialoguer les textes philosophiques de Heidegger avec deux sonnets de Wordsworth.

Ce numéro a été dirigé par ANIKÓ ÁDÁM, VERONIKA RUTTKAY et ANDREA TIMÁR.

---

# TANULMÁNYOK

---

ÁDÁM ANIKÓ – RUTTKAY VERONIKA – TIMÁR ANDREA

## Bevezető

adam.aniko@btk.ppke.hu  
ORCID 0000-0001-5334-0365

ruttkayveron@gmail.com  
ORCID 0000-0003-3637-3346

timar.andrea@btk.elte.hu  
ORCID: 0000-0002-1983-1790

---

HELIKON

---

## Introduction

## Abstract

This paper introduces the special issue *English Romanticism in Contemporary Theory*. Explaining some of the key questions and areas of research in current romantic studies, the editors provide an overview of the individual contributions together with their theoretical contexts and the main arguments presented by them.

Keywords: Romanticism, contemporary theory, aesthetics, politics, feminism, ecocriticism, technology

A *Helikon* folyóirat angol romantikáról szóló különszáma a romantika szerzői és 21. századi kortárs elméletek tükrében mutatja be azt a paradigmaváltást, amely az angol romantika legújabb kritikai értelmezéseiben megfigyelhető. A kortárs megközelítések új esztétikai, politikai, feminista, pszichológiai, ökokritikai, technológiai stb. dimenziókba helyezik, valamint új aspektusokkal árnyalják a kanonizációs folyamatok során leegyszerűsödött és sematikus-sá vált képet az angol romantikáról. Az 1990-es években megjelenő új kultúra-tudományos elméletek szerint minden kulturális produktum és irodalmi korpusz szövegeken kívüli, nem-textuális erőterekben (is) működik – nem érdemes őket ezektől elkülönítve vizsgálni, mivel az adott történeti kor gazdasági, technológiai, társadalmi, tudományos, affektív és politikai kontextusában jönnek létre. Nem tartható tehát az a mítosz, amely szerint a művészek, tudósok, írók és költők ki tudnának vonulni a társadalomból, amelyben élnek. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy az irodalmi szövegeket közvetlen társadalmi üzenetekre lehetne redukálni. A kétezres évektől a romantikakutatás megújult érdeklődéssel fordult a szövegek és diskurzusok formai-esztétikai sajátosságai felé, miközben arról sem mondott le, hogy a romantika tágabb értelemben vett politikai relevanciájáról és társadalmi-kulturális összefüggéseiről fogalmazzon meg állításokat.

A legelső írás Jacques Rancière kortárs francia filozófus *A pók munkája* című esszéje, melynek gondolati kiindulópontja John Keats 1818. február 19-én John Hamilton Reynolds-hoz írott leveléből származik. A magyar fordításban most először olvasható szöveg eredetileg Rancière *Elvesztett fonál. Esszé a modern fikcióról (Le fil perdu: essais sur la fiction moderne)* című tanulmánykötetében jelent meg. Rancière úgy látja, hogy Keats költészetével kapcsolatban két alapvető felfogás él a köztudatban. Az egyik szerint, jóllehet Keats támogatta a haladó politikai ügyeket, verseiben mégis a kortalan szépség öncélú bemutatására törekszik. A másik megközelítés azt hangsúlyozza, hogy egy adott vers tiszta esztétikumának minél jobb megragadásához minél inkább figyelmen kívül kell hagynunk megszületésének kontextusát. A francia filozófus azonban egy harmadik megközelítést tart érvényesnek. Keats *Az őszhöz (To Autumn)* című ódájának és más szövegeinek árnyalt elemzésével kifejti, hogy a versek nem valamiféle külsődleges politikáról szólnak: a költészet saját politikáját a versben megképződő komplex világ munka és tétlenség összekapcsolása révén artikulálja. Rancière a költő munkáját a pókéhoz hasonlítja, hiszen ő is egyfajta szöveghálót sző, de nem azért, hogy az olvasóját csapdába ejtse, hanem hogy kapcsolódási pontokat kínáljon a számára. Az egy-egy levél csúcsába kapaszkodó pókhálóhoz hasonlóan a papírra vetett

vers is egy konkrét pontból kiindulva végtelenül tovább szőhető, nem-hierarchikus (horizontális) hálózatokat hoz létre. Az érzések pedig, melyeket a kanapén heverő vagy a réten álmodozó emberben kelt, felelevenítik a múltat, előrevetítik a jövőt, vagy kiindulási pontként szolgálnak új érzelmi élményekből szőtt pókháló számára, mely egyszerre az álmodozó saját birodalma és a szorgos pók másoknak felkínált ajándéka.

Komáromy Zsolt *A forma visszabeszél. Új Formalizmus és romantika* című tanulmánya az úgynevezett „új formalista” kritikai irányzatot mutatja be. A szerző amellet érvel, hogy az az évtizedeken átívelő vita, mely egyfelől a formalista, másfelől a historizáló és az ideológiakritikai megközelítések között bontakozott ki, gyökereit tekintve a romantika korában körvonalazódó esztétika-fogalomra vezethető vissza. Ezért amikor a romantika szövegeit az „Új Formalizmus” módszereivel párbeszédben közelítjük meg, akkor az „új esztétika” különálló, de szorosan kapcsolódó megközelítéseit is tekintetbe kell vennünk. A cikk a romantika értelmezését is meghatározó elméleti viták mentén nyomon követi a modern kritika történetét, megmagyarázva, miért tekinthető „újnak” a formalizmus és az esztétika iránti megújult figyelem, és néhány példát kínál a romantikus szövegek „új formalista” olvasására is.

Czifra Zsuzsanna tanulmánya Anne-Lise François kortárs kritikai elméletét mutatja be *Könnyed ragaszkodás a semmibe. A nyílt titkok episztemológiája Anne-Lise François kritikaelméletében* címmel. A szerző szerint François meglepő módon olyan irodalmi hősnőket állít előtérbe, akik nem akarnak hősnők lenni és nem is lesznek azok. François elméletének egyik legnagyobb érdeme, hogy rámutat az egyszerű – „megtévesztően egyszerűnek hangzó vagy egyszerűen tényleg csak egyszerű” – hétköznapi élményekre. A felvilágosodás haszonelvű és fejlődésközpontú diskurzusainak kritikája régóta része az irodalomtudománynak. A dekonstrukció és az új historizmus képviselői például (azokat az elméleteket kritizálva, melyek kizárólag abban látnak értéket, ami kibontakozott és megvalósult) a reprezentáción kívüli, „láthatatlanul maradt” hatásokat és életeteket is sokszor látják és észreveszik. Ezeket azonban mégis túl egyoldalúan mint az igazságtalan és erőszakos elnyomás áldozatait próbálják helyrehozni, rekonstruálni, az aktualitásba emelni. Velük szemben François arra a kritikai problémára ad koherens választ, amelyet az olyan élmények olvasása jelent, melyek a reprezentáció küszöbén alul maradnak, tehát nem rendelkeznek valós cselekménnyel, ugyanakkor a hétköznapiság, azaz a látható, befogadható, elviselhető hangulattartományába esnek. A „nyílt titok” episztemológiájának bemutatása után a tanulmány megvizsgálja François érvelését a magánélet védelméről, melyet Jane Austen stílusának formai elemzése révén bont ki.

Az 1990-es évektől megjelenő affektuselméletek kritikai jelentőségét tekintve át Pálinkás Katalin *Affektuselméletek és az angol romantika irodalma* című írása. A kortárs elméleti megközelítések jól rezonálnak a 18–19. század irodalmára, mely maga is kiemelten foglalkozott az érzelmek, érzések és érzetek szerteágazó működésével. A tanulmány bemutatja Brian Massumi és Eve Kosofsky Sedgwick elméletének alapvető különbségeit és a kortárs romantika-kutatásban betöltött szerepét. A szerző szerint az affektuselméleti megközelítés a romantikus irodalom olyan jellegzetességeire irányítja rá a figyelmet, melyek az érzelmek prediszkurzív, fizikai és szociális meghatározottságát tételezik a szubjektum autonómiája helyett. Mindez árnyalja a hagyományos szembeállítást felvilágosodás és romantika között, hiszen az érzelmek társas-konvencionális felfogása mindkét korszakban vagy diskurzusban egyszerre feszültségben állt, ugyanakkor elkerülhetetlenül össze is függött az individuális-központi megközelítéssel. A tanulmány végén erre a feszültségteli összetartozásra látunk példát Mary Shelley *Az utolsó ember* című regényének elemzésében, ahol az interszubsztitívitás és a kollektív érzelmi tapasztalatok dinamikája a romantikára jellemző túlzás és a végletes sebezhetőség alakzatai révén válik olvashatóvá.

Antal Éva tanulmánya az utóbbi néhány évtized ökológiai szempontú megközelítéseit vizsgálja *Környezet, tudatosság és környezettudatosság. Az angol romantika időbeli és térbeli természetéről* címmel. *Az utolsó ember* ezúttal a „környezeti apokalipszis regényeként” jelenik meg az emberiség katasztrófális pusztulását elgondoló több más 18–19. századi szöveg mellett. A szerző áttekinti, hogyan változott az irodalomkritika látásmódja a korai idealizáló értelmezésektől (melyek az ökológiai szemlélet kezdetét üdvözlötték a romantikus költészetben) az olyan kritikusabb megközelítésekig, amelyek például a romantikus természetfogalom ideológiai előfeltevéseire és következményeire kérdeznék rá. Ezzel összefüggésben kiemeli a feminizmus, a poszt-, illetve dekolonizációs elméletek, valamint a geokritika jelentőségét. A tanulmány ezután a romantikus szövegek idő- és térkonceptióját járja körül a mobilitás, a turizmus és a „katasztrófaturizmus” témáin keresztül; ezekre Mary Shelley regénye mellett Mary Wollstonecraft útleveleiből látunk példát.

A fenti tanulmányokból az újabb elméleti szempontok mentén jól kirajzolódnak a brit romantikus kánon elmozdulásai. Az utóbbi évtizedekben nemcsak a felvilágosodás és a romantika határa vált kérdésessé, de előtérbe kerültek a női szerzők, valamint a költészet mellett a prózai műfajok is. Györke Ágnes *Fekete romantika. A rassz narratívái a 18–19. század irodalmában* című írása egy másik, még folyamatban lévő átalakulásra hívja fel a figyelmet, ami-

kor a romantikakutatás „fekete fordulatát” értelmezi. A szerző rámutat, hogy ez a korszak a rabszolgaság kiteljesedésének, illetve a rabszolga-kereskedelem jogi eltörlésének az időszaka. A rabszolgaságot csak 1834-ben számolták fel a brit gyarmatokon, a rasszista kategóriák azonban tovább éltek, sőt egyre dominánsabbá váltak a kultúrában. A rabszolgaság ellen a korszak olyan meghatározó költői emeltek szót, mint William Blake vagy S. T. Coleridge. A „fekete romantika” azonban nemcsak a jól ismert szerzők újraolvasását szorgalmazza ebből a szempontból, hanem egy olyan átfogó új paradigma kidolgozását, mely képes számot vetni a rabszolgaság szerepével a korszak kultúrájának alakításában. Az archívum megnyitását és az „angol romantika” (mint nemzeti romantika) paradigmájától való eltávolodást a tanulmány többek között a rabszolga-narratívák példájával szemlélteti. A szerző meglátása szerint az ilyen szövegek – például Olaudah Equiano vagy Ignatius Sancho önéletrajzi írásai – a mai kutatókat is önreflexióra készítetik, miközben a romantika fogalmi újragondolására ösztönöznek.

Ruttkay Veronika *Romantikus nosztalgiák* című írása hagyományos témával foglalkozik, ehhez azonban új szempontokat kínál. A romantika szakirodal-mában sokat tárgyalt jelenség a nosztalgia, vagyis egy idealizált és talán soha nem is létezett múltbeli állapot utáni sóvárgás. Az újabb elemzések az időbeli távolság helyett jellemzően a térbeli elmozdulást helyezik a középpontba – a nosztalgia a 18. század folyamán leginkább a honvágy egy patológikus (nem ritkán halálos) formáját jelentette. A 18–19. századi nosztalgia Ian Hacking kifejezésével egyfajta „átmeneti betegségnek” (*transient illness*) tekinthető, amely a mobilitás és a kimozdítottság intenzív és sokszor kényszerű tapasztalatában gyökerezett. A tanulmány Kevis Goodman 2023-ban megjelent monográfiája alapján mutat rá, hogy a jelenség értelmezéséhez olyan interdiszciplináris megközelítésre van szükség, amely képes az orvostudomány, a morálfilozófia, a természettudományok vagy az esztétika és a pszichológia belátásaira is reflektálni. Goodman a patológia területéről kölcsönzi a „szimp-tomatikus olvasás” módszerét, mely az irodalmi szöveg felszínén megjelenő „tünetekből” igyekszik kiolvasni a kimondatlan, sőt kimondhatatlan történelmi tapasztalatot. A tanulmány szerzője is erre tesz kísérletet, amikor a költő és anatómus Thomas Lovell Beddoes drámaszövegében mutatja ki a nosztalgia patológiáját.

A *Helikon* folyóirat legutóbb 2000-ben jelentkezett romantika-számmal. *A romantika téjjei* című, Fogarasi György által szerkesztett válogatás többek között olyan szerzők írásait közölte magyar fordításban, mint Raymond Williams, Neil Hertz, Rodolphe Gasché, Frances Ferguson vagy Paul de Man.

Jelen számunk Fogarasi György *Heidegger, Wordsworth és a technika természete* című írásával zárul, amely nagyívű elemzést ad technika és természet fogalmainak komplex viszonyáról, Heidegger filozófiai szövegeit Wordsworth két szonettjével hozva párbeszédbe. A tanulmány a szerző *Nekromantika és kritikai elmélet* (2015) című kötetében felvetett ötletét gondolja tovább lapszámunk több írásához is kapcsolódva – gondoljunk csak az ökológia, a munka vagy a turizmus témáira. Az írás középpontjában azonban a közlekedés áll (úgy is, mint kommunikáció), illetve annak modern technikai infrastruktúrája – a Wordsworth-versek témája ugyanis a költő életében kiépülő vasút, melynek viszonyát a „természethez” a szerző és az általa vizsgált szövegek sokféleképpen kérdőre vonják.

A *Helikon* e számának szerkesztői abban bíznak, hogy az itt közölt tanulmányok további kérdések felé mozdítják el az angol vagy más romantikák iránt érdeklődő olvasót. A *Helikon* következő, a romantika francia aspektusait tárgyaló 2024/4. számában szintén számos angol vonatkozású tanulmányt olvashatnak majd, többek között a francia forradalom angol recepciójáról a 18–19. századi nőírók, Mary Wollstonecraft, vagy Samuel Taylor Coleridge írásaiban.

JACQUES RANCIÈRE

## A pók munkája

A nép egyszerű gyermekei közül, akiket magával ragadott a szavak ereje, és olyan írásokkal és gondolatokkal kísérleteztek, amelyekre sem a születésük, sem az iskolázottságuk nem predesztinálta őket, legalább egy bekerült a nagy költők panteonjába: John Keats. Életének fontos állomásai ismertek: egy lovász fiaként látta meg a napvilágot; a kis John alig volt még nyolcéves, amikor az apja meghalt; noha a jó családi háttérű gyerekekkel szemben nem volt lehetősége sehol magába szívni a humanizmust, végül egy modern gondolatokra nyitott tanintézménybe került, majd anyja halálakor egy patikus vette magához tanoncnak. A patikus fia olyan szabadelvű művészek és gondolkodók körébe vezette be őt, akik támogatták a nép fiait a megcsúfolt politikai jogaik visszaszerzésére irányuló harcban. És ez a kör tette számára lehetővé, hogy költői pályára lépjen. Nem kérdés azonban, hogy ez a társadalmi karrier önmagában nem elégséges ahhoz, hogy egy költő műveinek politikai tartalmát meghatározza. Márpedig John Keats politikai felfogásáról két megközelítés is szembeállítható egymással. Az egyik szerint, noha Keats polgárként egyértelműen támogatta a radikális politikai ügyeket, verseiben nem jelenik meg a legjelentéktelenebb élőlények és dolgok méltóságának Wordsworth-re jellemző követelése, ahogyan Shelleyvel vagy Byronnal ellentétben a fennálló társadalmi rend elleni lázadásra sem szólít fel; ezek helyett a kortalan szépség öncélú bemutatására törekszik. A másik megközelítés ezzel szemben azt hangsúlyozza, hogy annál nagyobb mértékben képesek lehetünk izolálni egy vers tisztaságát, minél inkább figyelmen kívül hagyjuk megszületésének kontextusát. Márpedig *Az őszhöz* című híres vers 1819-ben született. Egy hónappal korábban verték le kegyetlen módon a választási reformot követelő tüntetést Manchesterben – az esemény peterloo-i mészárlás néven került be a köztudatba. És elég csak a Keats baráti köréhez tartozó újságnak, a *The Examiner*nek a szeptemberi számát elolvasni ahhoz, hogy lássuk, hogyan tesz egyenlőségjelet a mérleg metaforáján keresztül – Spenser egyik versének közvetítésével<sup>1</sup> – a bő termés és a munka

<sup>1</sup> Az *Examiner* szokásos kalendáriumában Spenser egy versét (*Mutabilitie Cantos*) idézte a szeptember hónapról. A cikk egyúttal politikai kommentár is volt, az igazságosság téma expliciten előkerül a Spensernél szereplő mérleg kapcsán. Keats verse nyilvánvaló rokonságban áll Spenserével, bár nála a „mérleg”-motívum szövegszerűen nem jelenik meg. (A szerk.)

gyümölcsének igazságos elosztása közé.<sup>2</sup> Erre azt mondhatjuk, hogy bár ezek a gondolatok foglalkoztatták Keats-et, a vers „igazságosságát” egy másfajta mérleg határozza meg: ezen a paradox mérlegen egy szintre kerül a ködös évszak és a gyümölcsök évszaka, a jótékony dolgos ős és a csűr előtt üldögélő, vagy a félig learatott barázdán mákillattól kábultan szendergő gondtalan istenség.

A gyümölcsök évszaka tehát nem a költő elköteleződését szimbolizálja a bőséget és igazságosságot hozó munka mellett. Éppen ellenkezőleg! A zavar-talanul pihenő istenség a klasszikus, derűs és a politikai és társadalmi viharokkal mit sem törődő szépségideál melletti kiállásra utal. Ami, ha értelmet nem is, de aktualitást ad a versnek, az éppen a köd és a termékenység, az álom és a teremtő tevékenység kapcsolata. Az ellentéteknek ez a fajta azonossága határozza meg a költemény és a tárgya viszonyát, valamint ennek a tárgynak a viszonyát mindahhoz, amit hozzá kapcsolni lehet – az idő gyors múlásához vagy a természet kortalan termékenységéhez, az aranykor utáni vágyódáshoz, a mitológiai tájak emberalakjaihoz vagy az emberek munkájának a valóságához. Ez az azonosság azért is határozza meg ezt a viszonyt, mert maga a vers is a materiális és az immateriális, a passzivitás és az aktivitás egybefonódását hangsúlyozza. Ez az egybefonódás tehát nem a költőnek a politikához fűződő viszonyára utal, és nem is a *politika megjelenésére a versben*. Hanem a *vers politikájára*, arra, ahogyan az elrendezi a teret, amelyben a termelési munkák végbemennek. Mégpedig úgy, hogy három különböző elemről is azt állítja, hogy összetartoznak. Ide tartozik mindenekelőtt azoknak az elemeknek az összefüggése, amelyekből a versek megszövődnek: a szavak és az általuk felélesztett dolgok – mezők virágainak illata, légvárak a felhőkben, madarak ismerős éneke vagy a mitológiákról szóló kézikönyvek oldalai; ezekhez kapcsolódnak az emberalakok, a velük összeálló történetek és az általuk mozgósított világok, illetve a ritmus, amely a feltűnésüket és eltűnésüket kíséri. Azután, másodikként, ott van a kapcsolat versek és más versek között: amelyeket a költő megírt, vagy nem írt meg, s amelyek szellemének pusztá víziói maradnak – nappali ábrándok vagy éjjeli álmok; azok, amelyeket mások írtak meg, és amelyekből ő táplálkozik ugyanúgy, ahogyan az ő verseiből is mások táplálkoznak; és végül ott vannak a versek, amelyeket a forradalmak korának újfajta érzékenysége az élet minden megnyilatkozási formájába belelát. Keats egyik mestere, William Hazlitt az angol költőről tartott előadásainak bevezetőjében hang-

<sup>2</sup> Lásd Nicholas ROE, „Keats’s Commonwealth”, in Nicholas ROE, *Keats and History*, 94–211 (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Nicholas ROE, *Keats and the Culture of Dissent* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 257–267.

súlyozta, hogy a költészet már a szavak előtt is létezik; vagyis a költészet az embereknek azt a képességét jelenti, hogy át tudják érezni már a hullám fodrozódásában vagy a nyíló virágban is megjelenő költészetet. Ami már ott van a gyerekek játékaiban, abban, ahogyan a földműves a szivárványra néz, vagy ahogyan a kisasin a városi ünnepeket szemléli.<sup>3</sup> És el is érkezünk a kapcsolódás harmadik formájához: ahhoz, amelyet a vers érzékeny közlési formája az emberek közötti lehetséges viszonyként vetít előre. A vers politikáját tehát egy olyan sajátos érzékelőrendszerként határozhatjuk meg, amely képes ezt a három kapcsolatot egységben kezelni.

Keatsen kívül nem sok költőben alakult ki az a határozott érzés, hogy valójában ez a fajta összeszövés jelenti a költészetet. És kétségkívül senki más nem kötötte össze ennyire radikálisan egymással ezt a közösségi hivatást a magányos álmodozással, és közelítette meg ennyire újszerűen a tétlenségnek ezt a tiszta formáját. Erről árulkodik az a rendkívül érdekes levél, amelyet 1818. február 19-i keltezéssel küldött el John Reynondsnak, amelyben – bármiféle öncélú álmodozást mellőzve – a költészetre egyfajta életformaként, a gondolkodás, a cselekvés, a kommunikáció és végső soron egy közösség létrehozásának sajátos formájaként utal. A levél a következő határozott felütéssel kezdődik: „A minap arra gondoltam, milyen kellemes lehetne az élet, ha az ember mindennap elolvasna egy oldalnyi tömény szépséggel gazdag verset vagy tisztára érlelt prózát – és akkor azzal elindulna kóborolni, elmerengne róla, hazatérne tőle, jövendölne belőle és álmodna vele – míg csak meg nem unná –, de mikor unná meg? Soha.”<sup>4</sup> A költészet mindenekelőtt nem írásforma, hanem az olvasás egyik formája és az olvasottak életmóddá formálása, amikor a versolvasás egy sor tevékenység alapja lesz – a bolyongásé, a kóborlásé, az elmélkedésé, a szövegértelmezésé, az álmodozásé. Való igaz, hogy már maga a tevékenység szó is megkérdőjelezhető. Az álom ugyanis inkább tekinthető állapotnak, mintsem tevékenységnek; ahogyan a bolyongásból és a játékból is, bár megmozgatják a testet és a lelket, hiányzik mindaz, amit a cselekvéshez szoktunk társítani, így például az erőfeszítés valamilyen cél elérésére, amelyre ez a mozgás irányulni szokott. A lökést adó olvasástól az álmodozásig, amelyben a metamorfózisok sorozata testet ölt – vagy inkább vég nélkül folytatódik – a cselekvések sorába mintha belemarna saját ellentéte, a passzi-

<sup>3</sup> William HAZLITT, „Lectures on The English Poets”, in William HAZLITT, *The Selected Writings of William Hazlitt*, szerk. Duncan WU, 9 köt. (London: Pickering and Chatto, 1998), 2:166.

<sup>4</sup> „John Keats levele J. H. Reynoldsnak, 1818. február 19.”, in John KEATS, *Levél*, ford. Robert DAVREU (Paris: Belin, 1993), 102. Magyarul: John KEATS, *Levelei*, vál., ford. PÉTER Ágnes (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2010), 56.

vitás. A következő mondat egy szemléletes oximoronral illusztrálja mindezt: „a gondolat szárnyalása” annak az „szorgos tunyaságnak” az eredménye, amely a következőképpen ragadható meg: pihenés egy díványon, szieszta a réten, kis gyerekes csacsogás, beszélgetés, utazás a zene szárnyán, amely, akárcsak Arielt, magával viszi a lelket mindenhová, miközben, akárcsak Puck, negyven perc alatt körbejárja a Földet. Az oximoront azonban a másik irányból is értelmezhetjük. A költő lustaságát egy rovar [*sic*] szorgosságával hozza közös nevezőre, amelynek tevékenysége ugyancsak a művészi alkotás egyik modelljének tekinthető. Azáltal, hogy a levelek vagy a kis ágak szélébe kapaszkodó pókot utánozza, a költő képes szinte a semmiből megszöni saját égi kárpitját.<sup>5</sup> Nem elég ugyanis csak Hazlittel egyetértésben azt mondani, hogy a költészet jelen van mindenütt, ahol az emberek álmokat kergetnek, legyen szó a fősvény pénzsóvárságáról vagy a fejedelem dicsőségvágyáról.<sup>6</sup> A költészet akkor lehet mindenkié, ha közös alkotásként egyik vagy másik darabkájából kiindulva szüntelenül újraszövik. Ehhez nélkülözhetetlen a merengő pókok buzgalma, a pókoké, amelyek munkája megszabadul haszonelvűségétől, vagyis ragadózó funkciójától.

A munka és a pihenés, a célra irányuló tevékenység és a tárgy nélküli merengés efféle egybemosása a forradalmi kor által kitermelt körülmények és gondolatok nagyfokú felkavarodásáról tanúskodik. Ennek a kornak két fontos, ám egymásnak tökéletesen ellentmondó tanulsága van: az egyik, hogy intelligenciájának és akaratának köszönhetően az első jöttment plebejus is Európa urává válhat; a másik pedig, hogy az első jöttment plebejus, ha önként lemond arról, hogy másokat kényszerítsen, párbeszédbe elegyedhet az istenekkel és az ő költőikkel. Van valamiféle felforgató erény abban, ha az ember nem cselekszik, vagy inkább, ha inaktívvá teszi az aktivitást, és aktívvá az inaktivitást. Hogy elgondolhassa ezeknek az ellentéteknek az azonosságát, a költő egy újabb oximoront hoz létre, ez az úgynevezett *negative capability*: ez nem a tagadás képességét jelenti, hanem „képességet arra, hogy valamit nem teszünk”: hogy nem keressük valaminek az okát, de azt is, hogy nem vonunk le tanulságot, nem hozunk döntést, nem kényszerítünk semmit

<sup>5</sup> Utalás a Reynoldsnak írt levélre: „Én úgy vélem, szinte bárki képes, mint a pók, önnön bensejéből légi citadellát szőni – alig néhány levél és ághegy kell a póknak, hogy megkezdje munkáját, s csodás körbenjárásával máris betölti a leget: az ember is meg kell elégedjen néhány sugallattal, hogy lelkének finom hálójából megszöjje égi kárpitját – jelekkel gazdagon lelki szemeinek, puhasággal lelki ujjbegyeinek, tágas terekkel, hol kószálhat, tiszta vonalakkal, melyekben fényűző pompára lelhet.” KEATS, *Levelei*, 56. (A szerk.)

<sup>6</sup> HAZLITT, „Lectures on The English...”, 166.

senkire.<sup>7</sup> A sarlóját szöggre akasztó Őszhöz hasonlóan a költőnek is tartózkodnia kell „bármilyen ránk irányuló kézzel fogható szándéktól [any palpable design on us]”.<sup>8</sup>

Annak elutasítása, hogy az ember birtokba vegye mások elméjét, ahogyan a pók teszi magáévá az áldozatát, ez a költészethez és a művészethez fűződő újfajta – esztétikainak nevezett – viszony alapelve. Schiller ezt élesen fogalmazta meg: „Semmi sem ellentéteesebb a szépség fogalmával, mint az, hogy meghatározott irányt adjon az elmének.”<sup>9</sup> Számára a görögök művészetének nagyszerűsége abban rejlik, hogy azt egy szabad nép művelte, egy olyan nép, amelynek legfontosabb tevékenysége a saját magára irányuló játék volt. Ez az oka annak, teszi hozzá, hogy a görög isteneket ábrázoló szobrok arcán semmiféle akarat, semmiféle cél megvalósításának szándéka nem tükröződik. A bármiféle meghatározott hajlandóság elutasítása egyáltalán nem a tiszta szépség apolitikus szeretetét jelenti. Éppen ellenkezőleg: egy újfajta „életművészetet” hoz létre, erre tanít minden egyes embert. Cserében a szépség viszont megköveteli és táplálja az akarat eszközeitől és céljaitól mentes érzelmi képesség kifejlesztését. A tevékenységek felfüggesztésének ez a képessége átrendezi a testek hagyományos eloszlását a közösségben: nem egyszerűen megálljt parancsol a kéznek, amely megragad, a mozdulatnak, amely utasít és az agynak, amely rákényszeríti a hatalmasok akaratát másokra. Felszámolja a különböző célok közötti hierarchiát is, amely ősidők óta két részre osztotta a világot: voltak egyrészt azok, akik kizárólag azzal törődtek, hogy túléljenek egyik napról a másikra, és voltak azok, akik mentesültek a szükségletek kényszerére alól, ezért lehetőségük nyílt magasabb célokat kitűzni maguk elé, kitalálni, hogyan valósíthatnák meg azokat, és vállalták a kockázatot. Ez utóbbi csoportba tartozóknak, ugyanezen okból, szintén lehetőségük volt semmit sem csinálni, vagy öncélú tevékenységbe fogni. Ez jelentette a legfelsőbb jót. Az esztétikai képesség a kevés kiváltságosnak pontosan ezt a kiváltságát teszi mindenki számára hozzáférhetővé: Winckelmann tétlen Herkulése, a magányosan sétáló Rousseau álmodozása vagy édes semmittevése,

<sup>7</sup> „John Keats levele Thomas Keatsnek, George Keatsnek és Frances Mary Keatsnek, 1817. december 21.”, in KEATS, *Lettres*, magyarul: KEATS, *Levelei*, 47.

<sup>8</sup> „Veled együtt gyűlölöm az olyan költészetet, mely ránk borítja szándékának kitapintható hálóját, s ha nem értünk egyet, mintha csipőre tett kézzel fenyegetőzne.” „John Keats levele J. H. Reynoldsnak, 1818. február 3.”, in KEATS, *Lettres*, 98; magyarul: KEATS, *Levelei*, 54. Itt Wordsworthre utal a költő.

<sup>9</sup> Friedrich SCHILLER, „Levelek az ember esztétikai neveléséről”, ford. PAPP Zoltán, in Friedrich SCHILLER, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, 155–260 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2005), 229.

Kant „cél nélküli célszerűsége”, Schiller játékosztöne mind a korábban sosem látott „semmittevés képességére” utal, amely felszámolja ezt a szakadékot az emberiség két része között. Keats nem nagyon olvasta a német gondolkodókat, és Rousseau-val sem rokonszenvezett. Ugyanakkor az álmodozó Endümión, akit meglátogat a Hold, jól rímel a Winckelmann és Schiller által pajzsra emelt istenekre. De a „negatív képesség” is radikalizálja a tevékenységek esztétikai felfüggesztését azáltal, hogy a személyes és a személytelen azonosságát helyezi a költészet középpontjába.

Természetesen Vico óta magától értetődő, hogy Homérosz költeményeiben a gyermeki korban lévő görög nép szólal meg, Winckelmann óta, hogy a *Torzó* íveiben a görög szabadság testesül meg, valamint Schiller óta, hogy a Juno Ludovisi nyugodt arcán a játékos nép egészsége tükröződik. De mégis a nép színe előtt szavaló rapszódoszok vagy a márványtömbből az isteneket kifaragó szobrász alakja az, amelyben az egyéni aktusnak és a kollektivitásnak ez az ideális viszonya megtestesült. Keats távol tartja magát a megtestesülés efféle elképzeléseitől. A görögöket autodidakta módon fedezte fel olvasmányai segítségével, fordítók közvetítésével és az Erzsébet-kori adaptációkon keresztül. Vagyis nem az érdeklő, hogy Homéroszt vagy Pheidiaszt milyen viszony fűzi a görög városhoz, hanem a műveknek a hozzáférhetősége, az a lehetőség, hogy azokat bárki beemelje az ekvivalenciák láncolatába, amelyet szabadon sző a maga számára az álmodozással töltött órák és egy régi fordítás lapjai, a nagy költők versei és a csodálatos mesék, a felhők mozgása vagy egy rigó éneke, valamint egy távoli ország vagy kor felemlegetése közé. Így ér össze egymással a személytelen és a személyes: az olvasó álomvilágában, aki a „nemes költészet” bármelyik darabját végtelen transzformációkra kényszeríti, miközben ő maga is eljut a „harminckét palota” meghódításáig;<sup>10</sup> az olvasó/költő összetalálkozik a pókhálóban, amelyet néhány érintkezési pontból kiindulva szöveget mindenki öröme: néhány egyedi érzésből táplálkozva, ahhoz hasonlóan, ahogy a víz megrezdül a nád tövében, amilyenek a faháncsból és madártollakból összetákoltszott kis hajók, amelyekkel egy gyerek a nádasban játszik, vagy a vízben tükröződő különös felhőformák.<sup>11</sup> A pókháló szövése nem azt jelenti, hogy a benyomásokat összefonjuk egymással valamivé, amibe az olvasó belegabalyodik; hanem inkább azt, hogy kiindulási pontokat hozunk belőlük létre, hogy olyan

<sup>10</sup> Lásd: „Ha az ember gondolkodása beérett, akármelyik tömör, átszellemült passzus felől elindulhat a »harminckét palota« felé.” „John Keats levele J. H. Reynoldsnak, 1818. február 19.”, in KEATS, *Levelei*, 56. A „harminckét palota” valószínűleg egy reneszánsz drámából származó idézet (*Lust's Dominion: Or, the Lascivious Queen*). (A szerk.)

<sup>11</sup> John KEATS, „Endümión”, ford. SOMLYÓ György, in John KEATS, *Versei*, szerk. KARDOS László, KÉRY László és GERÉB Béláné, 67–188 (Budapest: Magyar Helikon, 1962), 92–93.

körök bontakozzanak ki, ahol egy másik olvasó vagy álmodozó számára felidéződnek az elfeledett nevek, legendák, tündérvilágok, a sírokba zárt régi dallamok vagy az „Apollón hajdani lépte nyomán” feleledő hangzatos próféciaák arnyai.<sup>12</sup> A szabad látszatból kiinduló schilleri szabad játékkal szemben a költői érdekmentesség sokkal inkább olyan képzelőerő terméke, amely szüntelenül elvesz a közös szövedékből, és hozzáad a szövedékhez.

Személyes és személytelen efféle kapcsolata azonban csak akkor jöhet létre, ha a költő szövése közben szem előtt tartja az aktivitás és az inaktivitás közötti ekvivalenciát. Amikor a költő a papírlapra szövi a szavakat, a képeket és a ritmusokat, csak akkor vonhatja ki magát az alkotói hiúság bűvköréből és „a tapintható szándék” despotizmusa alól, ha ragaszkodik a fantáziához, mely szertefoszlik, akár egy őszi délutáni ábrándozás vagy egy szentivánéji álom. Ezt az álmodozást azonban nem lehet kárhoytatni, mint a *Hyperion bukása* (*The Fall of Hyperion*) című töredékben, amelyben a költő az álmodozó ellentéte.<sup>13</sup> Hiszen azok, akiket az istennő „álmodozóknak” nevez, nem azonosak azokkal, akik tétlenül keresik a „harminckét palotát”. Ellenkezőleg, ők meg akarják erősíteni az álmukat, és a „tapintható szándékukat” rákényszerítik a többiekre. A költőkre ugyanis a kettős elutasítás jellemző: elutasítják, hogy a verset identitásuk márkajelzéseként használják, ahogyan azt is, hogy álmodozásukkal bármit megerősítsenek. A vers csak akkor vers, ha „senkié”. De csak akkor lehet „senkié”, ha a költői cselekvés alig-alig különbözik a tétlenségtől, ha a versírás serény munkája ugyanazt az „érzékkelhető idealitást” tudja felmutatni, mint az álmodozás bágyadtsága. Ennek az érzékkelhető idealitásnak számos neve van – látomások, formák, alakok, árnyak vagy szellemek –, amelyek az anyagiság különböző módozataira utalnak. Noha az árnyék nem érzékkelhető biztosan, hiszen nincs formája, annál erősebben képes rég elfeledett történeteket és világokat felidézni, és a formánál is jobban alkalmas arra, hogy táplálja a szövedéket. Az ősz termékenysége pedig, a pók munkájával létrejövő „joy for ever”-rel együtt, szoros rokonságban áll a passzivitással, amely a csalogány dalát hallgatja anélkül, hogy bármit azonosítana. Az *Óda a tunyasághoz* pedig egyenesen arra utasítja a költészetet, hogy oldódjon fel a felhőkben a többi árnyal – a szerelemmel és a becsvágygal – együtt, mivel nem ad olyan gyönyört, mint „lankadt dél, mely fényében felold, s a tunyaságban ázó mézes

<sup>12</sup> KEATS, „Endümió”, 90.

<sup>13</sup> John KEATS, „La Chute d’Hypérion”, ford. Robert ELLROD, in John KEATS, *Poèmes*, 199–202 (Paris: Imprimerie Nationale, 2000), 1. ének, 453. Magyarul: „más-más nemzetség költő s álmodó: / két merő ellentét, két tiszta véglet”. John KEATS, „Hyperion bukása”, ford. TANDORI Dezső, in John KEATS, *Versei*, 324–340 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975), 330.

éj”.<sup>14</sup> Keatsnél ugyanaz igaz a költészetre, mint Platónnál a hatalomra: csak azok képesek ezeket művelni vagy gyakorolni, akik ismernek ezeknél magasabb célokat. Keats után sokan mások hirdették az alkotás személytelenségét. Ezt azonban azzal a szándékkal teszik, mint például Flaubert, hogy annak mindenki által látható szilárdságát szembeállítsa az érzelmek belső áramlásával. Keats egyedisége abban rejlik, hogy hangsúlyozza, a „légi citadella” legalább annyira személytelen, mint amennyire személyes, és az ősi legendák, a már létező versek kiterjedt „passzív” szövete, az álommal járó tudatvesztés és az álom tudattalan élete közé van kifeszítve.

Ugyancsak jellemző Keatsre, hogy ezt a feszültséget az egyenlőség sajátos formájaként gondolja el: a végtelen kiterjedésű háló mindenütt egyenlő, nincs magasabban vagy mélyebben fekvő pontja, színe vagy fonákja. Ez az egyenlőség világosan szembeállítható egy másikkal: azzal, amely minden kis virágban meglátta a költészet méltó tárgyát, és minden földművesben, vándorárusban vagy koldusban az isteni szikra hordozóját. Ez az egyenlőség keretezi Wordsworth *The Excursion (A kirándulás)* című hosszú versét, amelyet Keats a korszak által még felkínált örömök közé sorolt. A vers utolsó énekében a „bölc” megmutatja a megghiúsult forradalmi ígérek miatt nosztalgikus, és a nép szűnni nem akaró nyomora miatt reményvesztett „magányos férfi” számára, hogy a látható világegyetem által hordozott egyenlőség megnyilatkozási formái még magukban őrzik a reményt:

Throughout the world of sense  
Even as an object is sublime or fair,  
That object is laid open to the view  
Without reserve or veil [...]

The smoke ascends  
To heaven as lightly from the Cottage hearth  
As from the haughty palace. He, whose soul  
Ponders this true equality, may walk  
The fields of earth with gratitude and hope;<sup>15</sup>

<sup>14</sup> John KEATS, „Óda a tunyasághoz”, ford. EÖRSI István, in KEATS, *Versei*, 299.

<sup>15</sup> William WORDSWORTH, *The Excursion*, IX. könyv [1847] (London: E. Moxon), 322–324 (214/217. és 245/249. verssor).

A szerző fordításában:

Dans tout l'univers sensible  
Il n'est objet si sublime ou si beau  
Qui ne soit offert à la vue

A hatalmasokra és az egyszerű emberekre egyformán ragyogó nap, a kunyhó és a palota kéményéből egyformán előgomolygó füst, vagyis ez az egyenlőség egyszer csak vertikális formát ölt. A sétáló költő azért mozog, hogy mindenütt azonos formában találja meg az egyenlőséget, amelyet az istenség minden élőlény számára megad azzal, hogy az „aktív princípiumot”<sup>16</sup> elülteti bennük. Az egyenlőség felülről származik, a vers pedig a felemelkedő nép nevelésének programjával végződik, mint az éghez, „az állam atyái füléhez”<sup>17</sup> felszálló ima.

Ami ezt az egyenlőséget illeti, kétségkívül Hazlitt előadásai voltak azok, amelyek, még azelőtt, hogy Wordsworth hivatalosan is csatlakozott volna a torykhoz, Keatsset arra készítették, hogy annak fonákját is észrevegye: a „tavi költők” által deklarált nagy egyenlőség minden dolgok és élők között kizárólag egyetlen fensőbbségnek hagy helyet a világban: a költők fensőbbségének, akik ezt a felsőbbrendűséget hirdetik is.<sup>18</sup> Az 1818 februárjában Reynoldsnak küldött levelek szemmel láthatólag ennek a felismerésnek a sokkhatása alatt születtek. Ezekben radikális következtetésre jut. Az egyenlőséget teljes mértékben horizontálisan kell elgondolnunk. A díványon vagy a réten heverésző álmodozó ember tétlensége vagy passzivitása fordítja meg a képet. A tétlenség ellentétes a sétáló emberrel, aki magával viszi az „aktív princípiumot”, és

---

Sans voile ni réserve [...]  
 La fumée s'élève vers le ciel,  
 Aussi légère du foyer de la chaumière  
 Que du plus hautain palais. Qui médite en son  
 âme  
 Cette égalité vraie, peut marcher  
 Par les prairies terrestres, avec gratitude et  
 espoir.

Magyarul:

Az érzékelés világában  
 Nincsen oly nagyszerű vagy szép dolog  
 Melyet a szem ne láthatna  
 Kendőzetlenül, teljesen [...]  
 Füst gomolyog az ég felé,  
 Könnyeden, a kunyhó kéményéből  
 Mint a legdíszesebb palotából. És ő, kinek lelkében  
 A valódi egyenlőség buzog,  
 Hálával és reménnyel szívében járja a földeket. (A ford.)

<sup>16</sup> WORDSWORTH, *The Excursion...*, 315 (3. sor).

<sup>17</sup> Uo., 326 (326/327. sor).

<sup>18</sup> HAZLITT, „Lectures on The English...”, 2:316; „Observations on Mr. Wordsworth's Poem the Excursion”, in HAZLITT, *The Selected Writings...*, 2:112–120.

ugyanazzal a nagyvonalúsággal tulajdonít egyenlőséget minden szembejövő embernek, ahogyan az uralkodók szoktak törvényeket adni a népnek. A Wordsworth-féle sétáló ember árnyéka az 1818 nyarán tett skóciai utazásai során mindvégig elkíséri Keats-et, és ez magyarázza az állandó iróniát: a Skót-felföldön egyetlen kifinomult gondolkodású vándorral vagy utazóárusal sem találkozott, volt viszont bőven eső, sár, zabkenyér, olcsó whisky és a pásztorok kunyhóiban terjengő fullasztó füst. És ami a házaló-filozófusokat illeti, valójában a hátizsákkal kiránduló költőket nézhetette az ember szemüveg-, borotva- vagy fehérenműárusoknak.<sup>19</sup> Az egyenlőség nem a vidék útjain utazik, hanem fekvő helyzetben, megkülönböztetés nélküli állapotban jön létre aktivitás és passzivitás, érzékelés és felidézés, álom és ébrenlét, személység és személytelenség, élet és halál határán. Az alkotó istenség jelenlétének nyoma sincs a vérfű apró szirmaiban vagy az évek és a cipekedés által elgyötört házaló bölcsességében. Az utazás akkor közelít az isteni egyenlőséghez, amikor szabadon engedi a látomást az árnyak útján álom, vers és váza (urna) között, és hagyja, hogy a csalogány éneke a májusi éj sötétjében eggyé váljon a madárdallal, amelyet Ruth egykoron Boáz földjén hallott, vagy amely a mágikus ablakokat varázsolta el „tűnt tündéri tájakon”.<sup>20</sup>

A Wordsworth által ünnepeelt keresztényi egyenlőség minden embert az istenség képére formál. Keats „pogánysága” elutasítja a megtestesülésnek ezt a formáját, és megszabadítja a benyomásokat bármiféle személyességtől, miközben visszaváltoztatja őket elsuhanó árnyakká és hangokká, amelyek sövényről sövényre szökkennek, akár csak a szöcske, vagy egyik korból a másikba röppennek át, és akár a csalogány, átrepülnek a valóság és a mese határán. Azzal szemben, ami a romantika nagy előrelépésének tűnt, Keats visszahelyezi jogaikba ezeket az alakokat és mitológiai jeleneteket, amelyek Chateaubriand szerint jelentéktelenné teszik a természetet, és amelyektől Wordsworth és Coleridge költészete megszabadította az erdőket és a mezőket. A természet újramitologizálása azt is jelenti, hogy minden érzéki benyomás megszabadul a tárgyától, és minden teremtmény a teremtőjétől, aki a költészetet öntetszelgő parádévá és prédikációvá változtatja. A költészet efféle „szentimentális” vég-

<sup>19</sup> „John Keats levele Mrs. James Wylie-nak, 1818. augusztus 6.,” in KEATS, *Lettres*, 197.

<sup>20</sup> „Óh épp ez a dal járta át talán  
a Rúth szívét, állván az idegen  
rozs közt, mikor síró honvágya fáj!  
S mély vizek nyílt falán,  
Az örvénylő óceán-üvegen  
Talán e hang tár tűnt tündéri tájt!”

John KEATS, „Óda egy csalogányhoz”, ford. TÓTH Árpád, in KEATS, *Verséi*, 298.

zetével állította szembe Schiller az ókori görögök „naiv” költészetét. A naiv költészet nem azt jelentette, hogy az igazság a parasztok, a házalók vagy a koldusok szájából hangzik el, hanem azt, hogy ez a költészetben megjelenő természet nem válik el a kultúrától, olyan természet, ahol a ligetekben filozófusok társalognak, a költők és atléták fejére pedig babérmagok kerülnek. Így a papírra írt vers mindenkié, az érzések pedig, amelyeket a díványon vagy a „lóherés réten” heverésző álmodozó emberben kelt, felelevenítik a múltat, előrevetítik a jövőt, vagy kiindulási pontként szolgálnak a hol előttűnő, hol eltűnő benyomásokból és árnyalakokból, ismerős vagy ismeretlen dallamokból szőtt pókháló számára, amely egyszerre a henyélő saját kertje és olyan ajándék, amelyet a szorgos pók bárkinek felkínál. A minden dolgot az égi alkotójához kapcsoló aktív princípium, mondja a keresztény költő, mindenütt jelen van. Ezzel szemben, válaszolja erre a pogány költő, az inaktív és személytelen élet töredékei vannak jelen mindenütt: ezek vezetnek el a képzelet harminckét palotájához, és fokozatosan, de vég nélkül kapcsolódnak mindenülethez.

Akkoriban, amikor a fiatal angol költő saját költészeti programját kidolgozza, egy francia tanárember, Joseph Jacotot, aki a Bourbonok visszatérése miatt kénytelen volt Belgiumba menekülni, ugyancsak kidolgozza eszelős elképzeléseit, amelyek tíz évvel később riadalmat keltenek a tudósok között: mindenben megvan minden, és minden ember egyformán értelmes. Minden papírra vetett mondatával azt állítja, hogy a tudatlan ember is beléphet az írás birodalmába, és megkezdheti a soha véget nem érő tanulási folyamatot. Ez lehet akár Fénelon *Telemakhos*ának kezdő mondata is: „Kalüpszó vigasztalhatatlan volt Odüsszeusz elutazása miatt.” De lehet egy imából vagy egy kalendáriumból származó részlet is. A lényeg, hogy az ember elinduljon, kutatóként kezdjen el viselkedni, akinek egyetlen apró jel sem kerül el a figyelmét, amelyet valamely kéz hagyott, egyetlen szó sem kerül el a fülét, amely körülötte elhangzik, és egyúttal művészként is, arra kell törekednie, hogy egy másik értelem rendelkezésére bocsássa a beszédhez szükséges jeleket: ez az egyetemes tanulási (*panécastique*) módszer, mondja, amely lehetővé teszi, hogy az értelem *minden* megnyilvánulásában azonosítani tudjuk annak *minden* képességét; de egyúttal egyenlőséget is tételez, amelynek semmi köze sincs a törvények vagy az államok által deklarált egyenlőséghez. Ez az egyenlőség csak annyiban létezik, amennyiben folyamatosan mozgásban van, kifeszítve egy szó és a rákövetkező szó, egy hang és egy másik hang, egy értelmes lény és

egy másik értelmes lény közé.<sup>21</sup> Mire a louvaini száműzetésben élő Jacotot gondolatai lassan elterjedtek, a fiatalon elhunyt Keats már jó ideje a római protestáns temetőben nyugodott, így szövegeik soha nem találkoztak. Van azonban valami, ami mindkettejük írásaiban jelen van, valami, ami nem egyik vagy másik emberhez, hanem a korszellemhez, a nagy forradalmi átrendező-dést követő győztes restaurációból levont tanuláshoz köthető: a közös pont egy olyan egyenlőség, amely kezdetben csak a töredékek, a benyomások vagy a jelek egyenlőségét jelenti, amelyek mindegyikében ott van az egész hatalma; amikor a hálószövés során a pókháló lépésről lépésre jön létre, hogy végül a végtelenségig kiterjedjen a benyomásokból és jelekből létrejött egyedi szöve-dék hatalma; a hitet jelenti abban, hogy minden ember képes maga megszőni egy ilyen hálót, hiszen a többiek végtelen számban bocsátják a rendelkezésére a leveleket, amelyekbe belekapaszkodhat; ebben az egyenlőségben olyan kö-zösség jöhet létre, ahol az emberek érzékelhetően egyenlők, és ez nem a tör-vények egyetemes érvényéből következik, hanem egyedi találkozásokról és érintkezésekből alakul ki. Minden ember azonos értelemmel bír, mondja Ja-cotot. Keatsnek a Reynoldshoz írt levele erre rímel: szinte bárki képes azzá a pókká válni, amelyik képes saját citadelláját létrehozni a levegőben, illetve a *Hyperion bukása* című költemény elején feltett álkérdés is ezt fejezi ki: „Ki szólhat így: / »Te nem vagy költő; hallgass álmaidról!«?”<sup>22</sup> Az emberek azért politikai lények, mert költői lények is egyben, és miközben azon fáradoznak, hogy mindegyikük a maga részéről meggyőződjön arról, hogy ez a költői ké-pesség közös mindegyikükben, megalkotják az egyenlő emberek közösségét. A Reynoldsnak címzett levél szembemegy a józan ész klasszikus érvelésével: vajon, ha mindenki úgy és arra szőheti a maga hálóját, ahogyan jónak látja, hogyan kerülhető el, hogy „ellentétes irányba húzzanak”? Hogyan tudnak így kialakulni „a közös igények, a munkaközösség”? A költőnek erre a felvetésre az a válasza, hogy éppen ezek az egyéni irányok, a közös gazdagság egyedi hálóinak sokfélesége az, amely lehetővé teszi az új közvélekedés kialakulását. Az érzékelés és a közlés képessége közötti kapcsolat, amely az emberiség csak rá jellemző, sajátos vonása, már jó néhány évtizede foglalkoztatja a gondolko-dókat. Kant, aki értő olvasója volt Rousseau-nak, megpróbálta újrafogalmazni a „humanitást”, amely a művészetek élvezetéhez szükséges. „[A] *humanitás* részint a *részvétel* általános *érzését* jelenti, részint azt a képességet, hogy az

<sup>21</sup> Lásd Jacques RANCIÈRE, *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (Paris: Fayard, 1987).

<sup>22</sup> John KEATS, „La Chute d'Hyperion...”, 441; KEATS, „Hyperion bukása...”, 324.

emberek általánosan *megosszák* egymással bensőjüket”,<sup>23</sup> és az intimitás megsztásának ebben a képességben látta a lehetőségét annak, hogy a művelt és a műveletlen osztályok szembeötlő viselkedésmódjai közelebb kerülhessenek egymáshoz, előkészítve ezzel a társadalmi érintkezés új formáját. Innen származik Schiller elképzelése, mely szerint a forradalmi kor által megkövetelt új humanitás igényeinek megfelelő esztétikai nevelésre lenne szükség. Keats szerint pontosan ehhez az esztétikai értelemben vett demokráciához vezetnek majd a költői lények egyéni útjai: „[...] a szellemek különböző irányba indulnának ugyan, de számtalan pontban kereszteznék egymás útját, majd az utazás végén összetalálkoznának, hogy köszöntsék egymást. – Az agg és a gyermek beszédbe elegyedne egymással, majd az agg továbbindulna, a gyermek meg ott maradna tűnődésbe merülve. – Senki nem vitatná, nem állítaná, hanem csak felebarátja fülébe súgná a gondolatait, s így, ha szelleme minden csírája égi talajból szívna magába a táplálékot, minden ember naggyá lehetne, s az emberiség rekettye- és túskebokkal benőtt parlag helyett, melyen csak szétszórtan, nagy ritkán látni egy-egy tölgyet vagy fenyőt a távolban, erdei fák óriás köztársaságával találkozna.”<sup>24</sup> Ugyancsak Wordsworthre utalva kell elképzelnünk az öregember és a gyerek találkozását. Az öreg itt nem beszámolót tart vagy moralizál. Egyszerűen csak megerősítést nyer, hogy jó úton jár. Ahogyan a gyerek sem segítséget vagy leckét kap, egyszerűen csak hagyják gondolkodni, elmélkedni, ami a tanulságok megfogalmazásának elutasítását jelenti, és ami Victor Hugo és Flaubert korában az irodalom legnagyobb erénye. Nem megállapítani, nem állítani semmit, csak „suttogni”, mint a szél a fák levelei között, ahová a pók a hálóját feszíti, és éppen ez, mondja a költő, az érintkezésnek az a formája, amely elvezet bennünket egy valódi, érzékeny demokráciához.

A növényi metafora itt kétségkívül túldeterminált, hiszen az egyenlőtlen-ségpárti retorika is ugyanúgy beszél fákról és levelekről. A levelekről csak annyit: Leibniz óta tudjuk, hogy a látszat ellenére nincs köztük két egyforma. És ez a különbözőség, amely a növények természetéből adódik, kellő érvet szolgáltat mindazoknak, akik elutasítják a vészjósló utópiát, amely egymással egyenlővé kívánja tenni ezeket a végtelenül komplex lényeket, vagyis az embereket. Az érvelés azonban ravasz. Mert valójában ki az, aki a levelek összehasonlításával múlatná az időt? Az igazi kérdés az, hogy mi az, ami közös-

<sup>23</sup> Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán (Szeged: Ictus Kiadó, 1997), 287.

<sup>24</sup> „John Keats levele J. H. Reynoldsnak, 1818. február 19.”, in KEATS, *Lettres*, 103; KEATS, *Levelei*, 56–57.

séget teremt közöttük. Ezen a ponton még az az író is demokratának bizonyulhat a gyakorlatban, aki egyébként megveti az egyenlőséget és a testvériséget, ahogyan Flaubert is abban a Louise Colet-nek írt levelében, amelyben „dühös arisztokrataként” hivatkozik önmagára, ennek bizonyítását pedig a következővel egészíti ki: „Egyébiránt bizonyos vagyok abban, hogy az emberek nem jobban testvérei egymásnak, ahogyan a fák levelei sem egyformák. Egyszerűen csak együtt gyötrődnek, ez minden.”<sup>25</sup> De éppen ez az „ennyi az egész” az, ami itt a lényeg: ez a „közös gyötrődés”, amely levélről levélre terjed, és amely Flaubert olvasójára is átterjed, mivel az író, aki nem ismeri ennek a gyötrődésnek a gyökerét, beleplántálta vidéki kispolgári regényalakjába. Keatsnél hasonlóképpen, a levelek közötti egyenlőség az egyik levélről a másikra terjedő szellő egyenlőségét is jelenti, ahogyan a pókhálók közötti egyenlőség is, amelyek minden levél csúcsa között szövődnek.

Ami a fákat illeti, tudjuk, hogy a nagy tölgyfák Burke óta a forradalmi örület által lerombolt harmonikus világ szimbólumai: egy nagy parkként elgondolt közösség, ahol a felsőbb hatalmak kiterjesztik védelmező árnyaikat az egyszerű emberekre. Az ezt követő évszázad azonban továbbra is fájlalni fogja, hogy a társadalom, miután kidöntötte ezeket a nagy tölgyeket, tönkretette önmagát és minden nagyságot, hogy végül csenevész fák demokratikus ligetivé változzon – lerombolta a népek dicsőségét és a nagyszerű művészetet, amelyek fejlődéséhez szükség van a védelmet nyújtó hatalmas fák köré szerveződő táj széles perspektíváira. Keats ugyanakkor ismét kíméletlenül szembe megy a közvélekedéssel: az arisztokratikus fenségességüktől megfosztott tölgyfák árnyékában csak tüskebokrok és sünzánót cserjék nőnek. De majd az égi televény nedveit magukba szívó lélekcserjék szorgalma létrehozza a kietlen vidékek helyén a demokratikus fákból álló, de egyelőre még ismeretlen erdőt. Ez ugyanakkor azt is jelenti, hogy Keats kimozdítja a helyéből a romantikának azt a fontos elképzelését, mely szerint a költészet egy nép életének virágzását jelentené. Nem érdemes a görög váza alakjait élettellel megtölteni vagy a költészetet ismét vallási vagy polgári ünnepként, a nép szerves életének nyilvános megnyilatkozásaként elképzelni. Az ünnepség résztvevői már elmentek, a város kiürült. Nem marad más, csak az eszményi emberalakok körtánca a váza körül és a tétlenség, amelyet ezeknek az alakoknak a jelenléte/távolléte táplál, és amellyel a versek ritmusa táplálkozik, ez lett mára a táncoló alakok egyetlen valósága. A költészet nem jelenti egyetlen nép virágzását sem: inkább

<sup>25</sup> „Gustave Flaubert levele Louise Colet-nek, 1853. május 26–27.”, in Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, főszerk. Jean BRUNEAU, 5 köt., 332–336 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980), 2:335. Jelen tanulmányban fordította Fáber Ágoston.

folyamatos ingadozás az álmodozó ember tétlensége, a pók szorgalmas munkája és a virág ajándéka között, amely talán létrehozza majd egy jövőbeli nép pókhálóját, ez a nép költők közössége lesz abban a formában, ahogyan az emancipációról gondolkodó ember azt majd elképzei: olyan emberek addig nem látott közösségét látja, akik a jelek és a formák erdején keresztül próbálnak meg kapcsolódni egymáshoz, olyan közösséget, amelyet a különféle utak és találkozások hoznak majd létre az egyenlőség égisze alatt.

„Le travail de l'araignée”. In Jacques RANCIÈRE, *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique, 2014, 75–93.

Fordította: *Fáber Ágoston*

KOMÁROMY ZSOLT  
A forma visszabeszél

Új Formalizmus és romantika

komaromy.zsolt@btk.elte.hu  
ORCID: 0000-0002-8974-166X

---

HELIKON

Form “Answers Back”: New Formalism and Romanticism

Abstract

This essay introduces critical developments labelled “New Formalist”. It traces roots of the debate between formalism and historicist and ideological criticism to a sense of the aesthetic derived from Romanticism and thus suggests that in order to assess the impact of new formalism on Romantic studies, it has to be considered together with the separate but related movement of “new aesthetics.” The article traces threads in the history of modern criticism that explain what is “new” about a renewed interest in formalism and aesthetics, and offers some examples of the way in which such approaches offer new readings of Romantic texts.

Keywords: New Formalism, New Aesthetics, history of criticism, form, Romanticism

Az Új Formalizmus elnevezést nagy kezdőbetűkkel írni némiképp félrevezető, ha ezzel egy koherens elméleti és módszertani alapokon nyugvó irányzatot akarnánk jelölni. Érdemesebb inkább gyűjtőnévként gondolni rá, mely alá egymástól akár igen eltérő törekvések is tartozhatnak. Azt, hogy inkább tág jelenségről, mint koherens irányzatról van szó, jól mutatja, hogy az „új formalizmussal” jobbára párhuzamosan jelent meg az „új esztétika” is. Akár a formáról és a formalizmusról, akár az esztétikáról való „új” gondolkodás újdonságát az adja, ahogyan ezek a törekvések korábbi kritikai konstrukciókat, elméleti prioritásokat és kritikai módszereket kívánnak korrigálni, mert veszteségnek (vagy akár tévedésnek) tekintik azt, ahogyan az utóbbi nagyjából fél évszázadban elsősorban az ideológiakritika révén a műalkotások tanulmányozásában a történeti és politikai kontextusok vizsgálata vált dominánssá. Ilyen értelemben a jelenség reaktívnak tekinthető, ám ez mégsem egyszerűen a formalizmus eredeti formáihoz vagy az esztétika korábban meghatározónak tartott fogalmihoz való visszatérés sürgetését jelenti (bár erre is vannak példák). E törekvések általában igyekeznek hasznosítani a formalizmus hanyatlása vagy az „esztétikai ideológia” gondolatának megjelenése óta és révén született belátásokat is, és leggyakrabban nem csak a formalizmus kritikáit, de a „régii” formalizmust is korrigálni igyekeznek. A romantikus irodalom újabb értelmezései számára épp ez a tágabb jelenség a releváns, az, ahogyan az új formalizmus és az új esztétika összefüggenek. Az az „esztétika” ugyanis, mely a 20. század második felében ideológiakritika tárgyává vált, a romantikában gyökeredzik, s az a formalizmus, amelyet ugyanezen kritika kikezdett, ennek a romantikában gyökeredző esztétikának fontos elemeire támaszkodott.

Ez elsősorban a 20. század elején Kelet-Európában megjelent formalizmustól jobbára függetlenül kialakult angolszász formalizmusra igaz (s így ebben a tanulmányban az Új Kritikának nevezett angolszász változatra utalok „formalizmusként”). Ez a kritikai felfogás mintegy megtestesítette a modern esztétika Kanttól származtatott néhány alapfeltevését, köztük azt, hogy az esztétikai ítélet elkülönül az etikai vagy a logikai ítéletektől, vagy hogy a szép fogalmához nem társul érdek vagy célszerűség. A formalizmus többek között azáltal testesítette meg ezt az esztétikaértelmezést, hogy feltételezte az „irodalmisság” létét, annak az önmagában álló voltát, ami egy szöveget irodalmivá tesz, valamint a forma elsődlegességét ennek megragadásában, szembeállítva mindezt azokkal a megközelítésekkel, melyek az irodalmi jelentést az irodalmon kívüli kontextusokból eredeztetik. Vagyis a formalizmus „autonóm” alkotásként jellemzi az irodalmi művet, mely a jelentést csak a rá jellemző módon képezi meg, függetlenül (az érdekeket és célokat implikáló) történeti,

gazdasági, politikai, ideológiai kontextusok jelentésformáló szerepétől. Feltételezte továbbá azt is, hogy az irodalmi mű tartalma és formája nem szétválasztható, maga „a forma a jelentés”, s azt is, hogy a kritikának arra a teljeségre, egészre kell figyelnie, melyet egy műnek sikerül vagy nem sikerül megformálnia, a mű egyes részleteinek azon formai viszonyára, amely létrehozza az egységes egészet.<sup>1</sup> Ezek az elgondolások sokban az angol romantika jelentős költőjének és teoretikusának, S. T. Coleridge-nek a „szerves” formáról alkotott nézetéhez nyúltak vissza, amely szerint a forma „benne rejlik az anyagban; kialakulás folyamatában ölt alakot, belülről, és a kialakulás kiteljesedése megegyezik a külső forma tökéletesedésével”, szemben a „mechanikus” formával, amely „nem szükségképpen az adott anyag milyenségéből fakad”, hanem kívülről kényszerítik az anyagra.<sup>2</sup> Coleridge ilyen elgondolásai nagyban épültek arra, ahogyan Kantot értelmezte, többek között a szimbolikus megérezkítés gondolata kapcsán, mely a szimbólum és az allegória közötti hasonló distinkciójában is megnyilvánul;<sup>3</sup> az allegória „mechanikus” megfeleltetésével szemben a szimbólum „szervesen” kapcsolja össze a külsőt és a belsőt, a szubjektumot és az objektumot, az elmét és a természetet. S lényegében ilyen distinkciókra épült a formalizmus nyomán kialakult romantikaértelmezés. Eszerint, míg a korábbi költészetben a műfaji rendszer és a konvenciók kívülről kényszerítik a formát az anyagra, vagy a természetábrázolás esetében a külvilág és az általa ébresztett érzelem vagy reflexió legfeljebb analógiás viszonyban vannak egymással, addig a romantikában az egyedi művek anyaguk saját benső szabályszerűségei mentén öltönek formát, az ábrázolás és tárgya szerves egységet képez. A forma így nem pusztán felszín, a tartalom díszítménye vagy egy attól független médium, hanem az, ahogy a jelentés megtestesíti önmagát. Eszerint a formalista romantikakép szerint a költészet legfőbb törekvése a külső és a belső, a szubjektum és az objektum, az elme és a természet organikus kapcsolatának létrehozása, mellyel az időtlen, örökkévaló Egységet teszi saját anyagában érzékelhetővé.

Vagyis az esztétikum autonómiája vagy a szerves formának a jelentéssel való azonossága olyan eszmények voltak, melyek szoros szálakkal fűzték össze a kanti esztétika értelmezését, a coleridge-i poétikát, az angolszász formalizmust és a 20. század második feléig uralkodó romantikaértelmezést. Így az-

<sup>1</sup> Lásd Cleanth BROOKS, „The Formalist Critic”, *The Kenyon Review* 13, 1. sz. (1951): 72–81, 72.

<sup>2</sup> S. T. COLERIDGE, *Shakespeare*, ford. MÓDOS Magdolna (Budapest: Gond-Cura, 2005), 79.

<sup>3</sup> Az erről szóló híres szakaszt magyarul lásd Samuel Taylor COLERIDGE, „Az államférfi kézikönyve: Szimbólum és allegória”, ford. TIMÁR Andrea, in *Angol romantika: Esszék, naplók, levelek*, szerk. PÉTER Ágnes, 198–199 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2003).

után nem is csoda, hogy amikor a dekonstrukció, a marxizmus különböző változatai, vagy egy újfajta historizmus és kultúrkritika a formalizmus alapjait (köztük az esztétikai autonómiát és a szerves formát) kritika tárgyává tették, ez összefonódott az esztétika addigi felfogásával szembeni kritikával és a romantikus irodalom jellegének átértelmezéseivel is.

A posztstrukturalista fordulattal épp annak az egységes és stabil szerkezetnek a lehetősége vált kérdésessé, amelyet a formalista kritika a művekben felismerni igyekezett, és amelynek kifejezését azért vélte a mű igazságának, mert ezt tartotta az „emberi természetnek” megfelelőnek.<sup>4</sup> Az Új Kritika „szoros olvasatai” (a szövegre irányított aprólékos figyelem) számára fontos a szövegben rejlő kétértelműségek, paradoxonok, ellentmondások, ironikus viszonyok felismerése, ám legfőképpen azért, hogy megmutassák, ahogyan a sikeres mű meghaladja az ellentéteket, „egységes egésszé” formálja azt is, ami széttartó, konfliktusoktól terhes, diszkontinuus vagy fragmentált. Paul de Man egy 1950-es években született írásában a formalizmusra is vonatkoztatja azt a megállapítását, hogy az akkori irodalomkritika a törések áthidalását, az egység megteremtését várja az irodalomtól. De Man ezzel szemben William Empson gyakorlatát emeli ki, mely szerinte azzal lépett túl a formalizmuson, hogy a művek jelentését nem az egységben hanem az általuk feltárt törésekben ragadta meg, belátva, hogy a belső feszültségeket a művek nem feloldják, hanem megnevezik.<sup>5</sup> Ám de Man kritikájának további két lényeges pontja is volt. Egyrészt úgy vélte, hogy a formalizmus és annak romantikaértelmezése vak arra, hogy a jelölő és a jelölt, a nyelv és a valóság, a szubsztancia és az időbeliség áthidalhatatlan különbözőségei miatt az „egységes egész” ideálja csak ábránd lehet, s mikor a romantikus költészet és a formalista kritika ezt palástolja, azt igyekszik elrejtetni, hogy az irodalom és a kritika egyaránt a történeti lét szomorúságára van utalva.<sup>6</sup> Másrészt, a történeti lét és általában a temporalitás ezen elkendőzése de Man szerint az esztétika ideologikus mivoltára is rámutat. A romantikában gyökerező elgondolás arról, ahogyan a szerves forma ideálja révén az esztétikai tapasztalat képes az objektum és a szubjektum, a világ és a nyelv, a jelentés és a jelölő egyesítésére, valójában a természet

<sup>4</sup> Lásd Cleanth BROOKS, „Implications of an Organic Theory of Poetry”, in *Literature and Belief*, szerk. M. H. ABRAMS, 53–80 (New York: Columbia University Press, 1958), 70, <https://doi.org/10.7312/abra91840-005>.

<sup>5</sup> Paul DE MAN, „The Dead-End of Formalist Criticism”, in Paul DE MAN, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 229–246 (London: Routledge, 1983<sup>2</sup>), 237, <https://doi.org/10.4324/9780203713716>.

<sup>6</sup> Uo., 245. Az Új Kritika antihistorista voltáról lásd Paul DE MAN, „Form and Intent in American New Criticism”, in DE MAN, *Blindness and Insight...*, 20–35, 20.

rendjével azonosítja műalkotás ezen képességét, vagyis a természet részének tűnteti fel azt, ami emberi konstrukció. S ez a kritika az esztétikára is kiterjed: a kantiánus esztétika formalista értelmezése egységes egész alá rendeli mindazt, ami valójában nem azonosítható (mint például a mű és a természet, a nyelv és a tapasztalat). Az így értett esztétikában autokratikus erő munkál, amely saját legitimitációjaként a harmónia, az egységes egész utópiáját kínálja, erőszakosan saját formalizációjának álcája mögé rejtve feloldhatatlan ellentéteket, el nem simítható fogalmi konfliktusokat.<sup>7</sup>

De más irányból is megfogalmazódtak ezzel összecsengő kritikák a formalizmussal és az esztétikával szemben. Az ideológiakritika különböző (sok esetben marxista indíttatású, és minden esetben baloldali értékek védelmében fellépő) változatai számára az esztétika nem csak fogalmi, de társadalmi konfliktusokat is az ideológia álcája mögé rejt. Az esztétikai ideológia része a kanti esztétikai ítélet „érdeknélküliségének” gondolata, amely az esztétikai szféra autonómiájának, a művek politikai és egyéb érdekektől mentes voltának állításához vezet. A formalizmus elleni kritikának pedig lényegi eleme, hogy az a műveket egy ahistorikus és apolitikus esztétikum terébe zárja – vak marad arra, hogy a jelentést meghatározza (vagy legalábbis óhatatlanul formálja) a mű társadalmi/történeti közege, s arra, hogy így a jelentésnek mindig van politikai dimenziója is. Sőt, azzal, hogy a politikán kívül helyezi el az irodalmat, látszólagosan a kritikai tevékenységet is depolitizálja; azért csak látszólagosan, mert a depolitizáló gesztus maga is bír politikai tartalommal – hiszen például azáltal, hogy egy olyan kánont tart fenn, amelyből tipikusan kiszorulnak például a társadalmi kisebbségek hangjai, ideológiailag determinált elgondolásokon keresztül választja el az irodalmat a nem irodalmitól, és az irodalmi „érték” védelmének látszata mögött a fennálló rend változatlanságát védelmezi. A formalizmussal tehát nemcsak azt szegezték szembe, hogy történetietlen, de azt is, hogy ezáltal reakciós ideológiát szolgál.

Az esztétikum autonómiájának elvetésével a kontextualista felfogás elveti az „irodalmisság” létét is, és úgy véli, hogy a művek értelmezése nem szorít-

<sup>7</sup> De Man kulcsfontosságú esszéje e tárgyban a „The Rhetoric of Temporality” (in DE MAN, *Blindness and Insight...*, 187–229), melyben az allegória és szimbólum Coleridge által felállított bináris ellentétét bontja le, s érvelése során feltárja a formalista romantikaértelmezésekben rejlő ellentmondásokat. Az esztétikai ideológia elgondolásának filozófiai aspektusait az *Aesthetic Ideology* cím alatt összegyűjtött írásai tárgyalják. Magyarul: Paul DE MAN, *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA GÁBOR (Budapest: Osiris Kiadó, 2000). Az esztétikai ideológia helyéről és jellegéről de Man gondolkodásában lásd például Christopher NORRIS, *Paul de Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology* (New York–London: Routledge, 1988), különösen 62–64, 116–124.

kozhat formszerkezetük vizsgálatára. Ki kell hogy terjedjen azok történeti, társadalmi, ideológiai, gazdasági, politikai kontextusaira is, ezeknek ugyanis meghatározó szerepe van nemcsak a művek történeti jellegének és funkciójának megragadásában, de a jelentésalkotásban is. Terry Eagleton szerint például a formát mindig adott történeti pillanatok társadalmi alakzatai határozzák meg, s amikor a forma egységes egészet alkot, akkor valójában azt mutatja meg, hogy funkciója az, hogy „történeti ellentéteket ideológiailag feloldható formára hozzon”.<sup>8</sup> Ennek az ideológiai funkciónak a megragadásához pedig nem elég magát a formát tanulmányozni, sőt, nem elég a kánon műveit, vagy egyáltalán, irodalmi műveket tanulmányozni, hanem adott történeti pillanatok egész kultúráját, társadalmi és ideológiai szituációját kell megérteni. A kulturális materializmus, az új historizmus, a gender- és számos egyéb fókuszú kritika az ilyen „kontextualizmus” különböző változatait képviselik, melynek szemléletmódja mögött mindenhol meghúzódik a formalizmus és az esztétika összekapcsolása és kritikája is. Mint Robert Kaufman írja a 20. század utolsó harmadától uralkodóvá váló, a korábbi eszményekkel és módszerekkel szemben fellázadó megközelítésekről: amikor ezek 19. és 20. századi szövegeket vizsgálnak, a „kanti esztétikát” rávetítik, forrásának tekintik, vagy egyszerűen megfeleltetik a formalizmussal; a formalizmus szinte szitokszóvá válik abban a diszkurzusban, melyben Kant esztétikája és az annak égisze alatt született irodalom a modern polgári kapitalista társadalom ideológiájához tartozik, amely a kulturális érték esszencialista és transzcendens elméletét építette az irodalmi vagy esztétikai formalizmusra. Ennek az elméletnek, folytatja Kaufman, a „másikja” a materiális, társadalmi, történeti valóság, melyeket a „forma” eltöröl, maga alá rendel, deformál.<sup>9</sup>

Mindez gyökeresen írta át a romantikus irodalom értelmezését is. A szerves forma már nem a noumenális megérezkítése, hanem maga a „romantikus ideológia”,<sup>10</sup> amely a forma totalitása mögé igyekszik rejteni a történelmi és társadalmi feszültségeket, poétikája saját ideológiai implikáltságát kívánja eltörölni

<sup>8</sup> Terry EAGLETON, „Ideology and Literary Form”, in Terry EAGLETON, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, 102–161 (London: Verso, 1978), 114.

<sup>9</sup> Robert KAUFMAN, „Everybody Hates Kant: Blakean Formalism and the Symmetries of Laura Moriarty”, in *Reading for Form*, szerk. Susan J. WOLFSON és Marshall BROWN, 203–231 (Washington: The University of Washington Press, 2006), 203–204.

<sup>10</sup> Lásd Jerome MCGANN, *The Romantic Ideology* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1983). McGann nagy hatású műve a romantika ideológiakritikai olvasatainak egyik manifesztuma; a szerves forma emblematikussá válásáról és a „romantikus ideológiával” való megfeleltetéséről lásd például Susan J. WOLFSON, *Formal Charges: The Shaping of Poetry in British Romanticism* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 13–14, <https://doi.org/10.1515/9781503616127>.

és egy transzcendens vízióban feloldani, amikor a művészet konstruált voltát a természet rendjéhez rendeli. Ez a romantikaértelmezés nem a romantika saját önreprezentációját igyekszik igazolni, hanem annak konstruált voltát mutatja meg. Politikai és erkölcsi ítéleteket fogalmaz meg, amikor azt, amit korábban a szubjektum és objektum egységének poétikájaként olvastak, olyan kultúrtörténeti jelenségként mutatja be, melyben a történeti valóság feszültségeire leginkább a szövegek elhallgatásaiból, belső töréseiből következtethetünk.

Az „új formalizmus” és az „új esztétika” ezzel az általánosságban ideológia-kritikainak nevezhető fordulattal szemben lépett fel. Azoknak az összefüggéseknek az újragondolását sürgetik, melyek révén a formalizmus a 20. század végére hitelét veszítette. Az új formalista kritika legkülönbözőbb változatai egyetértenek abban, hogy erre már csak azért is szükség van, mert a formák (a műfajok tág kategóriájától egy vers hanghatásainak apró részleteiig) jelentésképző szerepe a műalkotások elidegeníthetetlen része, még hozzá minden nyelvi konstrukcióban specifikus, akár műről műre változó módon, s ezért a formalista szoros olvasást nem helyettesítheti a tartalom ideológiai jellegének feltérképezése, de még a formára irányuló olyan figyelem sem, amely csak a forma társadalmi-történeti beágyazottságát kutatja. Ám mint említettem, nemcsak az irodalomkritika tartozik ezekhez a kísérletekhez, hanem egy tágabb jelenséggel van dolgunk: az „újragondolás” kiterjed például az esztétika és az ideológia viszonyára, a kanti esztétika bűnössé vált alapfogalmainak újraértelmezésére, új esztétikatörténeti konstrukciók kidolgozására vagy a forma fogalmának értelmezéseire is.

Ezen a tág terepen sokféle megközelítés található. Vannak köztük olyanok, melyek az ideológiakritika által elutasított esztétikaértelmezés értékeinek védelmében lépnek fel a formalizmus megújításának sürgetésekor, szeretnék visszaállítani az éles választóvonalat a történelem és a művészet között, s a formát visszavezetni azon kanti fogalmakhoz, melyekben az az érdek nélküli, autonóm, játékos és örömteli, konszenzust teremtő és felszabadító esztétikai tapasztalat feltétele, melynek révén az irodalom képes emberségünket ápolni.<sup>11</sup> Az új formalizmusra azonban általában nem ez a megközelítés jellemző. Susan Wolfson

<sup>11</sup> Marjorie Levinson az ilyen kísérleteket nevezi „normatív formalizmusnak”, lásd Marjorie LEVINSON, *Thinking Through Poetry: Field Reports on Romantic Lyric* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 142, 144, <https://doi.org/10.1093/oso/9780198810315.001.0001>. Levinson tollából származik az új formalizmus változatainak legalaposabb és analitikus áttekintése, s ebben a cikkben támaszkodtam mind ennek korábbi és rövidebb [„What is New Formalism?”, *PMLA* 122, 2. sz. (2007): 558–569, <https://doi.org/10.1632/pmla.2007.122.2.558>], mind hosszabb változatára, mely utóbbi a fenti idézett kötet 6. fejezetében található (140–166). E munkák apparátusa kiváló bibliográfiai forrás is az új formalizmus iránt érdeklődőknek.

például éppen az ilyen, szerinte negatív és defenzív állásponttal szemben egy általa „aktivistának” nevezett új formalizmust tart kívánatosnak.<sup>12</sup> Ez a változata a jelenségnek nem az irodalmat elszegényítő veszélyként gondol mindarra, ami a formalizmus kritikáját táplálta. E kritikák belátásait relevánsnak és alapvetően érvényesnek tartja, ám megkérdőjelezi az eddig taglalt szembenállások abszolút voltát: sok ilyen jellegű munkában szinte rutinszerű kezdő lépés – vagy akár az érvelés lényege – megmutatni, hogy amiképp valójában a formalizmus sem volt sem történetetlen, sem apolitikus, úgy a dekonstrukció vagy az új historizmus vagy az ideológiakritika változatai sem vakok a forma jelentőségére. A formáknak szentelt figyelem megújítása így nem feltétlenül azoknak a premisszáknak a tagadásából táplálkozik, melyek hiteltelennítették a formalizmust, hanem inkább kibontani kívánja az utóbbi félszáz év domináns megközelítéseiben is meglévő formai érdeklődést. Az új formalisták annál is inkább szükségét érzik ennek, mert szerintük a kontextualista gyakorlatok gyakran reduktívvá váltak, így például az új historizmus jellemzően annak kimutatására szűkült, hogy egy szöveg aláássa vagy igazolja-e a hegemónikus rendet, ám a formák és kultúrtörténetük ennél sokkal összetettebb interakciót mutatnak a tartalom történetiségével. Mi több, míg a marxista kontextualizációk az ideológiai feszültség reprezentációját jobbára öntudatlannak tartják, amit csak a kritikus retrospektív tekintete ismer fel, az új formalizmus úgy véli, hogy a formák reflektálnak saját ideológiai tartalmukra is, reagálnak rájuk, alakítják azt. Ezért is van, hogy Wolfson a formák „ágenciájáról” beszél, melyet „társadalmi-történeti hálózatokban” fejtenek ki, vagyis nemcsak vakon reprezentálnak bizonyos körülményeket, hanem mintegy „megdolgozzák” saját anyagukat.<sup>13</sup>

A formára irányuló figyelem megújulásának jelenségében számos érvelést találunk, melyek a forma és tartalom viszonyának teoretizálásából indulnak ki. Ilyen a fent említett „ágencia” elgondolása és ennek változatai, melyek elsősorban is dinamikusnak tartják formát: nem valami statikus, külsőleg adott keretnek, amely, úgymond, a tartalom tartálya, de a romantikus, illetve az arra épülő „rég” formalista állásponttal szemben „nem is a szöveg belső igazságának, amely a szerves formában nyilvánul meg”,<sup>14</sup> hanem az olvasásra, értelmezésre tett hatásnak, melynek nincs általános törvénye, minden szöveg és kontextus esetében másképpen dolgozhatja meg anyagát. Hasonló módon kezeli a

<sup>12</sup> Susan J. WOLFSON, „Introduction”, in WOLFSON és BROWN, *Reading for Form...*, 3–24, 6.

<sup>13</sup> Itt összefoglalóan ismertettem bizonyos érvek átfedését a következő két bevezető alapján: Stephen COHEN, „Introduction”, in *Shakespeare and Historical Formalism*, szerk. Stephen COHEN, 1–31 (Aldershot: Ashgate, 2007), 2, 14, 15, 21, 22, 23; WOLFSON, „Introduction”, 6, 12.

<sup>14</sup> Lásd Ellen ROONEY, „Form and Contentment”, in WOLFSON és BROWN, *Reading for Form...*, 25–49, 45.

formát Caroline Levine, aki szerint minden szervezettség, minden, ami valamilyen rendezettség alakját ölti, forma: így például formák a társadalom hierarchiái, intézményei, gyakorlatai és maga a politika is, ezáltal az irodalmi forma sem választható el a társadalmi, politikai léttől. A forma többek között társadalmi és irodalmi alakzatok találkozási pontja, s így szerinte nem is lehetséges a figyelmünket egy tárgynak csak a formájára vagy csak a politikai tartalmára, esetleg a történeti jellegére irányítani. Az irodalmi forma jelentésalkotó szerepe azonban nem a társadalmi lét formáival való illeszkedéséből származik, hanem inkább abból, ahogyan részt vesz a társadalmi alakzatokban, gyakorta destabilizálva azokat, összeütközésbe kerülve velük, semmint egyszerűen leképezve őket. Ezekben az összetett viszonyrendszerekben a formák különböző (irodalmi, társadalmi) dimenziói akár ellentétekként is együtt léteznek, átfedésekbe vagy konfliktusokba kerülnek egymással.<sup>15</sup>

A forma fogalmáról való gondolkodás gyakorta egybeesik azzal is, ahogyan az új formalista kísérletek elfogadott történeti narratívákat igyekeznek újraírni. Ilyen narratíva az is, amely összeköti a kanti esztétikát és a formalizmust. Fent már idéztem ahogyan Robert Kaufman leírja azt a nézetet, mely szerint e kapcsolatban állítólag deformálódik a materiális, társadalmi, történeti valóság. Am Kaufman ezt a kapcsolatot közkeletű tévedésként idézi meg, és korrigálni kívánja a kanti esztétika olyan újraértelmezése révén, melyben megkérdőjelezi, hogy Kant esszencialista és transzcendentalista értékfogalmat alkotott volna az esztétikai forma alapján – e korrekció során Adorno Kant-értelmezéséhez utal vissza, mely szerint az esztétikai tapasztalat azért formális, mert megelőzi az objektív, tartalomra irányuló gondolkodást, és így formát ad a kogníciónak. Ezért válik az esztétikai tapasztalat mindig folyamatban lévő és megalapozó gyakorlattá, mely a kogníciót alakító forma állandóan új projekcióit hívja elő, és így lehetővé teszi a kritikai gondolkodást.<sup>16</sup> Frederic Bogel a forma más hasonló felfogásáról szóló állításokkal párhuzamba állítva ezt úgy kommentálja, hogy a forma határozza meg azt, amit egyáltalán tudásnak mondhatunk, tehát nem a tudás tárgya, hanem a tudásra való képesség feltétele.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Carline LEVINE, „Strategic Formalism: Toward a New Method in Cultural Studies”, *Victorian Studies* 48, 4. sz. (2006): 625–657, 626–627, <https://doi.org/10.2979/VIC.2006.48.4.625>; Caroline LEVINE, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (Princeton: Princeton University Press, 2015), <https://doi.org/10.1515/9781400852604>.

<sup>16</sup> KAUFMAN, „Everybody Hates Kant...”, 230.

<sup>17</sup> Frederic V. BOGEL, *New Formalist Criticism: Theory and Practice* (Palgrave Macmillan, 2013), 83–84, <https://doi.org/10.1057/9781137362599>. Bogel forrása e megfogalmazáshoz: Angela LEIGHTON, *On Form: Poetry, Aesthetics, and the Legacy of a Word* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 26–27, <https://doi.org/10.1093/oso/9780199290604.001.0001>.

Jonathan Loesberg *A Return to Aesthetics* (2005) című műve talán az egyik legnagyobb ívű és legösszetettebb példája a formalizmust és az esztétikát kárhóztató korábbi narratívák felülírásának. Olyan új történeti konstrukciót kínál, mely a posztmodern kontextusban is legitimálja az esztétikát. Loesberg nem utasítja el az autonómia fent említett kritikáit, hanem azt állítja, hogy tárgyuk az esztétika 18. századi kialakulásánál nem az volt, amire a kritika irányul: Kantot értelmezve mutatja meg, hogy nála az autonómia se nem a műalkotás sajátos vonása, se nem áll kapcsolatban transzcendens mintázattal. A szerves forma coleridge-i elgondolása valóban az autonómia ilyen felfogását tartalmazza, és amennyiben a formalizmus erre épített, jogosan vált kritika tárgyává. Ám amikor Coleridge a szerves forma fogalmában összekapcsolta a szimbolikus megérezkítést a formai elrendezéssel, félreértette Kantot. Loesberg Kant gondolkodását a természetes teológiára adott válaszai felől közelíti meg, melyek szerint bár Kant nem gondolta, hogy a jelenségekből következethetünk egy intelligens tervező léteire, vagy arra, hogy az morális rendet is képviselne, de azt igen, hogy ahhoz, hogy morális lényként létezzünk a világban, szükséges úgy felfognunk a világot, mintha lenne morális szándékokkal mozgatott teleológiája. E „mintha” révén lesz az esztétikának kitüntetett szerepe: Kant számára az esztétikai megragadás nem a tárgy sajátosságaiból származik, hanem mentális konstrukció, mely tisztában van azzal, hogy csak „mintha” a tárgy vonásaiból fakadna, s az autonómiáért ez a „mintha” a felelős, vagyis forrása nem transzcendens, hanem mentális aktus terméke; a szimbolikus megérezkítés így maga is azt jelöli, ahogyan anyagi formák jelentése úgy konstruálható, hogy szabadon és kételkedve értelmezzük őket: ez az, ami más megismerési módoknak nem sajátja. Mi több, Loesberg ezután azt fejt ki, hogy az így értett esztétika lényegi eleme annak, ahogyan a posztmodern kritika az ideológia álcáit látta a felvilágosult rációban és a romantikus esztétikában. Vagyis, ha az esztétika alapfogalmainak (az autonómia, a szimbolikus megérezkítés, az érdeknélküliség és a cél nélküli célszerűség a könyv tárgyai) félreértelmezései mögé hatolunk, felismerhető a rokonságuk azzal a posztmodern gondolkodással melyben az esztétikakritikák megfogalmazódtak.<sup>18</sup>

E példák érzékeltetik, hogy a „visszatérés” a formalizmushoz vagy az esztétikához nem az azokat ért kritika tagadásában áll, hanem gyakorolta e kritikák céltábláinak újraértelmezéséből. Az irodalomkritika sem az Új Kritiká-

<sup>18</sup> Jonathan LOESBERG, *A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference and Postmodernism* (Stanford: Stanford University Press, 2005), <https://doi.org/10.1515/9781503625105>; parafrázisokat a 4–6. és 75. oldalakról használtam, és e szövevényes gondolatmenet összefoglalásában támaszkodtam Levinsonra is, lásd LEVINSON, *Thinking Through Poetry...*, 160.

nak az új formalizmus szerint is joggal kritizált premisszáihoz kíván visszatérni. Az új formalizmus már nem tekinti a művet önmagában álló, autonóm, formailag egységes egésznek, sem a jelentést a szöveg belső szerkezetében adottnak, a forma totalitása által meghatározottnak, szinte csak annyit őriz meg az Új Kritikából, hogy kitart a forma fontossága és annak szoros olvasása mellett. Annál is inkább, mert az új formalizmus mint kritikai gyakorlat elsősorban olvasásmódként tekint magára. A formát is az olvasás termékének tekinti, mely az olvasásban válik a tartalom megragadásának lehetőségfeltételévé, épp ezért nem lehet inherens, statikus, hisz „minden kontextusban újratertem” a forma és tartalom viszonyát.<sup>19</sup> Mindennek fényében nem meglepő, hogy az „organikusság” eszménye, melyet a régi formalizmus, majd pedig az antiformalizmus változatai is mintegy azonosítottak a romantikus poétikával, nem jellemzi azt, ahogyan az új formalizmus a formára tekint, sőt, egyenesen a „szerves forma nélküli” formalista olvasatokra szólít fel.<sup>20</sup> Ez pedig azt is jelenti, hogy az új formalista romantikaértelmezés nemcsak az ideológiakritika antiformalista perspektíváján változtat, de a régi formalizmus hagyományos romantikaképén is.

Bár az új formalista kritika igen szoros olvasatokra, a művek aprólékos formai elemzésére épül, melyeket rövid illusztrációra (különösen egy másik nyelven) nehéz volna használni, a változás jellegét mégis érdemes egy példával is érzékeltetni. Ezt Susan Wolfson *Formal Charges* című művéből választom, mert ez az új formalizmus egyik korai, meghatározó hatású (és monografikus voltában azóta is ritka) példája.<sup>21</sup> Már az is sokatmondó, hogy a Coleridge-ről szóló fejezet témájául Wolfson a hasonlat használatát választja – a hasonlat ugyanis Coleridge számára úgy viszonyul a metaforához, mint az allegória a szimbólumhoz vagy a mechanikus az organikus formához, mely utóbbiak a régi formalizmus számára meghatározóak voltak a romantikus költészet megragadásában. Wolfson rámutat, hogy Coleridge nem csak a szerves formán keresztül definiálta az irodalmat; mindig is hangsúlyozta, hogy a költemény metrikailag rendezett alkotás, világosan jelezve ember alkotta, konstruált vol-

<sup>19</sup> ROONEY, „Form and Contentment...”, 46. Mindehez lásd még Frederic V. BOGEL, „Towards a New Formalism: The Intrinsic and Related Problems in Criticism and Theory”, in *New Formalism and Literary Theory*, szerk. Verena THELLE és Linda TREDENNICK, 29–54 (Palgrave Macmillan, 2013), 41–43, <https://doi.org/10.1057/9781137010490>.

<sup>20</sup> Mark David RASMUSSEN, „Introduction: New Formalisms?”, in *Renaissance Literature and its Formal Engagements*, szerk. Mark David RASMUSSEN, 1–17 (Palgrave Macmillan, 2002), 7, <https://doi.org/10.1007/978-1-137-07177-4>.

<sup>21</sup> Lásd WOLFSON, *Formal Charges*... – e kötet hivatkozott oldalszámait alább, a szövegben adom meg.

tát. Wolfson szerint ennek az utóbbi belátásnak az alakzata a hasonlat: kritikai ágenciája abban áll, hogy megjeleníti a konstruáltság tudatát/tudatosságát (65), egyfajta „metatrópusa” az olyan „eseményeknek” Coleridge verseiben, melyek során a szerves forma, a figuratív és a szó szerinti értelem összeolvadása megkérdőjeleződik (66). Coleridge maga is ellenzi az olyan művészetet, amely igyekszik palástolni saját műviségét, a művészetben ugyanis ugyanolyan fontos a tárgy és a mű közötti különbség, mint a kettő azonosulása, s ez eleve kifogja a szelet az olyan kritika vitorláiból, mely ebben az azonosulásban vakságot, önáltató mítoszt, ideológiai gesztust lát. A hasonlat épp ezt teszi világossá, mert egyszerre emeli ki a hasonlóságot két dolog között, és teszi észrevehetővé a köztük lévő különbséget. Wolfson olvasatában a hasonlat formai alakzata nem pusztán a romantikus poétika vakfoltja, hanem munkája, ágenciája, „feladata” van,<sup>22</sup> mely egy retorikai feszültség exponálásban áll, abban, hogy egymással ellentétes erőket jelenítsen meg (72). És nem is csak általában, hanem különböző kontextusokban, versekben, mindig a forma adott munkájának megfelelően.

A *Csüggedés: Óda* 78–82. sorainak elemzésében Wolfson például arra koncentrálna, ahogy Coleridge a remény illúzióját hasonlatokon keresztül szólaltatja meg, hogy kiemelve a különbséget az én és saját álmodott változata között. Mikroelemzésében szerepet kap többek között az *own, now, bow, down* szavak ortográfiai kapcsolata és belső rímei, vagy a *mine/vine* rím, mely Ferencz Győző fordításában – ahol a rímelő szavak az „enyém” és a „remény” – tökéletesen megfelel Wolfson azon észrevételének, hogy míg a rím egyfajta fonetikus hasonlat, itt épp a rímelő szavak közötti különbséget hangsúlyozza (a beszélő lemond a reményről). Röviden, a szakasz a költői formát magát (a hasonlatot, a rímet, a szavak fonetikus és ortografikus kapcsolatrendszerét) reprezentáló jelként használja (73–74). A formai elemek hatása olyan olvasatot produkál, melyben Coleridge verse nem öntudatlanul leleplezi önmagát, hanem a jelentés részévé teszi az illúzió tudatát. Az *E hársfa lugas, a börtönöm* című vers elemzésében Wolfson azt mutatja meg, ahogyan a hasonlat nem a különbséget, hanem a hasonlóságot domborítja ki. Az előző példával ellentétben a hasonlat itt nem krízist vagy illúziót hordoz, hanem a szimbólum egyesítő funkcióját látja el. Ám ha Coleridge a hasonlatot általában a mechanikus formával társítja (a szimbólum szervességével szemben), és itt mégis rábízta a beszélő, a távollévő barátok és a természetélmény egyesítését, a forma az ebben rejlő feszültséget is a vers részévé teszi. Akár a krízist és az illúziót mutat-

<sup>22</sup> Wolfson könyvének címét talán leginkább „formai feladatoknak, megbízatásoknak” lehetne fordítani.

ja meg, akár a harmónia érzékeltetése a feladata egy adott kontextusban, a hasonlat formai elemének „megbízata” az, hogy ezek összjátékát fenntartsa, akár ellentétes impulzusokat ütköztessen és vonjon kérdőre, melyek így egyaránt részei a jelentésalkotás folyamatának. Az új formalista elemzés olyan romantikus költészetet tár elénk, melyben a forma „ágenciája” árnyalja, komplikálja a jelentést, akár feszültségbe vagy konfliktusba is kerülve a romantikus „önreprezentációval” (melynek lehántását például McGann sürgette), vagy azokkal az értelmezési módokkal, melyekben különböző kritikai hagyományok elhelyezni szeretnék a verseket. Ez az ágencia az új formalista olvasásmódban jelenik meg, melyben a formai elemek hatása produkál olyan olvasatot, melyben Coleridge verse nem öntudatlanul leplezi le saját illúzióit, hanem a jelentés részévé teszi annak tudatát.

Wolfson továbbá olyan eszme-futtatásokba ágyazza elemzéseit, melyek kibontják, hogy más források alapján hogyan gondolkodott Coleridge a hasonlatról, milyen elgondolások léteztek az analógiáról, és azok hogyan jelentek meg Coleridge gondolkodásában – nem légtüres térben kezeli tehát a versek belső szerkezetét, hanem sok irányba táguló irodalomtörténeti kontextusban. De tágulhatnak ezek a kontextusok a politikátörténet vagy az ideológia irányába is. Ezt rövidebben példázhatja a könyv Byronról szóló fejezetének az a része, amely azt kérdezi, miért írhatta Byron párrímes formában a *Corsair* című verses elbeszélését. A párrím a korban a kötöttséget, a neoklasszicista rendezettséget, ideológiai értelemben a szabadságot korlátozó konzervatív felfogást implikálta, ám e mű főhőse egy minden kötöttséget félresöprő, a szabadság himnuszát éneklő kalóz. Az új formalista olvasásmód szerint a forma feladata itt épp az, hogy egyaránt kérdőre vonja ezt a szabadságot és a forma sugallta ideológiát; a kettő összjátéka meghatározó vonása a jelentésnek, melyet a forma megképez.

A fentiekben egyrészt azt a kritikai kontextust igyekeztem nagy vonalakban felvázolni, melybe a (véleményem szerint tág jelenségként látható) új formalizmus belépett; e kontextusban a romantika korában kialakult esztétika alapfogalmai és a romantikus poétikát formáló értelmezésük központi szerepet kaptak, így nem csoda, ha az új formalista kritika elméleti jellemzői és kritikai gyakorlata egyaránt megjelennek a romantikus irodalom jellegéről folyó vitában. Nem úgy, hogy egy határozott körvonalakkal bíró új romantika-értelmezést kínálnának, hisz az új formalizmusnak sem elmélete, sem gyakorlata nem tesz ki egységes irányzatot, hanem a formára irányított olyan újfajta figyelem révén, amely képes úgy a régi formalizmus, mint az azt kikezdő ideológiakritika érvényesnek tartott belátásait felhasználva megszólaltatni az

irodalmat. Mint Nicola Trott írja, a formai elemzés – és ennyit bizony elmondhatunk az új formalista romantikaértelmezésről általában – képessé teszi a verseket arra, hogy „visszabeszéljenek” a különböző teoretikus (és világnézeti) elkötelezettségeket követő romantikaértelmezéseknek.<sup>23</sup>

---

HELIKON

<sup>23</sup> Lásd Nicola TROTT, „Romanticism and the Self-Conscious Poem by Michael O’Neill”, *The Review of English Studies* 50, 200. sz. (1999): 538–539, 538, <https://doi.org/10.1093/res/50.200.538>.

CZIFRA ZSUZSANNA

# Könnyed ragaszkodás a semmihez

A nyílt titkok episztemológiája Anne-Lise François  
kritikaelméletében

czifrazsuzsi@gmail.com  
ORCID: 0009-0004-4096-8646

---

HELIKON

---

Light insistence on all but nothing: Anne Lise François's  
critical theory of open secrets

## Abstract

Anne-Lise François's original critical theory takes on the difficult task of foregrounding heroines from literary history who would resist the very idea, and whose own labor, literary or otherwise, consists of a labor of privacy, that the recipient is as free to take up as to leave aside. In this article, I explain François's iteration of the epistemology of the open secret in the face of the romantic critical tradition as well as of more contemporary theories of literature and politics. I will look at how her articulation of freely dispensed knowledge may change the way we think about habits of accounting especially when it comes to women and politics. Finally, I will look at François's defense of privacy and how she theorizes it specifically in her formal analysis of Jane Austen's style in *Mansfield Park*.

Keywords: Anne-Lise François, Jane Austen, open secrets, labor of privacy, the burden of accounting, feminine virtue, literary form

Anne-Lise François *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience* (2008) című monográfiája (a továbbiakban: *Nyílt titkok*) az előszó szerint olyan regényekről és versekről szól, amelyekben „nem történik semmi.”<sup>1</sup> Sőt, inkább amelyek „lehetővé teszik, hogy ne történjen semmi.”<sup>2</sup> François ezeket a könnyed, közel-semmi, minimális, negativitásba hajló tapasztalatokat és nem-asszertív létezmódokat olyan paradox kifejezésekkel írja le, mint a „nyílt titkok” (*open secrets*), „feljegyzetlen tapasztalat” (*uncounted experience*), „igenlő tartózkodás” (*affirmative reticence*), „visszavonuló cselekvés” (*recessive action*), „tartózkodó kijelentés” (*reticent assertion*), vagy „önkioltó feltárulkozás” (*self-canceling revelation*). Könnyen észrevehető ezeknek a kifejezéseknek a struktúrája: egyik felük kifejez egy cselekvést vagy mozdulatot, amit a másik felük mérsékel, vagy akár ki is olt. Ugyanakkor ezeket a látszólag csalódáskeltő élményeket és majdnem semmivel kecsegtető kommunikációs formákat a szerző nem a csalódás, a negativitás vagy korlátok jegyében olvassa, hanem apró és szabad megnyilatkozás helyeiként.

François projektje egy, az angol romantikából jól ismert gyakorlatot tesz meg elmélete középpontjának: a társadalmi és publikus élettől való visszavonulást, valamint az esztétikai élmény és a forma nyújtotta lehetőségekkel való megelégedést. A könyvben említett hősnők valóban beérik a kevesebb, ugyanakkor a romantikában gyakran megjelenő felemelő tapasztalatokkal ellentétben a tárgyalt élményeknek se megváltó, se felszabadító hatása, sem pedig morális példaértéke nincs. Ebben az értelemben François monográfiája különös helyet foglal el az angol romantikakritika történetében is, mely az új historizmustól az új formalizmus felé mozdulva az irodalmi forma politikai és etikai szerepéről vet fel kérdéseket. A *Nyílt titkok* ugyanakkor bőven túlmutat az angol romantikakritika nemzeti, időbeli és elméleti határain, illetve – ahogy később kifejttem – fontos és egyedi pozíciót rajzol fel az irodalmi forma lehetőségein keresztül a politikaelmélet, a feminizmus és az interpretáció területein is.

François megkülönbözteti projektjét a romantika ún. bukolikus hagyományától is, pontosabban a romantika azon, sokszor önmagának is ellentmondó tendenciáitól, melyek a minimális, kicsi és hétköznapi dolgokban hajlamosak megtalálni a demokrácia vagy akár az emberiség fejlődésének univerzális reményeit. A könyv eltökélt abban, hogy ilyen ne ígérjen. François szerzői ma-

<sup>1</sup> Anne-Lise FRANÇOIS, *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience* (Stanford: Stanford UP, 2008), xv. A könyvből idézett részek itt és a későbbiekben is a saját fordításaim – C. Zs.

<sup>2</sup> FRANÇOIS, *Open Secrets...*, xv.

guk is túlnyúlnak az angol romantika határain: Madame de Lafayette, Jane Austen, Thomas Hardy, Emily Dickinson és William Wordsworth stílusa különbözik a romantikának azon forradalmibb energiáitól, amelyek – a francia forradalomra adott válaszként, elszakadva a múlttól és annak hierarchikus viszonyaitól – egyenlő és kölcsönös kapcsolatokat ígérnek. Ugyanakkor nem azonos a *Nyílt titkok* szellemisége azzal a hagyománnyal sem, mely a boldogságot vagy az egyén boldogulását a társadalmon és politikai kapcsolatokon kívül képzelel el.

Bár elemzései eredeti módon és lenyűgözően megmutatják az irodalmi forma lehetőségeit, François saját kritikai pozíciója nem mondható formalistának. Módszertana ebben az értelemben Geoffrey Hartman kritikai örökségét követi, aki inkább az irodalmi forma *fenomenológiáját* tartja fontosnak, mint formaiságát.<sup>3</sup> Pieter Vermeulen rámutat, hogy Hartman Wordsworth-értelmezésének egyik kulcseleme, „az érzékek dialektikája” direkt módon folytatódik Hartman traumatikus emlékezettel kapcsolatos munkásságában, ahol a forma lehetővé teszi egy valós esemény intellektuális és affektív befogadását. François annyiban kapcsolódik Hartman kritikai örökségéhez, hogy elmélete az irodalmi formát mint a társas interakció, a feltárulkozás, és kommunikáció helyeit vizsgálja, illetve foglalkozik a trauma, etika és politika kérdéseivel.<sup>4</sup> A könyv első fejezetében (*Towards a Theory of Recessive Action*) François olyan eredeti és önálló kritikaelméletet fogalmaz meg, amely lehetővé teszi az arisztotelészi *peripeteiával*, azaz drámai cselekménnyel nem rendelkező történetek másképp való olvasását – a „súlytalan élmények” befogadását nem az elmulasztott történelem vagy elnyomott tudás élményeiként értelmezve.

François elméletének egyik legnagyobb érdeme, hogy rámutat: az egyszerű – „megtévesztően egyszerűen hangzó vagy egyszerűen tényleg csak egyszerű” – hétköznapi élmények és megélések olvasása mennyire bonyolulttá vált a 20. századra.<sup>5</sup> Ebben az értelemben nem is annyira bizonyos szubjektum- vagy etikai-kritikai konstrukciókat kritizál, hanem az azokra jellemző *olvasásmódot*, interpretációs előítéleteket. A könyvről írt átfogó recenziójában Pieter Vermeulen úgy fogalmaz, hogy míg a felvilágosodás haszonelvű és fejlődésközpontú diskurzusainak kritikája régóta része az irodalomtudománynak, a potencialitás, a visszahúzódság, a nem kimondott vagy nem elmondható

<sup>3</sup> Pieter VERMEULEN, „Geoffrey Hartman and the Affective Ecology of Romantic Form”, *Literature Compass* 8 (2011): 757–766, <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2011.00836.x>.

<sup>4</sup> VERMEULEN, „Geoffrey Hartman...”, 762.

<sup>5</sup> FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 48.

vágyak pozíciójából François arra tud rávilágítani, hogy számos kritikai diskurzus, köztük például a dekonstrukció és az új historizmus, túlzottan az aktualizáció jegyében értelmeznek korábbi szövegeket.<sup>6</sup> A felvilágosodás képviselőivel ellentétben, akik kizárólag abban látnak értéket, ami kibontakozott és megvalósult, ezek a kritikai perspektívák valóban *látják* és észreveszik a reprezentáción kívül, „láthatatlanul maradt” erőket és életeket, de ezeket mégis túl egyoldalúan, mint az igazságtalan és erőszakos elnyomás áldozatait próbálják helyrehozni, rekonstruálni, az aktualitásba emelni. „A hagyományosabb nézőpontokhoz hasonlóan, a dekonstrukció és az új historizmus (de bármilyen projekt, ami a nem-privilegizált csoportok valós tapasztalatait kívánja felszínre hozni) elmulasztja megfontolni annak a lehetőségét, hogy a felszín alatt létezés és a potencialitás más is lehet, mint defektus vagy tökéletlen megmutatkozás.”<sup>7</sup> François arra a kritikai problémára ad koherens választ, amelyet az olyan élmények olvasása jelent, melyek a reprezentáció küszöbén alul maradnak, tehát nem rendelkeznek valós cselekménnyel, ugyanakkor mégis a hétköznapiság, vagy – a romantikából kölcsönözve – a „beautiful”, azaz a látható, befogadható, elviselhető hangulattartományába esnek.<sup>8</sup>

Az első fejezetben François olyan példákat hoz erre, mint a zsidó-keresztény hagyományban jól ismert, és sok szempontból mérvadó találkozás Isten és Mózes között: bár Mózes nem láthatja Isten arcát, „mert nem láthat engem ember úgy, hogy életben maradjon”, a szikla előtt elhaladva Isten mégis találkozik vele, kezével elfedve Mózes szeméit, egyszersmind megóvva őt (Kiv 33,18–23). A reprezentáció határait is szimbolizáló bibliai történetet François, sok értelmezővel ellentétben, nem a negativitás jegyében olvassa, hanem egy olyan találkozás megvalósulásaként, ahol a látás, a szemtől-szemben helyett a *közelség* a megismerés módja.

A *Nyílt titkok* a másik három nagy fejezetben Madame de Lafayette *Clèves hercegnő* (1678) című regényében, Thomas Hardy, William Wordsworth és Emily Dickinson verseiben, valamint Jane Austen *A mansfieldi kastély* (1814) című regényében vizsgálja a nyílt titkok visszahúzódó megmutatkozásának helyeit. Ezekben a történetekben és versekben olyan elbeszélőkkel és hősnők-

<sup>6</sup> Pieter VERMEULEN, „The Future of Possibility”, *Postmodern Culture* 18, 2. sz. (2008): 1–7, <https://dx.doi.org/10.1353/pmc.0.0013>.

<sup>7</sup> VERMEULEN, „The Future of Possibility...”, 3.

<sup>8</sup> Ennek ellenkezője a „sublime”, ami olyan élményeket ír le, melyek szétfeszítik az emberi elmét, és amelyek a feldolgozhatatlan vagy emberi értelemben felfoghatatlan/kifejezhetetlen tartományhoz tartoznak, és így sokkal közelebb áll a „trauma” modalitásához, mely bár szintén a reprezentáción kívül maradó „történet”, mégis örökre kísérti a tudatot és meghatározza a nyelvet, a személyt. Lásd FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 52–53.

kel találkozunk, akik – talán megdöbbenő módon – nem akarják vágyaikat beteljesíteni, hanem akiknek elég, ha azokat szabadon birtokolhatják; akik beérik a kevesebbel, a mindennapival; akiknek a természetétől idegen a feltárulkozás, az önmegmutatás, és akik boldogan elfogadnak valamit, aminek megszerzéséért soha semmit nem tennének. François e viszonyulásokat nem passzív rezisztenciaként, hanem egy olyan szubjektumfelfogás kritikájaként és alternatívájaként olvassa, amely a beteljesülés, a fejlődés vagy a megvalósítás útjait ismeri el egyedüli emberi élményként. A „nyílt” és a „titok” között feszülő paradoxon is hagyományosan erre utal: a titok mint valami elfedése már egy olyan interioritás-koncepcióra épül, ami a megismerhetőséget munkához köti – az artikuláció, az elmondás, a feltárás vagy a megmutatás munkájához. Ezzel szemben a nyílt titkok episztemológiájában a tudásátadás és a világban való létezés olyan módozatok, amelyek a „természetességen”, a „nyilvánvalóságon” és a „legkisebb ellenállás” elvén alapulnak. François eredeti és lenyűgözően komplex elemzéseiben azt vizsgálja, hogyan találnak más utakra azok a szerzők, akik sokkoló egyszerűséggel, sokszor az irodalmi formaiság által, felmentik hőseiket a személyiség terhétől, a beszéd vagy elmondás terhétől, és ezzel nemcsak a stílusuk lesz hűvös és távolságtartó, hanem olyan vágyak, érzések és gondolatok létezésének érvényességét mutatják meg, amelyek „nem kívánnak hangosabb vagy teljesebb artikulációt.”<sup>9</sup>

#### A HALLGATÁS JOGÁN

#### NŐI ERÉNY ÉS A SZEMÉLYES VILÁG VÉDELME JANE AUSTEN

#### *A MANSFIELDI KASTÉLY CÍMŰ REGÉNYÉBEN*

A továbbiakban a monográfia utolsó, Jane Austenről szóló, *Fanny's 'Labour of Privacy' and the Accommodation of Virtue in Mansfield Park* című fejezetét fogom részletesen bemutatni, valamint összeolvasni egyéb, főként feminista diskurzusokkal. Ebben az elemzésben François Austen egyik legmegosztóbb, politikailag és narratív technikában is legösszetettebb regényét, *A mansfieldi kastélyt* vizsgálja. Bár a fejezet illeszkedik a nyílt titkok elméletébe, az Austen-kritika önálló és fontos írásaként is olvasható.

François elhagyott talentumok, alulértékelt és alulreprezentált élmények iránti érdeklődéséhez *A mansfieldi kastély* olvasása során két korábbi diskurzus adja a fogalmi keretet: 1) a bukolikus, pásztori élet hagyománya, mely a „jó életet” a publikustól, a megosztott élettől távol képzei el, és 2) a női visszafo-

<sup>9</sup> Uo., 16.

gottság konvenciói. Egyik hagyomány sem mentes azon vádaktól, melyek szerint jó képet vág egy ocsmány világhoz: hogy elmossa vagy elrejtje a hatalom működését, mert a konformizmust és megalkuvást támogatja az ellenállás helyett, ezzel misztifikálva és elfedve a hatalom erőszakos hatásmechanizmusait, amelyek a burke-i „természetet” is megalkotják. François kitér a női visszafogottság kritikusaként azokra a jogos megállapításaira, melyek szerint a hallgatásnak és a vágyaknak a „női erény” jegyében való elfedése és letagadása egy elnyomó rendszert véd a nyílt erőszak okozta szégyentől és kellemetlenségtől.<sup>10</sup> Claudia Johnson amerikai irodalomkritikus kifejezetten burke-i terminusokat használ a női visszafogottság hagyományának leleplezésére. Johnson arra mutat rá, hogy egy nő beleegyezése az udvarlás rituáléjában hamis módon választásként jelenik meg, miközben a kérdésre eleve soha nem mondhatna nemet.<sup>11</sup> Mary Wollstonecraft jogosan teszi fel a kérdést, hogy vajon egy kifinomult nőről van-e szó, aki hosszantűrőn hallgat, gyengéd modorú és átszellemült, vagy egy elnyomott, függő teremtről, aki csak azért szeret, hogy támogassák és megvédjék:

A szelídség, a türelem és a hosszan viselt szenvedés olyan megnyerő isteni tulajdonságok, hogy fenséges költeményekben gyakran Istent magát ezekkel az adottságokkal ruházzák fel. De mennyire más az arculata [a szelídségnek], ha az alávettettek meghunyászkodásából ered, ha a gyöngék arra használják, hogy oltalomra leljenek általa, a gyöngék, akik türelmesek, mert kénytelenek némán tűrni a sérelmeket, sőt mosolyognak az ostorcsapás alatt, mert sziszegni nem mernek.<sup>12</sup>

A bukolikus hagyományt szintén lehet kritikával illetni abból a szempontból, hogy szentimentalizálja az egyszerűséget és az ambíciókról való lemond-

<sup>10</sup> Lásd Mr. Collinst a *Büszkeség és balítéletben*, aki valóban egyszerre válik nevetségessé és felháborítóvá, ahogy Elisabethet azzal próbálja jobb belátásra bírni, hogy emlékezteti alsóbbrendű és kiszolgáltatott középosztálybeli helyzetére.

<sup>11</sup> Ennek humoros és szubverzív megjelenítése Austen egy másik regényében, a *Büszkeség és balítéletben* az a rész, amikor Mr. Collins leánykérésére Elisabeth nemet mond, amit a pap a női visszafogottság kötelező násztáncaként olvas, hogy még hevesebb érzelmkitörésre készítse az elszánt férfit. Majd mikor Elisabeth ragaszkodik hozzá, hogy tisztelje meg azzal, hogy komolyan veszi, amit mond, Mr. Collins „figyelmezteti” azokra a kimondatlan játékszabályokra, amelyekre Johnson is utal, hogy nem valószínű, hogy valaha kap még házassági ajánlatot.

<sup>12</sup> MARY WOLLSTONECRAFT, *A nő jogainak védelmében*, ford. PÉTER Ágnes (megjelenés alatt). Eredeti nyelven: MARY WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman*, szerk. CAROL H. POSTON (New York: Norton, 1988), 33. Idézi: FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 232.

dást egy olyan osztályközegben, ahol a hatalomhoz való hozzáférés eleve megvalósíthatatlan. Kritikusai gyanakvón és kétkedően tekintenek mind a női visszafogottságra, mind a pásztori élet ambíciókról való lemondására.<sup>13</sup> François egyik legérzékletesebb példája Mary Crawford kérdése, hogy Fanny „be van-e már vezetve” a társaságba („Mondják, kérem, ő be van már vezetve, vagy nincs?”), burkoltan az iránt érdeklődve, hogy lehet-e neki udvarolni. Férjhez mehet-e már? A házassági piacon van-e?<sup>14</sup> Mary számára a vágyak megléte egyet jelent azok kimondásával. Mary alakját láthatjuk egyrészt úgy, mint aki azt a haladó ideált képviseli, hogy egy nőnek nem kell pironkodnia szándékait vagy vágyait illetően, másrészt úgy is, mint aki elveszít valamit azzal, hogy túl gyors és túl egyértelmű vonalat húz egy vágy megléte és annak szükségszerű externalizálása között. Ahogy ez a konkrét példa is jól mutatja, a vágyak kimondásának – akár az artikulálás vagy aktualizálás értelmében – két éle van: egyrészt láthatóvá teszi a szubjektumot, és teret követel neki a politikai térben, de az externalizáció egyfajta „beárazással” is jár – a személyes vágy, „visszataszító módon, nyilvános eseménnyé válik.”<sup>15</sup> Fannynál nem feltételezhető ilyen kapcsolat. François olvasatában Fanny megvédi azt az álláspontot, mely szerint vannak olyan vágyak, amelyeket a kimondással elveszít az ember, és amelyeknek beteljesítése vagy védelme az elhallgatásukban rejlik. *A mansfieldi kastély* ebben az értelemben inkább annak a belső megalégedésnek tulajdonít értéket, amely abból fakad, hogy az ember nem fejezi ki vagy mutatja meg magát. Az utolsó fejezetben François alaposan körbejárja azt a kérdést, hogy Fanny miképp küzd azért, hogy „hagyják békén”, hogy eltitkolhassa vágyait.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 232.

<sup>14</sup> Jane AUSTEN, *A mansfieldi kastély*, ford. RÉZ Ádám (Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2005), 46.

<sup>15</sup> A kifejezést Wendy Anne Lee amerikai irodalomkritikus Jane Austenről írt tanulmányából kölcsönöztem, ahol Lee François nyílt titkok-elméletére utal. Az idézet angolul: „the baleful transmutation of emotion into event”. Lásd Wendy Anne LEE, *Failures of Feeling: Insensibility and the Novel* (Stanford: Stanford UP, 2019), 136. Az érzelm publikus eseménnyé alakulását jól illusztrálja az a tény is, hogy a fiatal nő társaságba lépését általában egy bál fémjelzte: onnantól kezdve viselkedését a házassági piac kódjai szerint lehetett értelmezni.

<sup>16</sup> Wendy Anne Lee egy egész fejezetet („Sense, Insensibility and Sympathy”) szentel monográfiájában Jane Austen prudériájának újraértelmezésére. Lásd LEE, *Failures of Feeling...*, 125–162. Lee hasonlóan François-hoz, arra az irodalmi hagyományra reflektál, amely Austen visszafogott stílusát az érzelmek és főleg a szexuális vágyak elnyomásaként vagy totális hiányként értelmezi. Elinor (*Értelem és érzelem*) érzelmi visszafogottságában Lee a visszavonulás asszertív, védelmező funkcióját látja. Lee és François olvasata hasonlít abban a tekintetben, hogy azt, ami formailag megegyezik az érzelmek és vágyak lecsendesítésével, nem azok elnyomásaként, hanem ellenkezőleg, a privát élmény megfelelő befogadásaként interpretálják. Éppen

Fanny karaktere elég népszerűtlen a kritikai és populáris hagyományban is. Nemcsak azért, mert visszahúzódó és „jelentéktelen”, hanem mert a cselekmény nagy részéből kimarad, ennek ellenére mégis ő az, sőt egyedül ő az a szereplők közül, akinek maradéktalanul beteljesülnek a vágyai, és minden passzivitása ellenére kiforrott emberré válik. François szerint a regényt ért kritikák részben annak is köszönhetőek, hogy ezzel Austen lenyomja a torkunkon azt az aszimmetriát, amelyet egy passzív cselekvő és a passzív cselekvés aktív hatása között tapasztalunk: „Nehéz megmondani, mi háborította fel a kritikusokat jobban: hogy Fanny nem hajlandó tenni önmagáért, hogy mások közbenjárásától függ, vagy, hogy ennek ellenére is kiteljesedik, és hogy ezzel a regény elfogadtatja velünk az aszimmetriát egy passzív cselekvő és az ő aktív hatásai között.”<sup>17</sup> Fanny visszahúzódása, pironkodása, csendes reménykedése, mely határozott hallgatással párosul, nemcsak a felvilágosodás és modernizmus cselekvő emberképével megy teljesen szembe, de például kortárs feminista politikai-filozófiai elméletekkel is, ami ugyanakkor tovább erősíti François álláspontját, hogy a nyugati kritika mennyire nehezen tud mit kezdeni „csendesebb” vagy „kevésbé artikulált” létezőmódokkal.

Adriana Cavarero például a *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* (2000) című művében az empirikus női élet politikai értelemben való megszületését a *biográfia*, azaz az *elmondott élet* megszületésével köti össze, ezzel a történetmesélést és a nők közötti beszélgetést *politikai* jelentőségűvé emeli.<sup>18</sup> Ennek a feminista álláspontnak ellenpontja Fanny alakja, aki az énkifejezés eszközeinek híján többnyire szociális panelekre szorítkozik megnyilatkozásaiban, de ami még ennél is „rosszabb”, hogy Fanny vágyat sem érez arra, hogy feltárja az életét, ami Cavarero relációs modelljének igazi kulcsmozzanata. Fanny interakcióiban mindig is marad valami radikális és rá jellemző idegenkedés attól, hogy nyilvános figyelmet kapjon. Fanny idegenkedése ugyanakkor nem a társadalomból való kivonulás vagy a szolipszizmus vágya, hanem egy másképpen elképzelt kapcsolat a másikkal és a közösséghez. François ebben az értelemben a kommunikálhatóság egy másfajta verzióját képzelel el; fenntartja Austen-olvasatában a szociális tér politikai fontosságát mint egyedüli teret, ahol a szubjektum értelmes, azaz emberi életként jelenik meg, de azt állítja, hogy az önprezentáció, az én megmutatkozása, Fanny esetében ép-

a társadalmi formákba illeszkedő külsőségek teszik lehetővé azt, hogy az élmény saját, *privát* medrében folyjon, távol a publikumtól, megóvva így az érzelmet attól, hogy „visszataszító módon nyilvános eseménnyé váljon”. LEE, *Failures of Feeling...*, 136.

<sup>17</sup> FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 228.

<sup>18</sup> Lásd Adriana CAVARERO, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, ford. Paul A. KOTTMAN (New York: Routledge, 2000).

pen annak visszahúzóásával egyenlő. Fanny egy olyan hősnő, aki reméli, hogy megértik anélkül is, hogy magyarázatot adna magáról, és ezt olyan módon is képviseli, hogy magyarázatot akkor sem ad, ha lehetősége nyílik rá. Ebből a szempontból álláspontja egyszerűen és radikálisan feminista: mikor nagybátyjának nem válaszol arra, miért mondott nemet Crawford házassági ajánlatára (kevésbé azért, mert ellentmond neki, inkább mert számít arra, hogy nagybátyja képes összerakni a képet anélkül is, hogy ezt neki szavakba kellene öntenie), azzal tulajdonképpen nem kér mást, mint hogy vegyék komolyan, amit mond.<sup>19</sup> Hiszen racionális lényként megvannak az okai, hogy nemet mondjon, és ennek elfogadása pontosan azt jelenti, hogy nem kíván további magyarázatot adni.

François *A mansfieldi kastély* sokat vitatott színházi tematikáját is ezen keresztül értelmezi. Fanny híres kijelentése: „Nem, valóban, nem tudok színdarabot játszani” („No, indeed, I cannot act.”),<sup>20</sup> ami angolul azt is jelenti: „Nem, valóban, nem tudok cselekedni”, François olvasatában azt a morálisan érett pozíciót nyilvánítja ki, hogy bár Fanny örömét leli a felolvasásban vagy színdarabban, ezt az élményt, az unokatestvéreivel ellentétben, nem akarja „bevéltetni” vagy aktualizálni. Fanny viselkedésének újraértelmezéséhez François azt a jelenetet emeli ki, amikor Edmund észreveszi, ahogy Fanny egy pillanatra belefeledkezve hallgatja Crawford felolvasását Shakespeare egyik drámájából. Henry Crawford a regénynek ezen a pontján már régóta udvarol Fannynek, aki több ízben visszautasította. Ám ahogy Crawford felolvas, Fanny nem tudja nem élvezni az előadást, Crawford tehetséges színész. Edmund, tévesen, Fanny csodálatát a romantikus-erotikus férfi-női cselekményszál kibontakozásaként értelmezi. Amikor azonban Fanny észreveszi, hogy Edmund nézi, „rajtakapva” ezen a magányban lopott élvezeten, a varázs megtörik, elpirulva leveszi szemét Crawfordról, és újra kézimunkájába temetkezik. François szerint, ha van elveszett potencia, amit vissza lehetne kérni ebben a regényben, az ebben a pár pillanatnyi, teljesen egyedül megélt, lopott „bűvöletben” van. Ez a pillanatnyi belefeledkezés, melynek során még kézimunkájáról is megfeledkezik, szociálisan és gazdaságilag is „haszontalanná teszi” a hősnőt. Ezt az ingyen, szabadon adott figyelmet veszélyezteti Edmund tekintete, aki ezeket az energiákat Fanny és Crawford viszonyának kibontakozásába kívánja csatornázni, „befektetni”, és ezzel „fizetséget követelni” Fanny figyelméért.

<sup>19</sup> Itt arra gondolok, amit angolul nem a „take her seriously”, hanem a „take her at face value” kifejezés ír le, és ami François étoszába is jobban illik, mert nem mást, mint a lehető legegyszerűbbet, a legkevesebb munkával járót kéri a másiktól.

<sup>20</sup> Réz Ádám magyar fordításában: „A világ minden kincséért sem tudnék színdarabot játszani. Nem vagyok rá képes”. AUSTEN, *A mansfieldi kastély*, 135.

Fanny reakciója, aki elpirul, majd szemét lesütve visszatemetkezik a munkájába, tökéletesen illeszkedik a női visszafogottság elvárásaiba, ugyanakkor megakadályozza azt is, hogy ingyen és szabadon adott figyelmét egy romantikus cselekményszálba „forgassák”, és hogy az így „megtérüljön”:

Bár szavak nélkül és csak egy pillanat erejéig, de Fanny azt állítja, hogy bizonyos érzések és örömök soha nem kell, hogy a hagyományos társas érintkezés részévé váljanak, mert nem viszonzott emberi kapcsolatokból származnak, és még kevésbé a végcéllal rendelkező férfi–női udvarlásból, hanem aszimmetrikus interakciókból színész és néző, előadó és olvasó között.<sup>21</sup>

Itt és az egész elemzésben François szándékosan használja a haszonelvűség ideológiáját idéző nyelvezetet, amely egy cselekvés vagy tapasztalás értékét annak megtérülésében határozza meg (François paradigmája erre a bibliai talentumok története), amivel szemben a nyílt titkok egy másfajta kapcsolatot és episztemológiát képviselnek.

*A mansfieldi kastély* befejezése hű marad ehhez a szociális kapcsolatokban hívő, ám túl hangos vagy teljes kimondást nem igénylő pozícióhoz: Fanny, ahogy az olvasó is, a regény befejezésében is megmenekül a katarzistól. Edmund, miután a cselekményben pár hónap, a narratívában pár rövid paragrafus alatt elfelejti Maryt, és vonzalmának tárgyát lecseréli Fannyra, új választottjában sikeresen átfordítja azokat a „testvéri” érzéseket, amelyek már rég nem léteztek, és ezúttal sikeresen meghódítja azt a nőt, aki már az elején az övé volt. Habár a regény nem sok reményt táplál aziránt, hogy a társadalmi viszonyok, különösen férfi–női viszonyok hűen reprezentálják az egyén belső világát, ennek ugyanakkor más terepet sem képzel el. A konklúzió „az elég jóval való megelégedés” – Fanny megkapja Edmundot és Mansfieldet is, miután, kis túlzással, más opció nem maradt. Maria Bertram házasságtörést követett el, Julia Bertram megszökött új férjével, Edmund pedig végérvényesen kiábrándult Maryból, és Fanny vállán vigasztalódva „már csak az volt hátra, hogy a kék szemű szépséget többre becsülje a fekete szeműnél.”<sup>22</sup> A regény úgy végződik, hogy a szerelem formálisan beteljesül, élményszinten azonban ettől távol marad. Austen könnyed hangvétele mégis azt a kimondatlan kérést vagy feltételezést közvetíti az olvasó felé, hogy ezt Fannyhoz hasonlóan az öröm és ne a csalódás jegyében élje meg:

<sup>21</sup> FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 250.

<sup>22</sup> AUSTEN, *A mansfieldi kastély*, 424.

Végtelenül megnyugtat például az a tudat, hogy Fannym ez idő tájt mindenek ellenére nagyon boldog volt. Boldognak kellett lennie, bár átérezte, vagy azt hitte, hogy átérzi a körülötte levők minden bánatát. Olyan örömforrások buzogtak benne, amelyeknek okvetlenül fel kellett törniük. Visszatért Mansfield Parkba, nem élt haszontalanul, szerették...<sup>23</sup>

Austen anyai hangvételi narrátora finoman, de határozottan körülhatárolja Fanny boldogságát, amit így sem túlságosan tisztának, de őszintétlennek vagy megalkuvónak sem érzünk. Austen narratív technikája sokat tesz azért, hogy Fannyt sem az erény hősenek, sem sajnálatraméltó naivának, vagy cinikus kárörvendőnek ne lássuk a boldogság pillanatában, ami valóban sok más ember boldogtalanságával jár együtt. François, aki hosszasan elemzi a bekezdést, rámutat, hogy a narrátor kétszer is megismétli, hogy „mindenek ellenére –” és „bár átérezte... minden[ki] bánatát –”, mintha Austen maga vetítené előre a kritikákat, amelyek Fannyt egy *killjoy*-nak titulálják, aki mások boldogtalanságában fészkel.

Ugyanakkor az egyes szám *harmadik* személyű megfogalmazások („mindenek ellenére nagyon boldog volt”) az egyes szám *első* személyű állítások helyett („mindenek ellenére boldog voltam”), könnyítenek Fanny etikai felelőségén. A betoldott félmondat pedig („vagy *azt hitte*, hogy átérzi”), tovább mélyíti a különbséget a beszélő és a megélt között, kérdőre vonva, de egyben a kérdést azzal a lendülettel le is zárva, hogy vajon Fanny mennyire van tisztában saját érzelmeinek valódi forrásával és mértékével. Ez, ha nem is érzéseinek őszinteségét, inkább azok feletti uralmát vonja kétségbe. Az „*azt hitte*, hogy átérzi” megfogalmazás Fannyt egy illemkönyv hősnőjeként állítja be, aki csak olyan mértékben érez sajnálatot mások iránt, amennyire azt a jó modor megköveteli tőle.

Ugyanakkor Austen megjegyzése humorral vegyes szeretetet sugall egy olyan teremtés iránt, aki maga sem tud különbséget tenni képzelt és valós érzései között. A narrátor könnyed hangvétele egyértelművé teszi, hogy Austen, sok őt követő kritikussal ellentétben, nem fogja számon kérni hősnőjén azt az álszentséget, amelynek maga sincs tudatában. A két állítás pedig felsorolásként: „nem élt haszontalanul, szerették” (amely majdhogynem úgy hangzik, mint a „nem élt haszontalanul, *ezért* szerették”), olyan fogalmakat társít „természetes módon” egymáshoz, mint szerelem és hasznosság, amelyek általában két teljesen ellentétes szférát hivatottak képviselni. Fanny számára

<sup>23</sup> Uo., 416.

azonban – aki annyira szeret csak látszani a társaságban, amennyire természetesnek veszik, hogy ott van – az otthonra találás, az emberi kapcsolódás éppen azt jelenti, hogy ez a két kifejezés majdnem egy és ugyanaz. Talán megdöbentő, de Fanny, akárcsak a tanulmány más szereplői, megelégszik a kevesebbrel, ami ha nem is több, elég jó.

PÁLINKÁS KATALIN

# Affektuselméletek és az angol romantika irodalma

kati.palinkas@gmail.com  
ORCID: 0009-0009-7986-1842

---

HELIKON

## Theories of Affect and British Romanticism

### Abstract

Affect theory has emerged as a particularly valuable framework for the critical interpretation of eighteenth-century and Romantic literature. This is due to the period's pronounced emphasis on the interdisciplinary investigation of the nature, function, impact, and socio-cultural significance of a diverse range of emotional states. Affect theory enables a historicized understanding of the emotional intensities present in literary texts. By focusing on affective states that resist direct representation, remain pre-personal and collective, affect theory challenges established notions of the Romantic subject and the autonomy of the imagination. This article surveys some of the prominent critical approaches to affect within the context of Romantic literature and offers an interpretation of excess and vulnerability as affective states in Mary Shelley's *The Last Man*.

Keywords: affect, Romanticism, historicity, excess, vulnerability

Az 1990-es évek közepétől jelentkező affektuselméletek különösen fontosnak bizonyultak a 18. század és a romantika irodalmának kritikai értelmezésében. Az affektus elméletei rezonálnak a vizsgált korszakra: a 18–19. század irodalmának és filozófiai irányzatainak meghatározó érdeklődési köre volt az érzelmek különböző válfajainak szerteágazó, interdiszciplináris vizsgálata: a szenvedélyek, érzések és érzelmek, vagy éppen az együttérzés és közmegegyezés mibenléte, működése, hatása, szociokulturális és történelmi beágyazottsága, és mindezek lehetséges nyelvi megfogalmazása és közvetítése. Az affektuselméletek színrelépésével egyrészt hangsúlyossá válik az érzelmi élet különböző vonatkozásainak kultúrtörténeti vizsgálata, másrészt a romantika esetében a korábban szimbolikusan a képzelet és a szubjektum autonómiájával azonosított korszak olyan jellegzetességei is előtérbe kerülnek, mint az érzelmek pre-diszkurzív, fizikai és szociális meghatározottsága, az interszubsztivitás és a kollektív érzelmi tapasztalatok szerepe – kérdésessé válik tehát, miben áll a szubjektum és mennyiben tekinthető autonómnak.

## 1.

Az affektuselméletek megjelenését Brian Massumi és Eve Kosofsky Sedgwick az 1990-es évek közepén publikált két írásához kapcsolhatjuk.<sup>1</sup> Massumi az érzelmektől (*emotion*) elkülöníthető, preindividuais, interszubsztív, diszkurzivitást és kogníciót megelőző, meghatározóan testi affektív reakciókat vizsgálja, az affektus vizsgálatának történetiségében Gilles Deleuze írásaitól Baruch Spinozáig visszanyúlva. Sedgwick a feminista és *queer*-elméletekre és Silvan Tomkins tipológiájára támaszkodva az affektus szociokulturális meghatározottságát elemzi. Bár mindketten a posztstrukturalizmus nyelv- és szubjektumcentrikusságát bírálják, Massumi és Sedgwick különböző irányokból közelítik meg az affektust, és ezek tekinthetőek az affektuskutatás két fő sodrának is.<sup>2</sup> Mivel nincs egyetlen átfogó affektuselmélet, és a két fő irány mellett más elméleti állásfoglalások is megjelennek, jogos az affektus

<sup>1</sup> Brian MASSUMI, *The Autonomy of Affect*, hozzáférés: 2024.11.16, <https://www.jstor.org/stable/1354446?origin=crossref>; Eve SEDGWICK és Adam FRANK, „Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins”, *Critical Inquiry* 21, 2. sz. (1995): 496–522.

<sup>2</sup> Wendy J. Truran az affektuselméletek két fő irányaként a Spinoza–Deleuze-„vonalat” és a feminista kritikai irányt különbözteti meg. Lásd Wendy J. TRURAN, „Affect Theory”, in *The Routledge Companion to Literature and Emotions*, szerk. Patrick Colm HOGAN, Bradley J. IRISH és Lalita Pandit HOGAN, 26–37 (London–New York: Routledge, 2022), 27.

elméleteiről többes számban beszélni.<sup>3</sup> Az interdiszciplináris kutatásoknak is köszönhetően az affektuselméletek térnyerése episztemológiai fordulatnak tekinthető, amely a humán- és társadalomtudományokban, és ezzel párhuzamosan a kognitív tudomány és az idegtudomány területén is meghatározó szerepet játszik.

Az affektuselméletek romantikakutatásban betöltött szerepének értékeléséhez fontos áttekinteni a két fő irány szempontjait. Massumi, az affektus legnagyobb hatású teoretikusa, különbséget tesz az intenzitásként tapasztalt affektív reakciók és a szemantikusan értelmezhető érzelmi reakciók (*emotion*) között.<sup>4</sup> Az affektív intenzitás, amely minden esetben testi tapasztalat, és sokszor elemi zsigeri hatással jár, ellenáll a jelentésteremtésnek és annak, hogy egy kognitív-narratív struktúrába, illetve időbeli linearitásba integrálható legyen.<sup>5</sup> Az érzelmek ezzel szemben kognitívan és narratívan megragadhatóak, a szubjektumhoz kapcsolódnak, így birtokolt és megnevezett, beazonosított intenzitásnak tekinthetők.<sup>6</sup> Az affektus esetében az időt tekintve sűrű, ki-zökkentett, felfüggesztett pillanatokról van szó: az intenzitással telített pillanatok megállítják az időt, de ez nem légüres tér, hanem zajjal, rezonanciával teli pillanat.<sup>7</sup> Massumi a befogadás affektív tényezőit hangsúlyozza, ami jelenthet átélést, megindultságot, zsigeri reakciókat – ezek jórészt szomatikus reakciók, amelyek bekerülnek a befogadó zsigeri emlékezetébe, és nem feltétlen jelentik a szereplővel való azonosulást vagy a vele azonos affektív reakciót, sokkal inkább az intenzitás átadásán van a hangsúly. Az affektus–érzelem ket-tősség tehát meghatározó, Massumi azonban hangsúlyozza, hogy az affektív és az érzelmi – a szomatikus és a szemantikus, a testi és a nyelvi, az affektív és a kognitív – különálló, autonóm kifejezési lehetőségek, a szöveg különböző dimenziói, de nem összeegyeztethetetlenek: kölcsönhatásba léphetnek egymással, interferálnak.

Massumi szerint az affektust mindig mozgásban, nem lezárt, hanem kibontakozó eseményként, és valami vonatkozásában, relációban kell értelmezni. Az, hogy az affektus minden esetben változással, a meglévő, rögzített viszonyok és elvárások kimozdításával jár, azt is jelenti, hogy potenciálisan újat

<sup>3</sup> TRURAN, „Affect Theory...”, 26. Melissa Gregg és Gregory J. Seigworth nyolc elméleti megközelítést különböztet meg, lásd „An Inventory of Shimmers”, in *The Affect Theory Reader*, szerk. Melissa GREGG és Gregory J. SEIGWORTH, 1–25 (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 6–8.

<sup>4</sup> Lásd: MASSUMI, „The Autonomy of Affect...”

<sup>5</sup> Uo., 86.

<sup>6</sup> Uo., 88.

<sup>7</sup> Uo., 86.

hoz: Massumi szerint az affektus ígérete a politikai változás lehetősége.<sup>8</sup> Az affektus lényegéhez tartozik a kölcsönösség, vagyis az, hogy az affektus egyszerre miránk is hat, miközben mi is kiváltunk affektív hatást.<sup>9</sup> Az affektuselméletek arra invitálnak, hogy mindkét oldalt vizsgáljuk: az affektív reakciók kiváltására és az affektusok átélésére, megtapasztalására való képességünket egyaránt.

Massumival ellentétben nem minden affektuselmélet választja szét élesen az érzelmet és az affektust. A feminista, *queer* és kultúrakritikai értelmezések megkérdőjelezik ezt a dualisztikusnak ható szembeállítást, és az affektus megnevezést sokkal szélesebb körben használják érzelmi jelenségekre. Illetve tiltakoznak az érzelem (*emotion*) leszűkített magyarázata ellen, vagy más megnevezést priorizálnak, például az érzés (*feeling*) kifejezést, amely többértelműsége miatt megőrzi a testi, pszichikai és kognitív reakciók közötti összefüggéseket és kontinuitást.<sup>10</sup> Az affektuselméletek ezen ágának képviselői az érzelmek szociokulturális szerepét vizsgálva társadalmi és politikai működési mintákra, értékítéletekre, sztereotípiákra mutatnak rá. Vitatják azokat az értelmezéseket, amelyek bináris ellentétekre osztják fel az érzelmi reakciókat, például tiltakoznak az ellen, hogy a racionalitás nélkülözi az érzelmi hozzáállást vagy mások befolyását. A különböző érzelmi-affektív reakciók kutatása is a feminista-*queer* vonulathoz köthető<sup>11</sup> – tehát itt az affektusok kifejezést jogos lehet többes számban használni. Ezzel ugyan szembeállítható az affektust (egyes számban) prediszkurzív és prekognitív reakciónak értelmező kritikai irány, azonban Truran azt hangsúlyozza, hogy az affektus és affektusok megkülönböztetés mesterségesen bontja két táborra az alapvetően egymás elméleti megállapításaira építő és reflektáló kritikai írásokat.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Lásd Brian MASSUMI, „Preface”, in Brian MASSUMI, *The Politics of Affect*, vii–xvi (Cambridge: Polity, 2015), viii–ix.

<sup>9</sup> Massumi a Spinozától kölcsönözött affektus-meghatározást használja. Uo., ix.

<sup>10</sup> Truran példaként többek között Ann Cvetkovich, Sara Ahmed és Lauren Berlant elterő affektusértelmezéseit idézi. TRURAN, „Affect Theory...”, 29.

<sup>11</sup> Sedgwick például a szégyent, Sianne Ngai a negatív érzelmek esztétikai hatását elemzi. Az egyes affektusok vizsgálata visszavezethető Silvan Tomkins elméletére, aki az alapvető affektusok kilenc fajtáját különbözteti meg. Uo., 29.

<sup>12</sup> Uo., 31.

## 2.

Az empirizmus és a morálfilozófia hatásának is köszönhetően a 18–19. századot meghatározta az érzékelés és kogníció, illetve a társas együttélés pszichológiai mozgatórugóinak vizsgálata. A korban használatos kifejezések az érzelmi skála széleskörű vizsgálatát tükrözik (*sentiment, sensation, emotion, feeling, passion, sympathy, common sense, volition* stb.). E fogalmak értelmezésével jobban érthető válik a koraitól eltérő, összetett gondolkodása az érzelmi életéről. Fontos megjegyezni, hogy angolul az „érzelem” (*emotion*) kifejezés mint egy átfogó és általános érzelmi kategória megnevezése csak a 19. század közepén születik meg. Korábban a „szenvedély” szót (*passion*) használták az emberi vágyat és cselekvést mozgató erő leírására: a szenvedély olyan külső erő, amely a tudatosság küszöbe alatt hat. A 18. századi szövegekben használatos még az *affection* és hasonló értelemben a *sentiment* kifejezés is, a nyugodt, kontrollálható és mértéktartó, az értelem által jóváhagyott és nyelvilag kifejezhető érzelmek leírására.<sup>13</sup> Ezek a kifejezések is jelzik, hogy az érzelmi tapasztalatok és az ezek feltérképezésére használatos fogalmak nem azonosíthatók jelenlegi tapasztalatainkkal és fogalmainkkal, mint ahogy a korábbi *passion* és *affection* kifejezések által lefedett érzelmi állapotok és az ezeket a 19. században bizonyos szempontból felváltó, átfogóan használt *emotion* érzelmi tapasztalatai között is bonyolult az összefüggés.<sup>14</sup> A korszak érzelmi életének és az erről alkotott elméleteknek az értelmezése fontos kritikai és kultúrtörténeti feladat.

A kritikai hagyományban szokás a 18. századot leegyszerűsítve a társas érzések koraként jellemezni – az érzelmek társadalmi és társas erkölcsi lényekké tesznek bennünket (erre példa az együttérzés mint társadalomformáló erő) –, a romantikát pedig az individuum koraként: az érzelmek önmagukban és az egyéniség megnyilvánulásaként számítanak. Az affektuselméletekre támaszkodó kritikai írások azonban az egész korszakon átívelő kontinuitásra mutatnak rá, illetve arra, hogy a kor szerzői felismerték és maguk is problematizálták a társas-konvencionális és az egyéni feszültségének és összefüggéseinek az elkerülhetetlenségét.

Az affektusra építő kritikák többek között olyan, a korabeli szövegekben problematizált kérdéseket vizsgálnak, mint például: honnan erednek az érzel-

<sup>13</sup> Thomas DIXON, „Introduction: From Passions and Affections to Emotion”, in Thomas DIXON, *From Passions to Emotions: The Creation of Secular Psychological Category*, 1–26 (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 3–4. Lásd még Louise JOY, *Eighteenth Century Literary Affections* (London: Palgrave-Macmillan, 2020).

<sup>14</sup> DIXON, „Introduction...”, 20.

mi reakciók, köztük egyes affektív intenzitások, mennyiben köthetőek az egyén autonóm személyiségéhez és milyen társas és konvencionális hatásokból eredeztethetőek? Mennyiben képes kontrollálni az intenzív érzelmi reakciókat az egyéni cselekvőképesség és ítélőerő? Milyen módon vagyunk befolyásolhatóak, milyen erősen hatnak ránk a mások által átélt vagy éppen műalkotásokon keresztül közvetített intenzitások? Milyen szerepet játszanak az érzelmek mások mozgósításának politikai, gazdasági, esztétikai programjaiban, a közízlés formálásában? Hogyan jön létre és jelenítődik meg a történelmi jelen tapasztalata, a korhangulat affektív dimenziója, tehát egyfajta kollektív affektus? Hogyan hatja át az esztétikai tapasztalatot a materiális, prediszkurzív és preindividuílis affektus?

A továbbiakban a teljesség igénye nélkül néhány nagy hatású kritikai munka ismertetésén keresztül mutatom be, hogyan olvashatóak romantikus szövegek az affektuselméletekre támaszkodva. Ezután Mary Shelley *The Last Man* (*Az utolsó ember*) című, 1826-ban megjelent regényében értelmezem túlzás és sérülékenység mint affektív intenzitás szerepét.

### 3.

Adela Pinch az affektuselméletek jelentkezésével szinte egyidőben azt vizsgálta, milyen módon meghatározóak a korszak irodalmában a kontrollálhatatlan szenvedélyek (*passions*) és a személytelenek és „fertőzőnek” tekintett, szabadon terjedő „szertelen érzések” (*extravagant feelings*), amelyek a szubjektumhoz nem köthetőek, hanem interperszonális hatásként, „extravagáns” módon, egyik személyről a másikra terjednek.<sup>15</sup> Pinch az érzelmi reakciók zavarba ejtő eredetére mutat rá: Wordsworth lírai balladáiban például mások érzései válnak a versek autentikus érzelmi forrásává, míg Charlotte Smith elégikus szonettjei esetében az érzelmi reakciók nem minden esetben személyesek, hanem más szövegekből kölcsönzött konvencionális érzések. Pinch kiemeli, hogy egyes művekben egymás mellett jelennek meg az érzelmek mint a személyiség meghatározó jegyei és a szubjektumhoz nem köthető „szertelen érzések” – ez az episztemológiai bizonytalanság általánosságban jellemző a kor irodalmára.<sup>16</sup> Pinch nem hivatkozik Massumira, de az elemzett érzelmi reakciók magyarázhatóak Massumi affektív intenzitás fogalmával. Az érzelmek

<sup>15</sup> Adela PINCH, *Strange Fits of Passion: Epistemologies of Emotion, Hume to Austen* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996), 1–3.

<sup>16</sup> Uo., 7.

episztemológiája Pinch szerint kontinuitást mutat a 18. század és a romantika irodalma között, és kérdésessé teszi a szubjektum autonómiáját.

Kevis Goodman a georgikon hagyományának újraértelmezésére tesz kísérletet: arra hívja fel a figyelmet, hogy azokban a művekben, amelyek ezt a rendkívül népszerű beszédmódot használják, kiemelten fontos a médiumok és a mediáció jelenléte, vagyis hogy miként képesek szövegek és beszédmódok jelenbeli tapasztalatokat közvetíteni, és milyen módon jelenítenek meg úgy-mond közvetíthetetlen, affektív reakcióként értelmezhető benyomásokat.<sup>17</sup> Az egyik legszemléletesebb példája William Cowper *The Task* című hosszúversének „The Winter’s Evening” részlete, amelyben a lírai én az újságok és a vers médiumának lehetőségeiről elmélkedik, és a történelmi jelent olyan artikulálhatatlan tapasztalatként mutatja be, amely egyedül költői beszédmódban, költői alakzatként ragadható meg. Goodman olvasatában tehát a georgikon egyfajta affektív történetírást valósít meg.<sup>18</sup> Thomas Pfau ezzel egy időben szintén az affektus történetiségére irányítja a figyelmünket: a romantikus költészet lírai hangja az érzett tapasztalat esztétikai megjelenítése, amely meghosszabbít és megőriz egyfajta, a történelmi jelenre jellemző tapasztalati tudást és érzelmi töltetet.<sup>19</sup>

Mary Favret *War at a Distance* című kötetében szintén a történelmi jelen érzelmi megélését vizsgálja.<sup>20</sup> A távolban zajló háborúk ugyan csupán a korabeli médiumok közvetítésével jutnak el a háttérbe, mégis az emberek a távoli agresszió tudatában élnek. Favret elemzése azokra az affektív reakciókra fókuszál, melyeket a mindennapok eseménytelenségében a távoli vérontások zaja kelt. Például arra, hogy milyen módokon jelenik meg a várakozás feszültsége: Cowper *The Task* című hosszúversében a már eleve megkésve érkező hírekre való várakozás üres, vagy éppen izgatott, szorongással teli időszak; Jane Austennél a várakozás eseménytelensége intenzíven érezhető; Ann Radcliffe gótikus regényében a várakozás feszült, képzelte szörnyűségekkel teli. Favret a kor szerzőinél megjelenő különböző affektív reakciókat – például a bizonytalanságot vagy az artikulálhatatlan sodródás és elveszettség érzését – visszavezeti a háttérben zajló háborús közállapot megélésére, a személye-

<sup>17</sup> Kevis GOODMAN, *Georgic Modernity and British Romanticism: Poetry and the Mediation of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

<sup>18</sup> Mary FAVRET, „The Study of Affect and Romanticism,” *Literature Compass* 6 (2009): 1159–1166, 1164.

<sup>19</sup> Thomas PFAU, *Romantic Moods: Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790–1840* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005), 15.

<sup>20</sup> Mary FAVRET, *War at a Distance: Romanticism and the Making of Modern Wartime* (Princeton: Princeton University Press, 2010).

set a kollektív tapasztalatra.<sup>21</sup> Azt hangsúlyozza, hogy a történelmi jelen miként esik kívül a tudatosíthatón és megmagyarázhatón, miközben érzékelhető erős affektív tapasztalatként.

Joel Faflak és Richard C. Sha, a *Romanticism and Emotion* (2014) című tanulmánykötet szerkesztői azt hangsúlyozzák, hogy a romantikus szövegekben az érzelmek egészen széles skálája megjelenik különböző összefüggésekben (a kor „érzelmi szótára”) – ami visszaköszön az affektív fordulat érdeklődésében is.<sup>22</sup> A kötet szerzői arra is rávilágítanak, hogy a romantikus írók tisztában voltak az érzelmi reakciók pszichoszomatikus, szociokulturális meghatározottságával, és lenyűgözte őket az érzelmi reakciók intenzitása. A romantikus érzelmek közé tartozik a szenvedély, a spontaneitás, az önkifejezés és a reflexió emocionális oldala, ugyanakkor a korszak szerzői látták a nehezen kategorizálható és leírható impulzív és intenzív reakciókat is, és azt, hogy az érzelmek lehetnek megfégezhetetlenek, felforgató erejűek, a normákon és a szubjektum határain átlépőek. Az érzelmek működése a legtöbb romantikus író számára heterogén, összetett, és gyakran zavarba ejtő tapasztalati skálán mozgott.<sup>23</sup>

Az affektusra irányuló kritikai megközelítésekben megjelennek az affektuselméletek különböző vonulatai, kérdésfelvetései és interdiszciplináris érdeklődése is.<sup>24</sup> Mary Favret abban látja e megközelítések fontosságát, hogy rámutatnak, mennyiben meghatározó a romantikus esztétikai tapasztalat esetében a materialitás és a szociokulturális hatás, valamint a szubjektum autonómiájának és a történelem szerepének is új értelmezési lehetőségeit kínálják.<sup>25</sup> Megkérdőjelezi továbbá azt a sztereotípiát, amely a romantikát az autonóm lírai önkifejezéssel azonosítja; az affektusokon keresztül az érzelmi

<sup>21</sup> Uo., 79–80.

<sup>22</sup> Joel FAFLAK és Richard C. SHA, „Introduction: Feeling Romanticism,” in *Romanticism and Emotion*, szerk. Joel FAFLAK és Richard C. SHA, 1–19 (Cambridge: Cambridge University Press 2014), 7.

<sup>23</sup> Uo., 8.

<sup>24</sup> Az alábbi tanulmánykötetekben a korszak egyes szerzőinek és műveinek affektus felőli értelmezéseit olvashatjuk: Stephen AHERN, szerk., *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text* (New York: Palgrave Macmillan, 2019); Aleksandra HULTQUIST, szerk., „Special Issue: Emotion, Affect, and the Eighteenth Century”, *The Eighteenth Century* 58, 3. sz. (2017); FAFLAK és SHA, szerk., *Romanticism and Emotion...* Az affektuselméleteket bemutató tanulmánykötetek: GREGG és SEIGWORTH, szerk., *The Affect Theory Reader...*; Gregory J. SEIGWORTH és Carolyn PEDWELL, szerk., *The Affect Theory Reader 2: Worldings, Tensions, Futures* (Durham, NC: Duke University Press, 2023); Alex HOUEN, szerk., *Affect and Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020).

<sup>25</sup> FAVRET, „The Study of Affect...”, 1162.

tapasztalatok preindividuális és interszjektív vonásaira, a testiség és materialitás szerepére, ennek nyelvi és esztétikai megjeleníthetőségére, illetve a szociokulturális meghatározottságra kerül a hangsúly, miközben a történelmi tapasztalat megfogalmazhatóságának affektív tényezői kerülnek az előtérbe.

## 4.

Mary Shelley *The Last Man* (*Az utolsó ember*) című regénye az emberi fajt elöször végzetes pestisről szóló disztópia, mely azonban erősen kötődik a múlthoz, a személyes veszteséghez és a gyászhoz, mivel egy fiktív *roman à clef*-ben emlékezik meg arról az egykori baráti körről, amelyet egyedül Mary Shelley élt túl.<sup>26</sup> A regényben a korszakra jellemző mértéktelenség, túlzás (*excess*) többféleképpen is meghatározó: cselekménye epizodikus, panorámaszerű, folyamatos helyzetváltoztatás jellemzi; az emberiséget a kihalás szélére sodró járvány mint a halál ágense maga is a démoni túlzás egy formája.<sup>27</sup> A cselekmény, különösen a regény első részében, a személyiségükben fölnagyított szereplők lelkiállapotának egymás után következő portréiként is olvasható. A főszereplők mind olyan túlzott vagy transzgresszív vonásokat mutatnak, mint a mértéktelen ambíció, idealizmus, szorongás vagy szimpátia, amelyek a kontroll hiányára, instabil személyiségre vagy az én átjárhatóságára utalnak. Shelley regényében a túlzás és mértéktelenség különböző megjelenési formái megkérdőjelezzik a kontroll és a határok betartása iránti vágyunkat, illetve képességünket, és egyfajta radikális sebezhetőséget (*vulnerability*) jelenítenek meg.

A felfokozott érzelmi reakciókat szokás az affektus felől magyarázni. Az affektív intenzitás esetében a hatás erősségén és szubjektumon kívüli „helyén” van a hangsúly: az affektus tipikusan interszjektív kapcsolatokban jelentkezik, vagy a szubjektumon kívülről érkező hatás. A sérülékenység az affektusnak azt az oldalát mutatja, amikor a szubjektum nem aktív, nem érzelmi reakciókat vált ki, hanem az intenzitásoknak kitett, befolyásolható, sebezhető. Az etikában és az esztétikában a sérülékenység fogalma azon a felfogáson alapul, hogy az ember alapvetően függ másoktól és a körülményektől: Emmanuel Lévinas szerint a szubjektivitást alapvetően jellemzi a sebezhetőség, a mások-

<sup>26</sup> Mary SHELLEY, *The Last Man* (Oxford: Oxford University Press, 1998). Magyarul: Mary SHELLEY, *Az utolsó ember*, ford. GÁLVÖLGYI Judit (Budapest: Metropolis Media Group, 2008).

<sup>27</sup> Robert SNYDER, „Apocalypse and Indeterminacy in Mary Shelley’s »*The Last Man*«, *Studies in Romanticism* 17, 4. sz. (1978): 435–452.

nak való kitettség; Judith Butler értelmezésében a „bizonytalanság” (*precariousness*) egyrészt a korlátainknak és halandóságunknak való kitettség, másrészt szociális viszonyaink eredménye, mivel életünk folyamatosan mások „kezében” van.<sup>28</sup> Miri Rosmarin a sérülékenységet affektív viszonyként értelmezi, amely egyszerre jelzi a szubjektum kiszolgáltatottságát, és jelenthet transzformatív erőforrást éppen a szubjektum határait feloldó és átlépő lehetőségként.<sup>29</sup>

Shelley regényében a sérülékenység a felfokozott érzelmek megéléséből és az interszjektív érzelmi életből fakad – mindamellet, hogy az ökokatasztrofá az emberiség sebezhetőségét is szimbolizálja.<sup>30</sup> A főszereplőknek szembe-sülniük kell saját féktelen szenvedélyeikkel, melyek lehetőségeket teremtenek számukra, mégis sebezhetővé teszik őket. Raymond számára (aki Byron alteregója a regényben) ilyen szenvedély a becsvágy: politikai ambíciók vezérlik, hősies bátorság és büszkeség jellemzi, ugyanakkor vakmerő és impulzív, mindenben szélsőséges. Perditát, aki fiatalkorában szinte remeteként él, a Raymond-dal töltött legboldogabb pillanatokban az elragadtatás és a túlzott együttérzés jellemzi. Mindkettőjüknek meg kell tapasztalnia szenvedélyeik teljes megélését, a kiábrándulással járó veszteséget, és hogy mindkét állapot az identitás sérthetlenségét veszélyezteti. A regényben az érzelmek felfokozottsága transzperszonális diszpozícióként is hangsúlyt kap: a baráti társaság tagjai egymás közelében és egymáshoz kötődve élik az életüket. Egymás-rautaltságuk módjai változnak, ahogy ők maguk is változnak, kapcsolataikat távolságok és konfliktusok feszítik, társas együttlétüket mégis radikális nyitottság és a mások jelenlétében megélt érzelmi élet jellemzi. A regény felerősíti, hogy az egymásrautaltság hogyan formálja a szubjektivitást, de azt is, hogy ez a nyitottság és kitettség sebezhetőséget okoz. Ez különösen fájdalmassá válik, amikor valamilyen törés következik be: Evadne-t visszautasítják,

<sup>28</sup> Emmanuel LEVINAS, *Entre Nous: Essays on Thinking-of-the-Other*, ford. Michael B. SMITH és Barbara HARSHAV (New York: Columbia University Press, 2000); Judith BUTLER, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London–New York: Verso, 2004). A közelmúltban a sérülékenység számos elméleti megközelítése jelent meg; a kifejezést a társadalomtudományokban különböző, bár egymást átfedő diszpozíciók leírására használják. Egy átfogóbb, fenomenológiai szempontú összefoglalás például: Elodie BOUBLIL, „The Ethics of Vulnerability and the Phenomenology of Interdependency”, *Journal of the British Society for Phenomenology* 49, 3. sz. (2018): 183–192.

<sup>29</sup> Miri ROSMARIN, „Navigating the Intimate Unknown: Vulnerability as an Affective Relation”, *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 29, 3. sz. (2021): 190–202, <https://doi.org/10.1080/08038740.2021.1899284>.

<sup>30</sup> Lásd Antal Éva értelmezését ebben a *Helikon*-számban.

Perdita szerelme kihűl a féltékenységtől, vagy amikor az elbeszélő Lionel, a társaság egyetlen túlélője, társai elvesztését gyászolja.

A járvány terjedése, amely a regény második és harmadik kötetének fő eseménye, újabb szintre emeli a sebezhetőséget. Az egész kontinenseket elpusztító pestissel szemben az emberiség végletesen marginalizálódik, és tehetetlenné válik. A regényben a pestis dacol az ok-okozati összefüggésekkel és magyarázatokkal – nem tudunk meg semmit sem az eredetéről, sem a terjedési módokról. Shelley csak az áldozatokat és a hátrahagyott pusztulást részletezi. A pestis „apokaliptikus ágense”,<sup>31</sup> mégis materialista; az elbeszélő elutasítja, hogy isteni eredetet vagy bármiféle kinyilatkoztatást tulajdonítson neki. A túlélők egyedül maradnak, szélsőséges szellemi és érzelmi elszigeteltségben. A pestis ugyanakkor a reprezentációnak ellenálló megzabolázhatatlan erőt is jelképezi: Barbara Johnson a regényt határnarratívaként, a nyugati civilizáció kritikájaként, az emberiség marginalizálódásának leírásaként olvasa,<sup>32</sup> mely azonban személyes szinten az egyetlen túlélő számára a minden mértéket meghaladó gyász és elszigeteltség története.

Amikor a regény végén az utolsó ember, Lionel Verney teljesen egyedül áll a kihalt Rómában, nem tud nem reménykedni a folytatásban: reméli, hogy könyvet írhat, hogy továbbadhatja saját és az emberiség történetét, reméli, hogy túlélőket talál a Föld valamelyik egzotikusan távoli részén, és reméli, hogy a Föld újra benépesülhet – a képzelete nem hagyja nyugodni. Egyetlen társa egy pásztorkutya, aki ismét csak az érzelmi túlzást jeleníti meg: túlzott örömmel és hűséggel szolgálja és kíséri Lionelt. Mary Shelley regényét a csónakban útrakelő Lionel és kuttyája képével zárja – az ökokatasztrófiával szembeni túlzó remény és szélsőséges kiszolgáltatottság emblémájával, mely egyszerre jelzi a végletes sebezhetőséget és annak lehetséges transzformatív erejét.

---

HELIKON

<sup>31</sup> SNYDER, „Apocalypse and Indeterminacy...”, 441.

<sup>32</sup> Barbara JOHNSON, „The Last Man,” in Barbara JOHNSON, *A Life with Mary Shelley*, 3–15 (Stanford: Stanford University Press, 2014).

ANTAL ÉVA

# Környezet, tudatosság és környezettudatosság

Az angol romantika időbeli és térbeli természetéről

antal.eva@uni-eszterhazy.hu  
ORCID: 0000-0001-5245-6470

---

HELIKON

## Environment, Consciousness, Environmental Consciousness: On the Temporal and Spatial Nature of English Romanticism

### Abstract

British romantic nature writing re-discovered the here and now of humanity embedded in the atemporality of the natural cycle. In my study, I review interpretations of the Romantic textual ecology that grew organically out of the 18<sup>th</sup> century Enlightenment and expanded; focussing mainly on its temporal and spatial nature, the diversity of its geo- and ecocritical chronotopoi. Highlighting several possible research directions, I will move from the deconstructive close reading of green Romanticism and its idealised aesthetics to travel literature and of disaster tourism the latter verging on the theme of crisis and the end of the anthropocene.

Keywords: pre-romanticism, nature writing, chronotopoi, aesthetics, geocriticism, ecocriticism, crisis

A neoklasszika letisztult és eruditív, urbánus irodalmi alkotásait mintegy elensúlyozva jelentek meg a tájleíró versek a 18. század második felében – elszórtan már a század első felében is, lásd például Anne Finch természetleíró líráját. Az angol tájköltészetben (*nature writing*) a vidék bemutatásakor az évszakok változásait követő művek mellett a táj pusztulása is hangot kap, és egyre hangsúlyosabban egyéni érzelmekkel telítődik. A nosztalgia már mindig *jelen* van a didaktikus tónusú és társadalomkritikai versekben, például James Thomson *The Seasons* (1730), Oliver Goldsmith *Deserted Village* (1770) vagy George Crabbe *The Village* (1783) című műveiben. A romantika természetkultusza sokféleképpen és számos nézőpontból tárgyalható – különösen termékeny a 18. századtól megörökölt természetfelfogás változásának áttekintése, ahogyan a korábban tanítómesterként, nevelőként (*Augustan Nature*) és „racionális istenségként” (Pope) tételezett környezet az ember idealizált lakóhelyévé válik.<sup>1</sup> A Tóvidék költőinek emocionális balladái sokat köszönhetnek Pope rendezett és szabályozott tájleírásainak; miközben a rendezettségűtől való radikális eltávolodáshoz kötődik a klasszikus verseléstől (a heroikus jambikus pentametertől) való elrugaszkodás és a népies ritmusra való rátalálás, mely a népszerű balladaritmus formájában jutott érvényre. Ugyanakkor a romantikában továbbélnek a felvilágosult gondolkodók eszméi: a John Locke és Jean-Jacques Rousseau által szorgalmazott szabad levegőn végzett testmozgás gyakorlata, a természetben barangolás kultusza (Rousseau botanika mániáját se feledjük); valamint a *Grand Tour* művelődést, önképzést szorgalmazó utazásainak nevelő célzatú propagálása. Tanulmányomban a 18. századi felvilágosult eszmerendszerből organikusan kinövő és expanzív módon terjeszkedő *romantikus ökológia* lehetséges kutatási irányait tekintem át, főként annak időbeli és térbeli természetére, geo- és ökokritikai kronotoposzaira figyelve.

A romantikus irodalomban az ember és a természetes környezet viszonyrendszerének interdiszciplináris tanulmányozása, értelmezése, majd annak (meta)kritikája több hullámban ment végbe a szakirodalomban.<sup>2</sup> Az 1990-es

<sup>1</sup> Lásd erről Kate RIGBY, „Romanticism and Ecocriticism”, in *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, szerk. Greg GARRARD, 60–79 (Oxford: Oxford University Press, 2014), 62–65, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199742929.013.003>.

<sup>2</sup> Az irodalmi ökokritika rendkívül gazdag szakirodalmából a brit romantika értelmezéseire fókuszáltam. A következő három cikk – tíz év eltéréssel – összegzi a fő irányokat: Kevin HUTCHINGS, „Ecocriticism in British Romantic Studies”, *Literature Compass* 4, 1. sz. (2007): 172–202, <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00417.x>; Anahid NERSESSIAN, „Romantic Ecocriticism Lately”, *Literature Compass* 15, 1. sz. (2018): 1–16, <https://doi.org/10.1111/lic3.12433>; Jeremy DAVIES, „Romantic Ecocriticism: History and Prospects”, *Literature Compass* 15, 9. sz. (2018): 1–28, <https://doi.org/10.1111/lic3.12489>. Magyarul erről lásd a *Helikon* 2023/4. számának bevezetőjét és Smid Róbert remek Morton-olvasatát a szerző *Ecology without*

években az *environmental humanities* színrelépésével a romantika idealista módon „bezöldült” (vö. *green romanticism*), és az első humanista-romantikus ökokritikai megközelítésekben az ember helyéről vagy a természet otthonosságáról (*oikosz*) szóló holisztikus kérdések álltak a középpontban. A tájleíró lírában – még az emlékező darabokban is – hangsúlyos a lírai én reflexivitása, ahogyan hazatér, (újra és újra) otthonra lel az ismerős vidéken. Wordsworth a Tintern Abbey romjait használja, hogy lokalizálja kedvenc folyóparti barangolásainak helyszínét a Wye mentén, ahová térkép nélkül terápiás cézzal vissza-visszatér, és lejegyzí érzelmi reakcióit, meditatív reflexióit (*Sorok a tinterni apátság fölött*). Jellemző módon a tanulmányok továbbra is a tavi költők (Wordsworth, Coleridge és Southey) és a lázadó második nemzedék (Shelley, Byron, Keats), vagyis a romantikus kánon tájleíró műveit elemzik, ugyanakkor a romantikusok környezeti tudatosságára odahallgató értelmezéseket közül az irodalmi ökokritika két híres kritikus, James C. McKusick (*Green Writing: Romanticism and Ecology*, 2000) és Jonathan Bate (*Romantic Ecology*, 1991 és *Song of the Earth*, 2000). Ezt követően a második hullám értelmezéseiben megkérdőjeleződik ez az idealizált otthonosság, hiszen a 18. század második felétől egyre inkább az urbanizált közegből való kiszakadás, az elvonulás helye lesz a valaha idillinek tekintett vidék, az emlékezés, a reflexivitás és a nosztalgia toposza. Ezzel párhuzamosan a kétezres évektől az antropomorfizált (és androcentrikus) természetleírások nyelvisége is fókuszba kerül Kate Rigby feminista (*Topographies of the Sacred*, 2005) és Onno Oerlemans dekonstruktív olvasataiban (*Romanticism and the Materiality of Nature*, 2002).

A 21. századi újabb ökokritikai olvasatok nyílt szkeptícizmussal tekintenek a „naív” értelmezésekre, fenntartásokkal kezelik a „zöld” szoros olvasatokat, és mintegy a korábbi irodalmi ökokritika kritikájaként lépnek fel dekonstruktív vagy éppen posztkolonialista interpretációikban; ez utóbbira példa Kevin Hutchings 2009-es kötete (*Romantic Ecologies and Colonial Cultures*) és Alan Bewell *Natures in Translation. Romanticism and Colonial Natural History* című könyve (2016). Az új irányokban az utazás, a turizmus, a birodalmi érdekek, valamint az urbanizáció kérdései árnyalják ember és természet viszonyát. A 2010-es évektől, a kurrens humántudományi kutatási tendenciákkal összhangban, a figyelem a klímaváltozással és az állatjogi kérdésekkel foglalkozó

---

*Nature* (2007) kötetéről: RADVÁNSZKY Anikó és SMID Róbert, „Ökodiskurzusok”, *Helikon* 69, 4. sz. (2023): 557–561; SMID Róbert, „»Ne hozd szóba a természetet!«: Timothy Morton és a természet nélküli ökológia koncepciója”, *Helikon* 69, 4. sz. (2023): 644–661.

írások felé fordul a romantika tanulmányozásában is.<sup>3</sup> A romantikus *green writing* ökológiai toposzától eljutunk Timothy Morton *dark ecocriticism* vonulatáig, ahol a természetleírásokban a „természet” szó zárójelbe tehető, hiszen csak a környezet esztétizált és nyelvi leuralásáról lehet szó (*Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, 2016). Timothy Morton az ökológiáról elmélkedve, eredendően toposzként láttatja a nagybetűs Természetet, ahogyan időben és térben helyet talál az ember alkotta dichotómiák rendszerező párosaiban: kultúra vagy natúra, szellemi vagy anyagi, szubjektum vagy objektum stb.<sup>4</sup> A romantikus tájköltészet leírásaiban a környezet a Természet kísértetként, reflexióként van jelen, vagyis „még akkor is »amott van«, ha éppenséggel »benne« vagyunk” – jelenti ki Morton.<sup>5</sup>

A szerteágazó irányok áttekintésekor közös elemként jelenik meg, hogy az ökokritikai olvasatok különös hangsúlyt fektetnek a romantikus szövegek idő- és térkonceptiójára – ideértve a nyelvi megformáltság időbeliségét, a retorika trópusait vagy éppen a verstani ritmika és prozódia vizsgálatát. Ha tágabb horizonton tekintünk a romantika tájleírásaira, képbe kerülnek a jövőbeli víziók és az eljövendő nemzedékre hagyott tanulságok. Az iparosodás technikai vívmányai nyomán kinyílt a világ, időben és térben kitágult, így a tájleírások (visszaemlékező) jelene a növények és állatok védelméről, valamint az embernek a bioszférában elfoglalt helyéről szólhat. Wordsworth, Coleridge, Shelley és Keats a természet fenségességéről ír – miközben a lírikus én elmereng az idilli ember–természet viszony eltűnésén. A romantika idealizált tájleírásaiban a természet főként ligeteket, nárciszokat, tengeri öblöket, víz-és fülemüléket jelent (s így a tájhoz fűződő viszony idillikusságát hangsúlyozzák a szövegek), ahogyan azt számos ökokritikai olvasat szóvá teszi. Ám tegyük hozzá, Robert Burns, John Clare és William Blake például a lánypárok vagy a tarló leírásában is látja a természet szépségét, illetve verseikben a férgek, bolhák, egerek és a pockok is részei a nagy egésznek. Pontosan ez utóbbi

<sup>3</sup> Lásd Tobias MENELY, *The Animal Claim: Sensibility and the Creaturely Voice* (Chicago: University of Chicago Press, 2015), <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226239422.001.0001>; David HIGGINS, *British Romanticism, Climate Change, and the Anthropocene: Writing Tambora* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017), <https://doi.org/10.1007/978-3-319-67894-8>.

<sup>4</sup> Lásd erről Timothy MORTON, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press, 2007), *The Ecological Thought* (Cambridge: Harvard University Press, 2010), <https://doi.org/10.2307/j.ctv1n3x1c9>.

<sup>5</sup> Idézi SMID, „»Ne hozd szóba a természetet!«...”, 650. Természetesen a felsorolás bővíthető; itt most csak a szakirodalomban legsűrűbben hivatkozott művekre utaltam a teljesség igénye nélkül. Az említett szerzők újabb ökokritikai olvasatai elmozdulnak a romantikától.

mozzanat – a természetes egyenlőség és szabadság gondolata – kapcsolja a radikális romantikusok írásait a *deep ecology* társadalmi értelmezéséhez, valamint az emberi jogok melletti és a rabszolgaság elleni kiálláshoz.<sup>6</sup>

A romantikus tájköltészetben hangsúlyosan visszatérő toposz a bioszféra időbeli folytonosságának láttatása. A lírikus én reflexióiban és emlékezéseiben a kedvelt vidék ismételt (fizikális és mentális) felkeresése a természet időtlen ciklikusságának felmutatása mellett egyéneket összekapcsoló ökológiai erővel is bír. William Cowper koraromantikus *A nyárfá liget* (*The Poplar-Field*, 1782) című versében a költő kedvenc ligete eltűnt, a fákat kivágták. A lírikus én nem tematizálja, mi történhetett, de az a szomorú észrevétel, miszerint az árnyat adó lombok alatti pihenés helyett most le tud ülni a rönkökre merengeni, elég beszédes. A vertikálisan élő fákból halott, horizontálisan lefektetett (ipari) hasábok lettek, és ezzel együtt a lecsupaszított, csendes tisztáson eltűnt a madárdal, a szellő nem fúj, a levelek susogása nem hallatszik. A vers érzelmi csúcspontján – a kellően lehangoló bevezető strófacát követően – Cowper egy bravúros szójátékba sűríti ember és természet materiális egybefonódását az organikus ciklikusság ígéretével:

My fugitive years are all hastening away,  
And I must ere long lie as lowly as they.  
With a turf on my breast, and a stone at my head,  
Ere another such grove shall arise in its stead.<sup>7</sup>

A címbeli nyárfaligetre *grove*-ként utal a költő a fentebb idézett utolsó előtti versszakban, melyben azt a vágyát fejezi ki, hogy halála után kedvelt ligetének (hűlt) helyén temessék el, hátha elhantolt testének sírjából (*grave*) újabb nyírfák nőnek ki (*grow*). A költői nyelv így uralja a múltat, jelent és jövőt, valamint ökokritikai olvasatban is maradandót nyújt. A vers kezdő versszakában az Ouse folyó partja lokalizálja a ligetet, és a fák kivágásával azok tükröződése is eltűnik, hogy a lírai én merengő arcképe lebegjen a víz felszínén.

<sup>6</sup> HUTCHINGS, „Ecocriticism in British Romantic Studies...”, 181–182. Garrard pedig Wordsworth lírájával szemben John Clare költészetét természetközelinek és természetesnek mutatja be. Lásd Greg GARRARD, *Ecocriticism, The New Critical Idiom* (New York: Routledge, 2004), 39–48, <https://doi.org/10.4324/9780203644843>.

<sup>7</sup> William COWPER, *Selected Poems*, szerk. Nick RHODES (New York: Routledge, 2003), 67. Saját (próza) fordításomban: „Szökevény éveim mind elillannak, / És itt pihenek majd a fákkal alatt. / Fű növi be testem, kő lesz fejemenél, / Újabb liget éledhet ennek helyén.”

A természet irodalmi esztétizálásának kérdése a 18. századi pittoreszk (festői) leírásaiban jelenik meg először.<sup>8</sup> Az angol kertek szószólója, Pope írja egyik levelében, hogy ha a kertek elrendezéséről van szó, cserbenhagyja racionalitása és egészen szokatlan – „romantikus” – elképzelései támadnak.<sup>9</sup> Természetesen ez az urbánus költő romanticizmusa, aki a kerteket épületegyüttesek, templomok mintájára tervezné meg és díszítené fel, azok látomásos szépségét kiemelve, míg a nyugodt pihenés és az elvonulás ligete adja a középpontot – ahonnan egyenes ösvényen elérhető a társas érintkezés helye, a ház szalonja. Ezzel szemben a romantikus pittoreszk ideálja már nem a keretezett, a megtervezett park és kert: kitágul a horizont, miközben fókuszált marad a figyelem a közelire, a természetesre. Ám az elrendezés festőisége visszatér a brit romantika dendrofilijában, tölgyfa-kultuszában. A fakivágások és erdőirtások idején a tölgyfákat megkímélték, mivel „a történelem őrzőinek” tekintették például a sherwoodi erdő muzeális és antropomorfizált tölgyfáit.<sup>10</sup> A gazdag birtokokon is eszménnyé vált egy-egy öreg fa megtartása, így az ökoszisztéma védelme helyett tisztásokon állnak a magányos ősök (ma is). A korábbi pittoreszk köszön vissza a 19. században a városi parkok és kertek rekreációs helyként való kialakításában; ezek létrehozásának történeti áttekintése is izgalmas feladat, hiszen az embereket összekötő természetes zöldövezet urbánus, művi leképezése ökokritikai, esztétikai és szociológiai belátásokkal is szolgál.

A természet romantikus esztétizálása hamar túllép a rendezetten szép pittoreszken és az Edmund Burke definiálta fenséges [*the great*] felé mozdul.<sup>11</sup> A romantikusok Alpok-tapasztalata, Coleridge vízesése, Wordsworth erdőségei, P. B. Shelley vad nyugati szele vagy éppen Mary Shelley útirajzai a felfog-

<sup>8</sup> A pittoreszk 18. századi kultuszának elindítója William Gilpin *Observations* (1782) című műve.

<sup>9</sup> „The more I examine my own mind, the more romantick I find myself [...] let them say I am romantick.” Idézi: James SAMBROOK, *The Eighteenth-Century: The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1700–1789* (London–New York: Routledge, 1997), 185–186.

<sup>10</sup> Ve-Yin TEE, „The Dark Side of Romantic Dendrophilia”, in *Transcultural Ecocriticism: Global, Romantic, and Decolonial Perspectives*, szerk. Stuart COOKE és Peter DENNEY, 148–168 (London–New York: Bloomsbury, 2021), 153, <https://doi.org/10.5040/9781350121669>. A transzkulturális és posztkolonialista olvasatok arról számolnak be, hogy a megszállók a brit gyakorlatot vitték magukkal a birodalmi területekre, óriási károkat okozva a gyarmatok erdőségeiben és vadonjaiban.

<sup>11</sup> Vö. Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. FOGARASI György (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2008).

hatatlan, az erőteljes és hatalmas természet leírásait nyújtják.<sup>12</sup> Ezzel összefüggésben a természet fenségessége – a megélt jelen pillanat vagy a terápiás emlékezés múltbeli tapasztalata mellett – annak már mindig jelen lévő és a jövőt fenyegető pusztító erejét is tematizálja. A csodálattal tekintett és erős kifejezésekkel leírt fenséges látvány nem csak kiterjedésében gyűri maga alá a szemlélőt: a fenséges időbeliségére adott érzelmi-értelmi reflexió is félelmetes. A jövő elképzelt – apokaliptikus – vízióiban pedig Thomas Malthus ökológiai figyelmeztetése visszhangzik a túlnépesedésről (*Essay on the Principle of Population*, 1798/1803), miszerint az emberiség pusztulásának jövőbeli oka „a szaporodás ereje” lesz, mivel „a föld ereje teljesen képtelen lesz az így származó lakosság részére elegendő táplálékot adni”.<sup>13</sup> A 19. század elején felerősödik a világvége-hangulat, és sorban íródnak az ember nélküli, embertelen poszt-humanista tájleírások, melyek a romantikus ökokritika sötét oldalát mutatják fel. Az 1810-es években katasztrofális eseményeket jegyeztek fel, amikor 1815-ben az indonéz Sumbawában a Tambora-hegy vulkánkitörése pusztító hatással volt az északi félteke éghajlatára. Az 1816-os évet „nyár nélküli évnek” nevezték, mivel a kitörés során a föld légkörébe került gázok a hőmérséklet jelentős csökkenését okozták, amit további szélsőséges természeti jelenségek (intenzív esőzések, árvizek, viharok, később pedig szárazság) követtek.<sup>14</sup> A 19. század eleji rendkívüli időjárás viszonyok hatására élelmiszerhiány, éhínség, zavargások és súlyos tífuszjárványok pusztítottak Nyugat-Európában. Jól dokumentált, hogy a Shelley házaspár Byronnal együtt átélte az 1810-es évek kedvezőtlen eseményeit, és „katasztrófaturistaként” több európai aszály sújtotta régiót felkerestek.<sup>15</sup>

Az egyedülálló természeti jelenségek a romantikus korszak melankóliájával együtt sötét, látomásos írások keletkezéséhez vezettek. A Tambora-kitö-

<sup>12</sup> Ide illeszkedik Mary Wollstonecraft északi utazása, melynek vízesés- és szakadékleírásai nagy hatással voltak a romantikus költőkre (*Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark*, 1796, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511732072>). Az útirajzra zárlatomban visszatérek.

<sup>13</sup> Magyarul lásd MALTHUS T. Róbert, *Tanulmány a népesedés törvényéről*, ford. GYÖRGY Endre (Budapest: Politzer Zsigmond és fia kiadása, 1902), 328.

<sup>14</sup> A Tambora vulkánkitörés értelmezéséhez lásd például David HIGGINS, *British Romanticism, Climate Change, and the Anthropocene: Writing Tambora* (Leeds UK: Palgrave Macmillan, 2017), <https://doi.org/10.1007/978-3-319-67894-8>; William K. KLINGAMAN és Nicholas P. KLINGAMAN, *The Year Without Summer: 1816 and the Volcano That Darkened the World and Changed History* (New York: St. Martin's Press, 2013).

<sup>15</sup> Vö. Gillen D'Arcy WOOD, „The Volcano That Spawned a Monster: *Frankenstein* and Climate Change”, *Huntington Library Quarterly* 83, 4. sz. (2020): 691–703, <https://doi.org/10.1353/hlq.2020.0033>.

rés okozta vészhelyzet megihlette a fiatal Mary Shelley-t, miközben *Frankenstein* című gótikus regényén dolgozott (1818). A romantikusok – Blake, Coleridge, Wordsworth, Byron, Shelley és Keats – apokaliptikus jellegű művei mellett megjelentek az ún. *utolsó ember* tematikájú írások. A haldokló világ nyomorúságát és a még élő egyének magányát Byron *Sötétség* (*Darkness*, 1816) című versében jeleníti meg. „Almot láttam, s nem álom volt csupán” – mondja a napfogyatkozást megtapasztaló szemtanú, és azt is leírja, hogy a túlélők mindent elégetnek, hogy fényhez és meleghez jussanak.<sup>16</sup> Byron látomásában a vadállatok „megszelídültek”, míg az emberek egymással harcolnak, majd éhen halnak, és végül elpusztul a Föld. A Hold kihuny, az árapály ritmusa megáll, nincs szél, holt csend uralkodik: „A föld, / a pompás, népes, kiürült; fa, fű, / évszak, ember és élet nélküli / halál-tömeg, fagyott rög káosza”.<sup>17</sup> A bemutatott képek plasztikussága az *utolsó ember* prófétai hangjával együtt álomszerű, időn kívüli térbe helyeződik. A versben a rend és a fény hiánya, az időérzék elvesztése a Nap eltűnésével az apokalipszist előlegezi, ahol a Sötétség önmagában mindent elnyelő ürességeként [she] uralja a világot – „ő lett az Univerzum!”<sup>18</sup>

Byron nihilista víziója mellett több költő is leírja a világvéget, és az utolsó túlélő hangján szól; ide sorolhatók Thomas Campbell (*The Last Man*, 1823) és Thomas Hood (*The Last Man*, 1826) szarkasztikus versei, valamint Mary Shelley regénye, *Az utolsó ember* (*The Last Man*, 1826), mely egyértelműen az emberiség hanyatlását tematizálja.<sup>19</sup> *Az utolsó ember* cselekménye egy járvány-narratívára épül, amelyben a színre vitt romantikus karakterek – mind Shelley baráti körének tagjai – kiszámítható viselkedése, az emberi természet determinált hanyatlása és a faj jövőjének kilátástalansága van a fókuszban.<sup>20</sup> A „környezeti apokalipszis regényeként” is felfogott ökológiai regényben a

<sup>16</sup> George BYRON, *Válogatott művei*, 2 köt. szerk., ford. TÓTFALUSI István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975), 1:71.

<sup>17</sup> Uo., 73.

<sup>18</sup> Uo., 73. Angolul lásd George Gordon, Lord BYRON, „Darkness”, in *Norton Anthology of English Literature, Volume 2*, főszerk. Stephen GREENBLATT és M. H. ABRAMS, 615 (New York–London: W. W. Norton & Company, 2006).

<sup>19</sup> Mary Shelley regényének előzménye nagy valószínűséggel egy francia mű, Jean-Baptiste François Grainville regénye, a *Le Dernier Homme* (1805), mely egy névtelen angol fordításban válik ismertté a század elején. Lásd Jean-Baptiste François Xavier Cousin de GRAINVILLE, *The Last Man, or Omegarus and Syderia, a Romance in Futurity, In Two Volumes* (London: Printed for R. Dutton, 1806).

<sup>20</sup> Lásd erről ANTAL Éva, „*The Last Man* and »The First Woman«: Unmanly Images of Unhuman Nature in Mary Shelley’s Ecocriticism”, *Perichoresis* 18, 2. sz. (2020): 3–15, <https://doi.org/10.2478/perc-2020-0007>.

disztopikus emberkép a hanyatló civilizáció és a fertőzött emberiség katasztrofális pusztulásának bemutatását eredményezi.<sup>21</sup> A terjedelmes mű három kötetből áll – három regényből is egyben –, hiszen az első, preapokaliptikus rész hat szereplő életének és kapcsolatainak romantikus elbeszélését adja, a középső a pestisjárvány apokaliptikus elbeszélése, míg az utolsó, posztapokaliptikus kötet a világvége melankóliáját írja le. Az elbeszélés egésze az ezeréves utópisztikus vágyálmok paródiájának bizonyul, és az olvasónak a megmenekülés helyett az anyatermészet és nővére, a pestis győzelmének implicit iróniájával kell szembesülnie, ahogyan minden várakozás ellenére eltűnik az emberiség. A kerettörténetet adó előszóból kiderül, hogy a regény prófécia, egy titokzatos szerkesztő és fordító, egy „jóslatfejtő” („kreszmológus”) tollából,<sup>22</sup> aki 1818-ban a kuméi Szibülla barlangjában találja meg az elbeszélést. Az elbeszélést a fikciós kerettörténet szerint Lionel Verney írta, és a 21. század második feléből származik; az utolsó évszám, amelyet „az utolsó ember”, a pestissel szemben immunis, egyetlen túlélő Verney megjelöl, 2100. A háromkötetes könyv utolsó fejezetében az elbeszélő bevallja, azért kezdte el írni élettörténetét, hogy melankóliával terhelt elméjét lefoglalja, és itt közli sírfeliratát is:

Én is könyvet fogok írni, kiáltottam – ki fogja elolvasni? – Kinek ajánlom? És akkor csacska fellengzőséggel [...] ezt írtam: AJÁNLOM / A KIVÁLÓ HALOTTAKNAK. / ARNYAK, KELJETEK FEL, / OLVASSÁTOK BUKÁSOTOKAT! / ISMERJÉTEK MEG / AZ UTOLSÓ EMBER TÖRTÉNETÉT.<sup>23</sup>

A keretes elbeszélés az utolsó ember, „az egész emberiség atyja” tanúságtételét vetíti a múltba,<sup>24</sup> és ha az emberiség nagy ciklusaira gondolunk, a szöveg örvényében még mindig egy katasztrofális jövőt vizionál: nemcsak a 19. századi olvasóknak, hanem akár nekünk, 21. századiaknak is mementóként szolgál.

Shelley regényének történelemszemléletében fenyegetően és figyelemfelkeltően egybefonódik múlt és jövő; a természet megújulásra képes ciklikussága a járvány kiújulásával az antropocén, az ember korszakának végét hozza el.

<sup>21</sup> James C. McKUSICK, *Green Writing: Romanticism and Ecology* (New York: Palgrave Macmillan, 2000), 109, <https://doi.org/10.1057/9780312299514>.

<sup>22</sup> T. RUPPERT, „Time and the Sibyl in Mary Shelley’s *The Last Man*”, *Studies in the Novel* 41, 2. sz. (2009): 141–156, 147, <https://doi.org/10.1353/sdn.0.0054>.

<sup>23</sup> Mary SHELLEY, *Az utolsó ember*, ford. GÁLVÖLGYI Judit, 2 köt. (Budapest: Metropolis Media, 2008), 2:290 [kiemelés az eredetiben].

<sup>24</sup> Uo., 1:198.

Ugyanakkor a fentebb elemzett regényben a lokálistól a globális felé történő elmozdulás is hangsúlyos, ahogyan az utazás fontos szerephez jut. A pestist Konstantinápolyból hurcolják be Európába, és ugyan Anglia sokáig menedékként jelenik meg, amikor eléri a járvány a szigeteket, a regényhősök Európába menekülnek. Az egyetlen túlélő emlékező túsója során az európai civilizáció kulcsfontosságú helyeit keresi fel, és Rómában fejeződik be a narratíva. Byron életrajzi és textuális kalandozásai, a Shelley-házaspár terápiás utazásai (és katasztrófaturizmusa) mind visszaköszönnek *Az utolsó ember* bolyongásában. Mary Shelley írásaiban gyakran találkozunk a természeti tájak lenyűgöző leírásaival, ahol nemcsak a kertek pittoreszk szépsége (*Lodore*), hanem a hegyek és a sarkvidék fenségessége is megjelenik (*Frankenstein*); *Az utolsó ember* utolsó kötetében az elbeszélő néhány túlélővel együtt az „embertelen” természetben vándorol, átkelnek a viharos tengeren, majd egy ideig menedékre lelnek a svájci jeges barlangokban.

A csodált angol vidék odahagyása, más tájak bemutatása és különbségeik összevetése a kor útirajzaiban is megjelenik, és interkulturális kitekintéssel szolgál a felkeresett európai, ázsiai és amerikai régiókra. Mintegy a *Grand Tour* továbbélését láthatjuk abban, ahogyan az edukáció jegyében a Shelley házaspár divatba hozta a Genfi-tó meglátogatását (ők Rousseau nyomát követték); sőt, ne feledjük Lady Mary Wortley Montagut sem, aki már a 18. század elején az Oszmán Birodalomban töltött idejéről közölt leveleket (*Turkish Embassy Letters*, 1763). A romantikus női utazók műveinek áttekintésekor Mary Shelley mellett (illetve előtt) külön említésre méltó édesanyjának útirajza. Mary Wollstonecraft útileveiben (*Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark*, 1796) az északi régió geokritikai értelmezésének és „az Észak” konceptuális megkonstruálásának, a *borealizmus*nak előfutára: a norvég, dán és svéd vidéken a szabadság utópisztikus közösségeinek és fenséges tájainak leírását nyújtja, míg az északi emberek anakronisztikus és idilli életmódjában az elvesztett aranykort, a természetes környezetben annak egyszerűségét és nagyszerűségét tapasztalja meg. A (kora)romantikus borealizmus értelmezésében segítségünkre lehetnek Robert T. Tally (Edward W. Said által inspirált) geokritikai elképzelései,<sup>25</sup> valamint a feminista és poszt-illetve dekolonizációs alteritás-elméletek is. A skandináv útilevek stílusa és

<sup>25</sup> Lásd erről magyarul a *Helikon* 2019/2-es *Térkép és irodalom* című tematikus számát (szerk. LÁSZLÓ Laura, SMID Róbert és VÁSÁRI Melinda); valamint Éva ANTAL, „Northern Utopia, Freedom, and the Sublime in Mary Wollstonecraft’s *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (1796)”, in *Orientalism and Borealism in the Long Eighteenth Century*, szerk. Michaela MUDURE (Lausanne: Peter Lang Publishing House, 2025), megjelenés előtt.

hangneme érezhetően sokat köszönhet a kor népszerű „érzékeny” utazóinak, Sterne-nek és Rousseau-nak (akiket meg is idéz a szerző), ám a mű radikálisan eltér abban, ahogyan a női utazó a társadalmi, kulturális és nemi különbözőségeket rögzíti megfigyeléseiben. Az észak-európai országokban Wollstonecraft felvilágosult gondolkodóként „független szellemű” és „szabad közösségekkel” találkozik, miközben tájleírásai a romantikus fenséges első, erőteljes megnyilatkozásai.<sup>26</sup> Az északi sziklás partok, sűrű erdőségek és monumentális vízesések – illetve az azokról közölt elsődleges érzéki beszámolók – inspirációként szolgálnak majd Coleridge, Southey, Wordsworth, és Mary Shelley számára a szépségen túli és az emberfeletti természet reprezentációiban.

---

HELIKON

---

<sup>26</sup> Mary WOLLSTONECRAFT, *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 32, 41, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511732072>. Magyarul erről lásd ANTAL Éva, „A fenséges tapasztalata Mary Wollstonecraft »szentimentális« útirajzában”, *Magyar Filozófiai Szemle* 67, 3. sz. (2023): 11–27.

GYÖRKE ÁGNES  
Fekete romantika

A rassz narratívái a 18–19. század irodalmában

gyorke.agnes@kre.hu  
ORCID: 0000-0001-8439-1106

---

HELIKON

Black Romanticism: Discourses of Race in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup>-Century Literature

Abstract

Although scholarly books on the significance of race in the Romantic era have been published for nearly thirty years, almost all contemporary critics emphasize the need for further research. This article points out that ignoring the questions of race when studying the Romantic period – which, in fact, coincided with the expansion and legal abolition of slavery – may lead to reductive interpretations. How do canonical Romantic texts refer to slavery? What do slave narratives tell us about the period? These are the main questions this article explores. It also investigates the antecedents that led to the “black turn” in Romantic studies in the 1990s, the significance of the turn, and the ways in which 21<sup>st</sup>-century approaches have transformed the field.

Keywords: slavery, race, Romanticism, contemporary, gender

Bár közel harminc éve olvashatunk tudományos munkákat arról, hogy mi a rassz (*race*)<sup>1</sup> jelentősége a romantika korában,<sup>2</sup> a napjainkban megjelent írások szinte kivétel nélkül a további kutatások szükségességét hangsúlyozzák.<sup>3</sup> A romantika tágan értelmezett korszaka egybeesik a rabszolgaság kiteljesedésével és jogi eltörlésével,<sup>4</sup> ezért nem kérdés, hogy a kor irodalmáról is többet megtudunk, ha e történelmi kontextust figyelembe véve tanulmányozzuk. Hogyan utalnak a kanonikus romantikus szövegek a rabszolgaságra? Mit árulnak el a rabszolga-narratívák a korszakról? Ezek a legfőbb kérdések, amelyek a „fekete romantika” kutatóit foglalkoztatják. Kutatásaik célja pedig nem csupán a romantikával kapcsolatos eddigi tudásunk gazdagítása, hanem egy új paradigma kidolgozása: írásaik kultúrtörténeti szempontból is számot vetnek a rabszolgák elbeszéléseivel, amelyeken keresztül egészen más kép tárul fel a korszakról, mint az angol romantikus költők olvasása közben.<sup>5</sup>

A romantika és a rassz diskurzusa az 1990-es években vált meghatározó tényezővé az irodalomkritikában, nem sokkal azután, hogy a Shakespeare-

<sup>1</sup> Az angol „race” szó egyaránt fordítható rasszként és fajként, pontosan egyiknek sem felel meg. A magyar „faj” megnevezés (*species*) jobban átadja a 19. századi fajelméleti hierarchiák ideológiáját, de, ahogy Ginelli Zoltán is megjegyzi, a nemzetközi szakirodalomban a „race” kifejezés olyan jelentésváltozáson ment keresztül, amely alkalmassá tette a kritikai használatra (lásd például: „Critical Race Theory”). Ezzel szemben a magyar „faj” fogalom régiesen hat és a fajelméleteket idézi. Ezért legtöbbször a szakirodalom rasszként fordítja a „race”-t, a „rasszizmus” (*racism*) példáját követve. A fordítás problémáiról részletesen lásd Homi K. BHABHA, „A kultúra helyszínei”, ford. GINELLI Zoltán, in *Tér – Elmélet – Kultúra: Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. DÁNÉL Mónika, HLAVACSKA András, KIRÁLY Hajnal és VINCZE Ferenc, 19–44 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019), 23, 4. láb.

<sup>2</sup> Lásd például Alan RICHARDSON és Sonia HOFKOSH, szerk., *Romanticism, Race and Imperial Culture, 1780–1834* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996); Saree MAKDISI, *Romantic Imperialism: Universal Empire and the Culture of Modernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

<sup>3</sup> Lásd például Paul YOUNGQUIST, „Black Romanticism: A Manifesto”, *Studies in Romanticism* 56, 1. sz. (2017): 3–14, 12.

<sup>12</sup> Patricia A. MATTHEW, „Quilt 5: Race, Blackness and Romanticism”, *Studies in Romanticism* 61, 1. sz. (2022): 1–10, 2.

<sup>4</sup> Bár a történelmi rabszolgaság a 19. században véget ért, rabszolgaságnak nevezhető gyakorlat a mai napig létezik, elég, ha a szexmunkásokra, az emberkereskedelemre és az útlevelüktől megfosztott menekültekre gondolunk. Erről részletesen lásd LÉGRÁDI Gabriella, „Rabszolgaság napjainkban”, *Vigília* 88, 6. sz. (2023): 494–498; WINDT Szandra, „Láthatatlan emberek: A magyarországi emberkereskedelemről”, *Vigília* 88, 6. sz. (2023): 499–505; GYÖRKE Ágnes, „Láthatatlan életek: Modern rabszolgaság a kortárs posztkoloniális irodalomban”, *Vigília* 88, 6. sz. (2023): 506–513.

<sup>5</sup> YOUNGQUIST, „Black Romanticism...”, 12.

kutatás is elkezdett foglalkozni a rassz kérdésével.<sup>6</sup> A posztkoloniális iskola hatása egyértelmű, de legalább ennyire fontos Michel Foucault munkássága és az új historizmus térnyerése is. A posztkoloniális kritika területéről Edward Said 1978-ban megjelent *Orientalizmus*<sup>7</sup> című könyve hatott az irodalomtörténetre: a romantika kutatói a 18. századi és a viktoriánus irodalommal foglalkozó kollégáikat követve csatlakoztak az egyre nagyobb hatású fordulathoz, amely számot vet a „másik” ábrázolásával a nyugati társadalmakban.<sup>8</sup> Az 1980-as években teret nyerő új historizmus alapvetése pedig – amely szerint minden múltbeli eseményt a rá ható szerteágazó kulturális kontextus figyelembevételével kell olvasnunk – szintén az új megközelítés kiindulópontjává vált. E belátás értelmében ugyanis a rabszolgaság korában írt irodalmi szövegeket sem lehet a korban lezajlott eseményektől függetlenül értelmezni. Ezeknek a hatásoknak köszönhető tehát, hogy az 1990-es évek közepén dominánssá vált az az elképzelés, amely szerint a romantika koráról alkotott kép nemcsak nem teljes, de kifejezetten torz, ha néhány jól ismert írás kanonizált értelmezése alapján alkotjuk meg, figyelmen kívül hagyva a rabszolgaságot mint történelmi kontextust.

A romantika korszaka Nagy-Britanniában az 1780-as évektől az 1830-as évek közepéig tartott. Ezalatt az ötven év alatt függetlenné vált a tizenhárom amerikai gyarmat, rabszolgázadás tört ki Haitin, ennek ellenére a Brit Birodalom tovább terjeszkedett, 1820-ra kétszázmillió ember (a föld lakosságának egynegyede) brit fennhatóság alá került.<sup>9</sup> Ebben a korszakban vetett véget Nagy-Britannia a rabszolga-kereskedelemnek (1807-ben), majd a gyarmatokon is eltörölte a rabszolgaságot (1834-ben); a rasszista ideológiák és kategóriák azonban tovább éltek a kor kultúrájában, sőt, egyre dominánssabbá vál-

<sup>6</sup> Az első posztkoloniális szempontú tanulmányok Shakespeare drámáiról az 1980-as évek végén jelentek meg, lásd például: Deborah WILLIS, „Shakespeare’s *Tempest* and the Discourse of Colonialism”, *Elizabethan and Jacobean Drama* 29, 2. sz. (1989): 277–289. Ezeket követte Ania Loomba több kötete a rassz és a reneszánsz kérdéseiről: Ania LOOMBA és Martin ORKIN, szerk., *Post-Colonial Shakespeares* (London: Routledge, 1998); Ania LOOMBA, *Shakespeare, Race, and Colonialism* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

<sup>7</sup> Edward SAID, *Orientalizmus*, ford. PÉRI Benedek (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000). Said elméletének jelentőségéről és kritikájáról magyarul lásd GYÖRKE Agnes és HÜBNER Andrea, „Orientalizmus”, in *Az angol irodalom története az 1640-es évektől az 1830-as évekig: Első rész*, szerk. KOMÁROMY Zsolt, GÁRDOS Bálint és PÉTI Miklós (Budapest: Kijárat Kiadó, 2021), 274–285.

<sup>8</sup> Alan RICHARDSON és Sonia HOFKOSH, „Introduction”, in RICHARDSON és HOFKOSH, szerk., *Romanticism, Race...*, 1–15, 2.

<sup>9</sup> Uo., 4.

tak.<sup>10</sup> Ekkor szilárdult meg a „civilizálatlan másik” jelentése,<sup>11</sup> áltudományos kísérletek igazolták a fehér „faj” felsőbbrendűségét, mint például a frenológia, amelynek egyik fontos intézményét ugyancsak 1820-ban alapították Edinburgh-ben.<sup>12</sup> E történelmi események tükrében felmerül a kérdés: értelmezhetjük a romantika irodalmát, amely a kezdetektől érdeklődött az „egzotikus” és a „primitív” kultúrák iránt (lásd például Byron „keleti meséit”),<sup>13</sup> a brit imperializmus deformáló hatására adott kollektív válaszként?<sup>14</sup>

A romantika kutatói több terminust is bevezettek az 1990-es évek óta, amelyek reflektálnak megközelítésük újszerűségére: ezek közül a „globális romantika” és a „fekete romantika” vált leginkább meghatározóvá. A „globális romantika”, amely már Richardson és Hofkosh 1996-os könyvében is szerepel, arra utal, hogy a romantika elválaszthatatlan a gyarmatosítás és a birodalomépítés kultúrájától.<sup>15</sup> Az utóbbi években elterjedt „fekete romantika” alapézise ugyanez, de a kissé provokatív terminus még inkább középpontba helyezi a rassz kategóriáját, ezzel is utalva arra, hogy a cél nem a periférián lévő hangok integrálása, vagyis a rabszolga-narratívák beemelése az irodalomtörténetbe, hanem egy olyan paradigma létrehozása, amely alapjaiban változtatja meg a romantikáról alkotott képünket. Paul Youngquist 2017-es kiáltványa szerint a „fekete” kifejezés azért is fontos, mert a nemzeti modellek – például az „angol romantika” vagy az „amerikai romantika” – felől eltolja a hangsúlyt egy etnikai kategória felé: beemeli a „félállati másikat” a diskurzusba, új képet rajzolva ezzel a nagybetűs „Emberről”.<sup>16</sup> A legfrissebb írások szerint azonban az irodalomkritikának túl kell lépnie ezen a manifesztumjellegű retorikán: Patricia A. Matthew például úgy véli, hogy a gyakran redundáns (bár kétségkívül igaz) kinyilatkoztatások helyett inkább azt kell világossá ten-

<sup>10</sup> Uo., 2; Ato QUAYSON, „Introduction: Postcolonial Literature in a Changing Historical Frame”, in *The Cambridge History of Postcolonial Literature*, 2 kötet., szerk. Ato QUAYSON (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 1:1–29, 7.

<sup>11</sup> Ato Quayson a modernitás második „kiterjedésének” nevezi az 1650-től 1945-ig tartó időszakot, amikor a „civilizálatlan másik” (afrikai, kínai, Karib-térségi, dél-ázsiai) képe kialakult gyarmati diskurzusban, mégpedig azért, hogy megreformálhatóvá váljon a gyarmatosítók kultúrája segítségével. QUAYSON, „Introduction”, 7.

<sup>12</sup> *The Edinburgh Phrenological Society*, hozzáférés: 2024.11.12, <https://biomedical-sciences.ed.ac.uk/anatomy/anatomical-museum/collection/phrenology>.

<sup>13</sup> *The Giaour* (1813), *The Bride of Abydos* (1813), *The Corsair* (1814), *Lara* (1814), *The Siege of Corinth* (1816).

<sup>14</sup> RICHARDSON és HOFKOSH, „Introduction”, 4–5.

<sup>15</sup> Uo., 5.

<sup>16</sup> YOUNGQUIST, „Black Romanticism...”, 5–6.

ni, hogy pontosan miként korrigálja a korszakról való ismereteinket a rassz beemelése a romantikáról folytatott diskurzusba.<sup>17</sup>

Nézzük meg közelebbről, hogy milyen témákkal foglalkoznak a fekete romantika kutatói. Az 1990-es években elsősorban a klasszikus művek újraolvasása érdekelte a kritikusokat: a „nagy hat” romantikus költő, vagyis Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley és Keats írásairól számos új értelmezés született. Erre egyébként már korábban is akadt példa. Coleridge *The Rime of the Ancient Mariner* (*Ének a vén tengerészcímű klasszikus versét már az 1970-es években a rabszolga-kereskedelem burkolt allegóriájaként és kritikájaként olvasta J. R. Ebbatson.*<sup>18</sup> Coleridge, akárcsak Robert Southey, pályája kezdetén aktívan részt vett a rabszolgaság eltörléséért folytatott küzdelemben,<sup>19</sup> több írása is megjelent a témában,<sup>20</sup> így nem meglepő, hogy híres versében már a posztkoloniális kritika térnyerése előtt is a rabszolgaságra való utalást sejtettek az irodalomtörténészek. Sőt, Ebbatson egy 1927-ben megjelent könyvre, Livingston Lowes *The Road to Xanadu* (*Az út Xanaduba*) című munkájára hivatkozik, amely már a húszas években a gyarmatosítás kontextusában értelmezte Coleridge versét.<sup>21</sup> Nem igaz tehát, hogy 1990 után jelentek meg az első művek, amelyek a gyarmatosítás felől olvasták a romantika irodalmát, de az tény, hogy *fordulatról* ettől az évtizedtől kezdve beszélhetünk.

A klasszikus művek újraolvasása mellett az 1990-es években főként az angol nemzeti identitás kérdésével foglalkoztak a romantika kutatói, illetve megjelent néhány írás a rabszolga-narratívákról is, melyek szerzői felszabadított rabszolgák voltak. Alan Richardson és Sonia Hofkosh egyik fő kérdése például az, hogy a romantika korában kialakult angol kulturális identitás miként járult hozzá a Brit Birodalom növekedéséhez.<sup>22</sup> Laura Doyle szerint például a romantika egyik alapfogalma, a fenséges (*sublime*) is a hatalmi viszonyok konzerválását segítette elő a 18. század végén, a 19. század második

<sup>17</sup> MATTHEW, „Quilt 5...”, 6.

<sup>18</sup> J. R. EBBATSON, „Coleridge’s Mariner and the Rights of Man”, *Studies in Romanticism* 11 (1972): 171–206, 198. Szintén az 1970-es években utalt a rabszolgakereskedelempre mint a vers lehetséges kontextusára William Empson. Lásd: WILLIAM EMPSON, „Introduction”, in *Coleridge’s Verse: A Selection*, szerk. WILLIAM EMPSON és DAVID PIRIE, (New York: Schocken Books, 1973), 13–100, 29.

<sup>19</sup> Debbie LEE, „Yellow Fever and the Slave Trade: Coleridge’s *The Rime of the Ancient Mariner*”, *ELH* 65, 3. sz. (1998): 675–700, 676.

<sup>20</sup> Például: *The Present State of Society* (1794), *Ode to the Departing Year* (1796). Lásd: EBBATSON, „Coleridge’s Mariner...”, 188–190.

<sup>21</sup> EBBATSON, „Coleridge’s Mariner...”, 175.

<sup>22</sup> RICHARDSON és HOFKOSH, „Introduction”, 5.

felében pedig az angolszász felsőbbrendű eredet jegyévé vált.<sup>23</sup> A rabszolga-narratívák közül Olaudah Equiano *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African* (*Érdekes narratíva Olaudah Equiano, avagy Gustavus Vassa, az afrikai életéről*) című művéről Sonia Hofkosh ír ugyanebben a kötetben. Tanulmánya a kanonizált szövegekhez mérhető jelentőségű műként, vagyis a korabeli irodalom integráns részeként tárgyalja Equiano 1789-ben megjelent könyvét, amelyet 1968-ban fedezett fel az irodalomtörténet,<sup>24</sup> és amely máig az egyik legismertebb rabszolga-elbeszélés. Hofkosh célja azonban nem az, hogy beillesse Equiano írását a kor kanonizált irodalmi szövegei közé, hanem hogy az elbeszélés fényében újraolvassa a romantika korszakát „*mint másikat*”,<sup>25</sup> új nézőpontból tekintve a jól ismert jelenségekre és fogalmakra.

A későbbi években ez a tendencia vált a leginkább meghatározóvá a fekete romantika diskurzusában. Azonban míg Hofkosh a brit rabszolgapfelszabadító mozgalom részeként olvassa Equiano könyvét, és emellett érvel, hogy a narratíva bensővé teszi (internalizálja) a korszak domináns kulturális és gazdasági nézeteit,<sup>26</sup> a későbbi olvasatok inkább az ellenállás jelentőségét hangsúlyozzák, és azt vizsgálják, miként mondanak ellent a rabszolga-narratívák a kanonizált irodalomnak. George Boulukos például 2008-ban megjelent könyvében azt írja, hogy Equiano „visszaír” annak a „hálás rabszolga” sztereotípiának, amely meghatározta a 18. század irodalmát, és amely még a rabszolgaságot ellenző írásokban is megjelent, például Daniel Defoe *Colonel Jack* című regényében.<sup>27</sup> Boulukos a posztkoloniális kritika jól ismert trópusát használja, amikor „visszaírásnak” (*writing back*)<sup>28</sup> nevezi Equiano elbeszélését, ezzel is

<sup>23</sup> Laura DOYLE, „The Racial Sublime”, in RICHARDSON és HOFKOSH, szerk., *Romanticism, Race...*, 15–39, 26–27.

<sup>24</sup> Paul Edwards 1968-ban adta ki újra a művet, lásd Sonia HOFKOSH, „Tradition and *The Interesting Narrative*: Capitalism and the Romantic Individual”, in RICHARDSON és HOFKOSH, szerk., *Romanticism, Race...*, 339, 9. lábjegyzet.

<sup>25</sup> HOFKOSH, „Tradition...”, 332 [kiemelés az eredetiben].

<sup>26</sup> Hofkosh szerint a történet rávilágít arra is, hogy a romantikát nem értelmezhetjük a kapitalizmust megkérdőjelező irányzatként. HOFKOSH, „Tradition...”, 338.

<sup>27</sup> George BOULUKOS, *The Grateful Slave: The Emergence of Race in Eighteenth-Century British and American Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 15, 173–200.

<sup>28</sup> A kifejezés Salman Rushdie-től származik, lásd Salman RUSHDIE, „The Empire Writes Back with a Vengeance”, *The Times*, 1982. július 3., 8. Rushdie terminusa inspirálta a posztkoloniális kritika egyik fontos könyvének címét is, lásd: Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS és Helen TIFFIN, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (London: Routledge, 1989).

kiemelve, hogy a rabszolga-narratíva az ellenállás része, egy másfajta beszédmód alapja, amely felforgatja a korabeli domináns diskurzusokat.

A fekete romantika területén megjelent legfrissebb kutatásokba enged betekintést a *Studies in Romanticism* 2022-es lapszáma, melynek címe *Race, Blackness, and Romanticism (Rassz, feketeség és a romantika)*.<sup>29</sup> Öt fő kritikai irány körvonalazódik a legújabb írások alapján: (1) további tanulmányok jelennek meg a felszabadított rabszolgák írásairól, Equiano elbeszélése mellett például Ignatius Sancho és Ottobah Cugoano könyveiről; (2) egyre nagyobb hangsúly kerül a romantika korában élt fekete nők munkájára, például Mary Prince rabszolga-elbeszélésére; (3) továbbra is születnek új olvasatok a „nagy hat” romantikus költőről; (4) megfogalmazódott az igény az elméleti szövegek át-gondolására is, legfőként Paul de Man *Blindness and Insight (Vakság és éleslátás)* című híres könyve kapcsán, amely hatalmas hatást gyakorolt a romantika kutatására; (5) egyre több tudós foglalkozik a romantika örökségével és a kortárs fekete szerzők írásaira gyakorolt hatásával.

Patricia A. Matthew, a lapszám szerkesztője foltmozaikhoz (*patchwork*) hasonlította azt, ahogyan ezek a kutatások és elméleti írások egymáshoz viszonyulnak.<sup>30</sup> Mathew a „rassz” és a „feketeség” szerepére utal a lapszám címében, nem használja a „fekete romantika” kifejezést. Ahogy korábban is említettem, el is utasítja a manifesztumszerű retorikát, amely bár szükséges volt ahhoz, hogy felhívja a figyelmet a domináns romantikakutatás hiányosságaira, az évek során redundánsná vált.<sup>31</sup> A „feketeség” kifejezést Saidia Hartman 1997-es könyve alapján definiálja a következőképpen: a terminus egyszerre utal a fekete *szubjektumokra*, a feketék, fehérek és más bőrszínű emberek közötti *kapcsolatra* és azokra a *gyakorlatokra*, amelyek a közöttük lévő különbséget megteremtik.<sup>32</sup> Kérdése nemcsak az, hogy miként értékelik át a kritikusok a feketeség ábrázolását a romantika korában, hanem az is, hogy milyen szerepe van a kutató önreflexív bevonódásának ebbe a folyamatba (*positionality*), vagyis hogy „mit jelent,

<sup>29</sup> *Studies in Romanticism* 61, 1. sz. (2022), szerk. Patricia A. MATTHEW. A lapszám szabadon elérhető az interneten, hozzáférés: 2024.11.14, <https://muse.jhu.edu/issue/47723>.

<sup>30</sup> A foltokból összevarrt takaró a fekete kulturális örökség fontos része. Az amerikai polgárháború (1861–1865) alatt ilyen takarók eladása segítségével gyűjtöttek pénzt és támogatást a rabszolgafelszabadítók. Számos irodalmi műben is megjelenik a szimbólum, lásd például Alice Walker *Everyday Use* (1973) című elbeszélését.

<sup>31</sup> MATTHEW, „Quilt 5...”, 6.

<sup>32</sup> Uo., 2. [Kiemelés tőlem – Gy. Á.]

amikor a tekintet, amely a fekete embereket szubjektumként olvassa a romantika diskurzusában, önmagába verődik vissza.”<sup>33</sup>

A *The History of Mary Prince, a West Indian Slave, Related by Herself* (*Mary Prince nyugat-indiai rabszolga története, amelyet maga mesél el*) című önéletrajzi írás az első rabszolga-narratíva, amelyet nő írt. Prince egy rabszolgafelszabadításért küzdő brit csapat tagjaként mesélte el szenvedéseit, amelyet Susan Strickland jegyzett le, és amelynek publikálását Thomas Pringle finanszírozta 1831-ben. Kerry Sinanan szerint Mary Prince elbeszélése egy alternatív humanizmus-fogalmat mutat be, amely rávilágít arra, hogy a jogfosztottság elítélése etikaként kevés.<sup>34</sup> Ezt a következtetést abból vonja le, hogy a könyv megjelenését segítő brit csapat milyen megaláztatásnak tette ki Prince-t – és maguk is milyen méltatlan helyzetbe keveredtek – azért, hogy igazolják a történet hitelességét. 1831-ben Mary Prince-nek kétszer is meg kellett mutatnia a hátát, amelyen korbácsolás nyomai voltak. Először Thomas Pringle felesége, Margaret vizsgálta meg, majd Susan Strickland és Martha Brown.<sup>35</sup> Vagyis Pringle családjának vizuális bizonyítékot kellett szolgáltatnia a publikum számára, amely tanúsította a történet hitelességét. A bizonyítékhoz a fehér női tanúk vallomása is szükséges volt.<sup>36</sup> Sinan szerint mindez nemcsak arra mutat rá, hogy Mary Prince önmagában nemigen tudott bizonyítani semmit, hanem arra is, hogy a rabszolgafelszabadítási mozgalom sem tudta maga mögött hagyni azokat a gondolkodási sémákat, amelyek magához a rabszolgasághoz vezettek.<sup>37</sup> Vagyis a rabszolgafelszabadítók kritikája is megfogalmazódik itt, akik nem akarták látni azokat az igazságokat, amelyeket magáról a fehérségről mutatott be Mary Prince sebhelyes háta, e vakság oka pedig Sinan szerint éppen a fehér moralitásba vetett hit volt.<sup>38</sup>

A „nagy hat” romantikus költő közül Wordsworth-ről olvashatunk tanulmányt a lapszámban, amely világossá teszi, hogy az 1990-es években domináns kutatási irány ma is releváns. Atesede Makonnen egyrészt megállapítja,

<sup>33</sup> Uo. „[W]hat it means when the gaze that focuses on Black people as subjects within Romanticist discourse is refracted back onto itself”. (Amennyiben a főszöveg és a jegyzetek nem jelölnék meg fordítót, az idézett részletek saját fordítások – Gy. Á.) Matthew álláspontját és a bevezetőben használt fontosabb fogalmakat Tiffany Lathabo KING, *The Black Shoal: Offshore Formations of Black and Native Studies* (Durham, NC: Duke University Press, 2019) című könyve inspirálta.

<sup>34</sup> Kerry SINANAN, „Mary Prince’s Back and Her Critique of Anti-Slavery Sympathy”, *Studies in Romanticism* 61, 1. sz. (2022): 67–78, 68.

<sup>35</sup> Uo., 69.

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> Uo.

<sup>38</sup> Uo., 70.

hogy Wordsworth és Southey a fokozatos rabszolgafelszabadítás hívei voltak: elutasították az azonnali emancipációt, mivel tartottak a rabszolgafelkelésektől.<sup>39</sup> Bár Wordsworth versei szimpatizálnak a fekete karakterek szenvedéseivel, például a *September 1st, 1802* és a *To Toussaint L'Ouverture*” (*Toussaint L'Ouverture-nek*),<sup>40</sup> Makonnen a rabszolgafelkeléstől való félelmet is látja verseiben, bár ezt szövegszerű elemzéssel nem bizonyítja.<sup>41</sup> Úgy véli, hogy éppen ez a félelem vezetett feketeellenességhez Wordsworth egy harmadik írásában, amely nem jelent meg nyomtatásban. Egy 1821-es szatíráról van szó, amely kigúnyolja Marie-Louise Christophe haiti királynőt, aki menedéket keresett Nagy-Britanniában, miután apja, Henri Christophe uralkodásának lázadás vetett véget. Makonnen szerint a vers világossá teszi, hogy amint a brit társadalmi szférában jelentek meg a fekete emberek, a korábbi jóindulatú nézőpont megváltozott.<sup>42</sup> Ez pedig a 19. században erősödő rasszizmusnak tulajdonítha-

<sup>39</sup> Atesde MAKONNEN, „»Even in the Best Minds«: Romanticism and the Evolution of Anti-Blackness”, *Studies in Romanticism* 61, 1. sz. (2022): 11–22, 11–12. Makonnen Alfred Webb *Wordsworth and Southey on Slavery* című írását idézi, amely 1892-ben jelent meg.

<sup>40</sup> Toussaint L'Ouverture felszabadított rabszolga, a haiti forradalom vezetője volt. Amikor Wordsworth a verset írta, a francia Château de Joux börtönben raboskodott. Erről a versről lásd Paul Youngquist elemzését is, amely a patronizáló hangvételt emeli ki, és azt, hogy a beszélő megmondja, hogy kellene Toussaint-nak „éreznie”. YOUNGQUIST, „Black Romanticism...”, 8–9.

<sup>41</sup> MAKONNEN, „»Even in the Best Minds«...”, 12.

<sup>42</sup> Makonnen sajnos nem idézi a verset, pedig az döbbenetesen bizonyítja állításait. A „Queen and Negress Chaste and Fair” kezdősorú szatíráról van szó, amely Erzsébet királynő lírai bemutatását parodizálja Ben Jonson *Cynthia's Revels* (1601) című drámájában („Queen and Huntress, Chaste and Fair”). A teljes szöveget Dorothy Wordsworth Catherine Clarksonnak írt leveléből ismerjük. A menekülteket Thomas Clarkson rabszolgafelszabadításért küzdő aktivista és felesége, Catherine szállásolta el, ebből az alkalomból írta Dorothy a levelet. A levélből az is kiderül, hogy William Wordsworth és Sarah, William sógornője „költötte” a szatírárt egy vasárnap délután.

„Queen and Negress chaste and fair!  
 Christophe now is laid asleep  
 Seated in a British chair  
 State in humbler manner keep  
 Shine for Clarkson's pure delight  
 Negro Princess, Ebon bright!

Let not 'Wilby's' holy shade  
 Interpose at Envy's call,  
 Hayti's shining Queen was made  
 To illumine Playford Hall  
 Bless it then with constant light  
 Negress excellently bright!

tó, amely egydimenziós, groteszk figurákká redukálta a fekete karaktereket.<sup>43</sup> Azt gondolom, nem hanyagolható el az a tény sem, hogy három fekete nőről volt szó: Marie-Louise Christophe lányaival menekült Nagy-Britanniába. Vagyis míg Toussaint L'Overture-t Wordsworth verse elesett hősként ábrázolja, Marie-Louise Christophe esetében az ironia legfőbb tárgya az angol szalonban helyet foglaló *fekete női test*.<sup>44</sup>

A rabszolga-narratívák és a „nagy hat” romantikus költő újraolvasása mellett egyre több kritikus foglalkozik a romantika kutatását megalapozó elméleti szövegek ideológiai beágyazottságával is. Paul de Man 1969-es *A temporalitás retorikája* című esszéje évtizedekig alapműnek számított, gyakorlatilag átformálta a romantika irodalmáról való gondolkodást.<sup>45</sup> Jól ismert tény, hogy de Man kizárólag kanonizált európai szerzők műveit elemzi, ezek alapján állította fel elméletét az allegóriáról, a szimbólumról és az „emberi helyzetről” (*human predicament*). Ezért Joseph Albernaz felteszi a kérdést: olvashatjuk-e például a rabszolga-narratívákat de Man-i allegóriaként, amelyek valamiféle abszolút törésre világítanak rá eredetüket illetően? Milyen módon fogalmaz-

---

Lay thy Diadem apart  
 Pomp has been a sad Deceiver  
 Through thy Champion's faithful heart  
 Joy be poured, and thou the Giver  
 Thou that mak'st a day of night  
 Sable Princess, ebon bright!”

„Dorothy Wordsworth Catherine Clarksonnak írt leveléből, 1821. október 24.”, in William and Dorothy WORDSWORTH, *The Later Years: Part 1, 1821–1828*, szerk. Alan G. HILL, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth 3* (Oxford: Oxford University Press, 1978), 90.

<sup>43</sup> MAKONNEN, „»Even in the Best Minds«...”, 15. Ezt az érvet már Marcus Wood is megfogalmazta 2000-ben, lásd Marcus WOOD, szerk., *The Poetry of Slavery: An Anglo-American Anthology 1764–1865* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 232–233.

<sup>44</sup> Ez Wordsworth verséből (lásd: 42. lábjegyzet) és Dorothy Wordsworth Catherine Clarksonnak küldött leveléből is kiderül. A vers szerint a „néger királynő” „brit széken” ül és „fénye” beragyogja a kastélyt, a levélben pedig részletesen leírja Dorothy, hogy képzeletben miként helyezték a szalonba. Lásd William and Dorothy WORDSWORTH, *The Later Years...*, 90.

<sup>45</sup> Paul DE MAN, „The Rhetoric of Temporality”, in Paul DE MAN, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 187–228 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983). Magyarul lásd Paul DE MAN, „A temporalitás retorikája”, ford. BECK András és SEPEGHY Boldizsár, in *Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996), 1–60.

ná újra de Man elméletét egy ilyen olvasat, amely az embertelen helyzetre (*inhuman predicament*) világít rá?<sup>46</sup>

Egyre több kritikus teszi fel azt a kérdést is, hogy milyen hatást gyakorolt a 18–19. századi kultúra a kortárs fekete írókra, például Paterson Joseph és Lucille Clifton írásaira. Joseph egyszereplős drámája, a *Sancho – An Act of Remembrance* (*Sancho – Egy emlékezeti aktus*, 2011) Charles Ignatius Sancho (1729–1780) alakját állítja színpadra, aki egy rabszolgahajón született az Atlanti-óceánon. Meghatározó szereplője volt a rabszolgafelszabadításért folytatott mozgalomnak Nagy-Britanniában, és leginkább azzal vált ismertté, hogy ő volt az első ismert afrikai származású férfi, aki szavazott a brit választásokon 1774-ben. Több mint száz évvel halála után, 1872-ben jelent meg műve, a *Letters of the Late Ignatius Sancho, an African* (*A néhai Ignatius Sancho, egy afrikai levelei*). Charles Ignatius Sancho emlékezete már önmagában is izgalmas téma, Kristina Huang azonban ennél is tovább megy: tanulmánya azzal foglalkozik, hogy miért maradt ki felesége – aki szerepel az eredeti szövegeknyvben – a darab 2011-es amerikai bemutatóiból.<sup>47</sup> Lucille Clifton költői munkássága pedig azért fontos példa, mert műveiben gyakran szerepelnek utalások a „nagy hat” romantikus költőre: *Blake* című verse például azt sugallja, hogy elődjeként tekint a költőre.<sup>48</sup> Vagyis ebben az esetben pozitív példát látunk arra, hogy miként hatott az angol kanonikus irodalom a fekete kultúrára: Clifton saját művészi, akár politikai céljaira is felhasználta ezeket az írásokat,<sup>49</sup> versei kreatívan játszanak a romantika örökségével.

A fekete romantika fontos, sokszínű és izgalmas kutatási irány. Rávilágít, hogy a korszak kanonizált irodalma nem választható el a rabszolgaság történelmi kontextusától; olyan művekre helyez hangsúlyt, amelyek gyakran kimaradnak az egyetemi tematikákból; lényeges megállapításokat tesz a rabszolga-narratívákról és a korabeli fekete nők világáról; foglalkozik a korszak hatásával a kortárs fekete irodalomra, sok releváns adattal és értelmezéssel szolgál mind a 18–19. századról, mind a kortárs szövegekről. A gyakran emlegetett igény egy „új paradigmára” szintén jogos, azonban talán pont ezen elvárás miatt olykor túlkapások jellemzik a diskurzust. Például az a kijelentés, hogy Mary Prince „közönsége” és a dominánsan fehér romantikakutatás „so-

<sup>46</sup> Joseph ALBERNAZ, „The Displaced Predicament: Allegory, Irony, and Remystification”, *Studies in Romanticism* 61, 1. sz. (2022): 23–33, 25.

<sup>47</sup> Kristina HUANG, „Beyond the Nation, Traces of Anne Sancho”, *Studies in Romanticism* 61, 1. sz. (2022): 101–111, 101–102.

<sup>48</sup> Omar F. MIRANDA, „On Phoenix Wings: Lucille Clifton’s Romantic Renewals”, *Studies in Romanticism* 61, 1. sz. (2022): 125–135, 126.

<sup>49</sup> MIRANDA, „On Phoenix Wings...”, 126.

ha nem képes meglátni”, hogy mit fedhetett fel Prince sebhelyes háta,<sup>50</sup> inkább rombol, mint épít. Azt gondolom, hogy minél kevésbé vész el a diskurzus az előre tudható konklúziók és a redundáns kijelentések útvesztőjében, annál értékesebb tudományos eredményeket várhatunk tőle a jövőben is.

---

HELIKON

<sup>50</sup> „they [Prince’s audience] and a contemporary Romantic studies that remains overwhelmingly white and still invested in liberal humanism, can never see it”. SINANAN, „Mary Prince’s Back...”, 69.

RUTTKAY VERONIKA  
Romantikus nosztalgiák

ruttkayveron@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-3637-3346

---

HELIKON

## Romantic Nostalgias

### Abstract

While there has been a long critical tradition linking romanticism with nostalgia, recent studies have turned to the spatial, rather than temporal, understanding of the phenomenon appearing first in medical writings in the late 17<sup>th</sup> century. As Kevis Goodman (2023) and others have shown, nostalgia as a disease of (dis)location continued to shape medical/scientific and aesthetic/poetical inquiry well into the 19<sup>th</sup> century. This paper examines the recent revival of interest in nostalgia in romantic studies and considers its relevance to the interpretation of Thomas Lovell Beddoes's tragedy *Death's Jest-Book* (1829), defined by its author as an experiment in mental pathology.

Keywords: nostalgia, medical writings, Kevis Goodman, Thomas Lovell Beddoes, tragedy

Az utóbbi egy-két évtizedben visszatért a nosztalgia a romantikakutatásba. Nem csupán egy jól ismert irodalmi téma – az elképzelt múltba való visszavágódás – újabb értelmezéseiről van szó (bár Svetlana Boym és mások elméleti írásai fontos szempontokat kínálnak ehhez).<sup>1</sup> Az újabb kutatások jellemzően a nosztalgia ennél korábbi felfogásából indulnak ki, mely nem az időbeli, hanem a térbeli elmozdulást állítja a középpontba. A nosztalgia modern fogalmát Johannes Hofer svájci orvostanhallgató alkotta meg 1688-ban, a görög *nostos* (bazatérés) és *algos* (fájdalom, szenvedés) szavak összekapcsolásával. Az ellenállhatatlan, sokszor halálos kimenetelű *Heimweh* vagy honvágy orvosi diagnózisa először a zsoldoskatonák, majd a 18–19. század folyamán a tengerészek, emigránsok, sorkatonák és különféle utazók testi-lelki panaszait segített értelmezni, vagyis a patológia hatáskörébe tartozott. A romantikus nosztalgiáról szóló újabb tanulmányok ennek az orvosi-patológiai diskurzusnak az összefüggéseit bontják ki egyrészt az esztétikával és a poétikával, másrészt a kor egyéb társadalmi-kulturális folyamataival.<sup>2</sup> Ehhez olyan sokoldalú megközelítésre van szükség, amely képes összekapcsolni az irodalomtörténet, az orvosbölcsezet (*medical humanities*), az affektuselméletek, a tudománytörténet és az esztétikatörténet területéről származó belátásokat. Hiszen épp ez az a korszak – nagyjából a 18. század második felétől a 19. század első feléig –, amikor a modern diszciplínák rendje kialakul (gondoljunk az esztétika vagy a pszichológia mint tudomány születésére).<sup>3</sup> A romantikus irodalom rálátást kínál erre az átrendeződésre, melynek maga is részese, sőt bizonyos értelemben

<sup>1</sup> Svetlana BOYM, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001). A nosztalgia elméletéhez lásd még: Tobias BECKER és Dylan TRIGG, szerk., *The Routledge Handbook of Nostalgia* (London–New York: Routledge, 2024), <https://doi.org/10.4324/9781003364924>; Nadia ATIA and Jeremy DAVIES, szerk., „Nostalgia and the Shapes of History”: Special issue, *Memory Studies* 3, 3. sz. (2010); Susan STEWART, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham, NC: Duke University Press, 1993); David LOWENTHAL, „Nostalgia Tells It Like It Wasn’t”, in *The Imagined Past: History and Nostalgia*, szerk. Martin CHASE és Christopher SHAW, 18–32 (Manchester: Manchester University Press, 1989).

<sup>2</sup> Kevis GOODMAN, *Pathologies of Motion: Historical Thinking in Medicine, Aesthetics, and Poetics* (New Haven–London: Yale University Press, 2023); Thomas DODMAN, *What Nostalgia Was: War, Empire, and the Time of a Deadly Emotion* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2018); Helmut ILLBRUCK, *Nostalgia: Origins and Ends of an Unenlightened Disease* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2012); Tamara S. WAGNER, *Longing: Narratives of Nostalgia in the British Novel, 1740–1890* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2004).

<sup>3</sup> Ehhez lásd: Neil VICKERS, „Coleridge on ‘Psychology’ and ‘Aesthetics’”, *19. Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 12 (2011), <https://doi.org/10.16995/ntn.593>.

terméke volt.<sup>4</sup> Ugyanakkor a nosztalgia patológiája felől nézve a korszak nagy társadalmi megrázkódtatásai is sajátos fénytörésben mutatkoznak meg, egy olyan „belső” perspektívából, melyet az irodalmi formák közvetítenek.

Kevis Goodman 2023-ban megjelent monográfiájában a nosztalgiát *motion sickness*-ként, a mozgás(ban levés) betegségeként határozza meg (a tengeri betegség analógiájára), és történetileg a helyváltoztatás egyre bővülő lehetőségeihez köti – ami sokak számára inkább kényszer volt.<sup>5</sup> Nagy-Britannia vonatkozásában ez elsősorban a gyarmati terjeszkedést, a kereskedelem és a *Grand Tour* útvonalait, a kivándorlást, valamint a 18. században szinte konsztans háborúskodást jelentette. A napóleoni háborúk idejére, amikor a nosztalgia járványként pusztított a katonák között,<sup>6</sup> a kimozdítottság (diszlokáció) széles tömegek mindennapos tapasztalatává vált. Byron „száműzetésből” publikált művei már ebből a perspektívából szólnak meg. Ugyanebben az időszakban sokan Nagy-Britannián belül is megtapasztalták az otthon elvesztését, például a mezőgazdasági bekerítések hatására – gondoljunk a témát költészetében feldolgozó John Clare-re, aki 1841-ben megszökött a High Beach Asylum nevű szanatóriumból, hogy körülbelül 130 km-es gyaloglással visszatérjen a falujába, Northboroughba.<sup>7</sup> „Haza akarok menni” – mondta állítólag a halála előtt, miután további huszonhárom évet töltött egy másik elmeegógyintézetben.

A mobilitás és a helyhez kötöttség kettős kötése nemcsak a nosztalgia személyes történeteire jellemző, de a patológia tudományos leírásaiban is megjelenik. A betegséget tárgyaló brit orvostudomány elsősorban a neurológia (Thomas Willis által 1662-ben alapított tudományág) új eredményeire épített, illetve a kísérleti természettudományokra általában. Az érzékelés és megismerés kérdései ugyanakkor hagyományosan a morálfilozófia illetékeségi körébe tartoztak, a szenvedélyek anatómiájával együtt, amelyre a skót

<sup>4</sup> Az irodalom szerepéről a modern diszciplínák kialakulásában lásd: Clifford SISKIN, *System: The Shaping of Modern Knowledge* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016); Jon KLANCHER, *Transfiguring the Arts and Sciences: Knowledge and Cultural Institutions in the Romantic Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013); Robin VALENZA, *Literature, Language, and the Rise of Intellectual Disciplines in Britain, 1680–1820* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

<sup>5</sup> GOODMAN, *Pathologies of Motion...*, 14-től.

<sup>6</sup> A napóleoni időszakot és az azt követő néhány évtizedet mint a nosztalgia „aranykorát” tárgyalja: Filiberto Fuentenebro DE DIEGO és Carmen Valiente OTS, „Nostalgia: A Conceptual History”, *History of Psychiatry* 25, 4. sz. (2014): 404–411, <https://doi.org/10.1177/0957154X14545290>.

<sup>7</sup> Erről lásd: NEMES Péter, „Egy út története”, in *Az elbeszélés módozatai: narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály (Budapest: Osiris, 2003), 90–101.

felvilágosodás kiemelt hangsúlyt fektetett. A leginkább elterjedt ún. asszociációs elméletek abból indultak ki, hogy a tudatműködés sajátosságait az ideák összekapcsolásának módja határozza meg, az asszociációk sebessége, gyakorisága vagy jellege szerint (például, hogy egymásmellettségen vagy hasonlóságon alapulnak-e).<sup>8</sup> Mindezt az idegrendszer működésével kapcsolatos spekulációk jól kiegészítették, többek között William Cullen és tanítványa (később nagy hírű riválisa), John Brown elméleteiben. *Zoonomia* című munkájában a polihisztor Erasmus Darwin a nosztalgiát az „akarat betegségei” között tárgyalta (*diseases of volition*), az alvajárás és a *reverie* (egyfajta éber álm) társaságában.<sup>9</sup> Nosztalgia esetén az otthonnal kapcsolatos domináns ideák olyan ellenállhatatlan erővel jelentkeznek, hogy a tudatot belső „érzékleti mozgások” (*sensorial motions*) kerítik hatalmukba, megzavarva a külvilágból érkező ingerek feldolgozását. Darwin szerint a súlyos nosztalgiában szenvedő egyén képes a tengert zöld mezőnek látni és belevetni magát – pár évvel később a *Lírai balladák* (1798) nyitóverse, az *Ének a vén tengerésztől* főhőse majd patakcsörgést, madárdalt, fuvolaszót fog hallucinálni a tengeren. A hangok szerepét Darwin egyik példája is kiemeli: a svájci zsoldosokat egy jól ismert hazai dalam és az általa keltett asszociációk kergették örületbe.<sup>10</sup> A nosztalgia tehát a távolít patológikus módon közelre hozza, általában valamilyen inger (például egy hang vagy egy szín) hatására, miközben széttöredezi vagy egyenesen ellehetetleníti a közeli észlelését.

Közel és távol viszonylagossá válása, illetve a közvetett hatások iránti egyre erősödő érdeklődés arra készítette a nosztalgia kutatóit, hogy egyén és külvilág viszonyát többféle vetületben is megvizsgálják. A nosztalgia 18. századi kórképe egyfajta egyensúlyvesztést feltételezett, vagyis a belső és a külső – az ideák belső mozgása és az érzékelés, illetve az egyéni adottságok és a környezeti feltételek – harmonikus kapcsolatának megbomlását. Ennek számos oka lehetett, de jellemzően egyszerre több is volt. Goodman részletesen bemutatja az ún. „környezeti orvoslás” (*environmental medicine*) jelentőségét, mely

<sup>8</sup> Az asszociációs elméletek és az emlékezés összefüggéseiről lásd Zsolt KOMÁROMY, *Figures of Memory: From the Muses to Eighteenth-Century British Aesthetics* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2011), 155–206.

<sup>9</sup> GOODMAN, *Pathologies of Motion...*, 174–176. Lásd még Kevis GOODMAN, „Romantic Poetry and the Science of Nostalgia”, in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, szerk. James CHANDLER és Maureen N. McLANE, 195–216 (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

<sup>10</sup> A dallamról először Theodore Zwinger írt 1710-ben, aki arról is beszámolt, hogy a sok haláleset miatt betiltották. Legnagyobb hatású leírása: Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de la Musique* (Paris: La Veuve Duchesne, 1768), 317, 405. Erről lásd ILLBRUCK, *Nostalgia: Origins and Ends...*, 79–100; DE DIEGO és OTS, „Nostalgia: A Conceptual History...”, 405–406.

egyén és környezet viszonyát dinamikus módon értelmezte, a korábbi mechanisztikus felfogás helyett.<sup>11</sup> Eszerint élőlény és környezete kölcsönösen meghatározzák egymást, olyannyira, hogy sokszor nem is húzható éles határvonal a kettő közé. Külső és belső átjárja és folyamatosan alakítja egymást, mint éltető oxigén a szervezetet. Test és elme határai ezzel porózusakká válnak, egymás felé és a külvilág felé is. A tengerészek sóvárgását például nemcsak a képzettársításaik zavarával lehetett magyarázni, hanem egy másik szinten a külső körülményeikkel is, vagyis környezeti, társadalmi és materiális tényezőkkel, illetve ezek összjátékával. Jonathan Lamb a skorbutról szóló tudományos szövegeket vizsgálva mutatta meg, hogy a betegség fiziológiai megközeletése milyen sokáig összefonódott a nosztalgia diagnózisával.<sup>12</sup> Számos megismételt kísérlet (és hajóút) kellett hozzá, míg elfogadottá vált, hogy a „skorbutos nosztalgia” – szemben az általános nosztalgiával – gyümölcsök és zöldségek fogyasztásával kezelhető.

A nosztalgia mint a *közeg* és a *közvetítés* problémája a romantika korában egyúttal esztétikai problémaként is jelentkezett. Hiszen a 18. században az esztétika az érzéki megismerés teljes spektrumában tájékozódott, és a neuroológia tudományos eredményeire éppúgy épített, mint például a poétikára vagy a morálfilozófiára. Sőt, ahogy Goodman is kiemeli, az *aisthesis* kifejezés Nagy-Britanniában előbb bukkant fel orvosi-anatómiai szakmunkákban, mint művészeti értekezésekben.<sup>13</sup> Ha pedig a nosztalgia a távollévőket jelenvalóvá tette az egyén számára, akkor ebben éppenséggel a költészettel osztozott. Wordsworth a *Lírai balladák Előszavában* (1802) azt írta, a költőt többek között az különbözteti meg a többi embertől, hogy „távollévő dolgok úgy hatnak rá, mintha jelen lennének”.<sup>14</sup> Coleridge, aki a saját optikai kísérleteiről és hallucinációiról részletes feljegyzést vezetett, külön figyelmet szentelt az ún. „szellemérintésnek” (*ghostly touch*), vagyis annak a sajátos érzetnek, amit egy hozzánk közeledő kéz látványa idéz elő, még a tényleges érintés előtt.<sup>15</sup> Hasonló lokális, mégis távolsági hatást tulajdonított a szavaknak, különösen a

<sup>11</sup> GOODMAN, *Pathologies of Motion...*, 6–7, 46–47.

<sup>12</sup> Jonathan LAMB, *Scurvy: The Disease of Discovery* (Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2017), 109–152.

<sup>13</sup> GOODMAN, *Pathologies of Motion...*, 2.

<sup>14</sup> William WORDSWORTH, „Előszó a *Lírai balladák* 1802-es kiadásához (Részletek)”, ford. PÉTER Ágnes, in *Angol romantika: Esszék, naplók, levelek*, szerk. PÉTER Ágnes, 147–160 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 154.

<sup>15</sup> Erről lásd Veronika RUTTKAY, „«The hundred arms of the Polypus»: Reading by touch in S. T. Coleridge’s criticism”, in *Fogalmazás kérdése / A Question of Phrasing: Írások Ferencz Győző 70. születésnapjára*, szerk. FRIEDRICH Judit, GÁRDOS Bálint, KOMÁROMY Zsolt, SZLUKO-

költői nyelvben. Egy-egy Shakespeare-szöveghely kapcsán például úgy érezhetjük, váratlanul „megérinti egy idegszálunkat, amelyről addig nem is volt tudomásunk, ám az érintés tényét bizonyítja a vibrálás, melyet érzünk; egyfajta reszketés, mely azt súgja, hogy jobban ismerjük magunkat általa”.<sup>16</sup> Mindez összhangban állt a művészetek terápiás felfogásával a 18. századi brit esztétikában, melyben a korabeli neurológia is osztozott.<sup>17</sup> Coleridge jó barátja, Dr. Thomas Beddoes orvosi szakkönyvben fejtette ki, hogy Shakespeare olvasása jótékony hatással van az idegrendszerre.<sup>18</sup> Ám ennél többről van szó. Számos romantikus szerző a költészetnek nemcsak terápiás hatást, de episztemológiai erőt is tulajdonított, az „ismerd meg önmagad!” imperatívusza jegyében. Eszerint a költészet révén (és itt a szót tágan kell érteni) az emberi természet legrejtettebb struktúráiról mintegy tapasztalati tudást nyerhetünk. Ahogyan a korabeli orvostudomány a gyógyítás mellett a patológiát és az anatómiát is magában foglalta, úgy lehetett Shakespeare „komparatív anatómus” Coleridge és a kortársai szemében.

A költészetnek ezt a feltáró munkáját a tudományos kísérletek sajátos változataként érdemes elképzelnünk. David Hume óta visszatérő kérdés volt a brit morálfilozófiában, hogy vajon megismerhető-e a tudat működése kísérleti módszerekkel. A romantika korában (orvos)tudomány és költészet – egymással párbeszédben – újfajta válaszokat adott erre.<sup>19</sup> Az utóbbi évek szakirodalma kiemelt figyelmet szentelt a bristoli Pneumatikai Intézetben végzett kísérletsorozatnak, melyben Thomas Beddoes és az ifjú Humphry Davy a

---

VÉNYI Katalin, 147–155 (Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, 2024). Coleridge optikai vizsgálódásairól és „kísértetelméletéről” lásd FOGARASI György, „Kísértet, elmélet: Coleridge és Luther”, *Filológiai Közlemény* 64, 1. sz. (2018): 65–87.

<sup>16</sup> S. T. COLERIDGE, *Lectures 1808–1819 on Literature*, szerk. R. A. FOAKES, 2 köt. (Princeton: Princeton University Press, 1987), 1:352.

<sup>17</sup> Lásd CSUKA Botond, „Eszétikai medicina a XVIII. században”, in *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*, szerk. SOMLYÓ Bálint és TELLER Katalin, 143–151 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2016). A romantikus poétikák terápiás vetületéről: Brittany PLADEK, *The Poetics of Palliation: Romantic Literary Therapy, 1790–1850* (Liverpool: Liverpool University Press, 2019).

<sup>18</sup> Neil VICKERS, „Coleridge and the Idea of «Psychological Criticism», *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 30 (2007): 261–278, <https://doi.org/10.1111/j.1754-0208.2007.tb00336.x>; David M. BAULCH, „Romantic Madness and the Playwright/Psychoanalyst: Dr. Thomas Beddoes’s *Hygeia* (1802) and Thomas Lovell Beddoes’s *The Brides’ Tragedy* (1822)”, *European Romantic Review* 25, 2. sz. (2014): 139–159, <https://doi.org/10.1080/10509585.2014.882047>.

<sup>19</sup> Ehhez lásd: Noel B. JACKSON, „Critical Conditions: Coleridge, «Common Sense», and the Literature of Self-Experiment”, *ELH* 70, 1. sz. (2003): 117–149, <https://doi.org/10.1353/elh.2003.0005>; Sharon RUSTON, *Creating Romanticism: Case Studies in the Literature, Science*

dinitrogén-oxid és más anyagok tulajdonságait igyekezett felderíteni.<sup>20</sup> Eközben azt is vizsgálták, milyen hatással vannak az élő szervezetre a szintetikus gázok avagy „mesterséges levegők” (*factitious airs*).<sup>21</sup> A leghíresebb kísérletben Davy és társai – köztük Coleridge és Robert Southey – saját magukon próbálták ki a dinitrogén-oxid hatásait. Eufórikus tapasztalataikról számos feljegyzés született; a két tudós az eredményeket saját elméleteik tükrében értékelte. Bár a vizsgált anyag nem váltotta be a hozzá fűzött terápiás reményeket (igaz, érzéstelenítőként hasznosnak bizonyult), a kísérletek kivételes bepillantást nyújtottak, nemcsak a vegyület tulajdonságaiba, de a vele interakcióba lépő elme működésébe is. Ez az epizód többek szerint meghatározó szerepet játszott a korai romantikus poétikák kialakulásában. Az új típusú hosszúvers (*greater romantic lyric*) rapszodikus előrehaladása például a stimulált elme „légies” aszszociációit követte, ezzel mintegy demonstrálva egyén és környezet kölcsönviszonyát.<sup>22</sup> Coleridge később a verselést (a metrumot) is egyfajta stimuláló közegként írta le, és a „mesterséges levegőhöz” hasonlította, mely láthatatlanul bár, de a vers minden elemére hatással van, beleértve a költőt és a befogadót is.<sup>23</sup>

Ha tehát a mai olvasót a romantikus költészet olykor a „légi semmi” konzisztenciájára emlékezteti, érdemes észben tartania, hogy formai apparátusa

---

*and Medicine of the 1790s* (Basingstoke–New York: Palgrave Macmillan, 2013); Gavin BUDGE, *Romanticism, Medicine and the Natural Supernatural: Transcendent Vision and Bodily Spectres, 1789–1852* (Basingstoke–New York: Palgrave Macmillan: 2013).

<sup>20</sup> Jan GOLINSKI, *The Experimental Self: Humphry Davy and the Making of a Man of Science* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2016); Mike JAY, *The Atmosphere of Heaven: The Unnatural Experiments of Dr. Beddoes and his Sons of Genius* (New Haven: Yale University Press, 2009); Emily B. STANBACK, *The Wordsworth–Coleridge Circle and the Aesthetics of Disability* (Basingstoke–New York: Palgrave, 2016), 97–139; RUSTON, *Creating Romanticism...*, 132–174; LAMB, *Scurvy...*, 102–108; Alan RICHARDSON, *British Romanticism and the Science of the Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 51–54.

<sup>21</sup> Joseph Priestley korábban sikerrel izolálta a „deflogisztionizált levegőt”, vagyis az oxigént, amiről Erasmus Darwin kimutatta, hogy nemcsak az állatok, de a növények számára is létfontosságú. Beddoes ennek hatására a tuberkulózis és például a skorbut gyógymódját igyekezett megtalálni. Lásd erről: Trevor H. LEVERE, „Dr Thomas Beddoes: The Interaction of Pneumatic and Preventive Medicine with Chemistry”, *Interdisciplinary Science Reviews* 7, 2. sz. (1982): 137–147, <https://doi.org/10.1179/030801882789801151>.

<sup>22</sup> Tim FULFORD, „Science and Poetry in 1790s Somerset: The Self-Experiment Narrative, the Aeriform Effusion, and the Greater Romantic Lyric”, *ELH* 85 (2018): 85–117, <https://doi.org/10.1353/elh.2018.0003>.

<sup>23</sup> Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, szerk. James ENGELL és W. Jackson BATE, 2 kötet. (Princeton: Princeton University Press / London: Routledge & Kegan Paul, 1983), 2:66.

révén a vers egyfajta (ön)kísérlet (*self-experiment*) alkalmának is tekinthető. Wordsworth és Coleridge mellett ezt a törekvést például Percy Bysshe Shelley verseiben is észrevehetjük. A továbbiakban egy kevésbé ismert szerző, a nagy hírű doktor fia, Thomas Lovell Beddoes művét fogom röviden bemutatni. Mint látni fogjuk, Beddoes átalakítja és kiterjeszti – bizonyos értelemben végteleníti – a nosztalgia orvosi alapképletét. *Death's Jest-Book (A Halál tréfakönyve, 1829)* című drámája arra is lehetőséget kínál, hogy nosztalgia, patológia és tragédia viszonyát érintőlegesen megvizsgáljuk.<sup>24</sup>

Thomas Lovell Beddoes (1803–1849) anatómiát és orvostudományt hallgatott a Göttingeni Egyetemen, később Würzburgban és Zürichben tanult és praktizált. *A Death's Jest-Book* első vázlatai még egyetemi éveiből valók. Hogy gondolkodásában mennyire szorosan összetartozott dráma és patológia, jól mutatja egy Göttingenben írt levele, melyben így számol be írói terveiről:

A pszichológia tudományát, a mentális variációkat régóta használják az orvoslásban, az ehhez tartozó fiziológiai ismeretekkel összhangban, egy-egy betegség immateriális okainak felderítésére és felszámolására; az azonban még várat magára, hogy valaki a mentális patológiában és terápiában szerzett tapasztalatait ne egy hideg, technikai, halott leírásban tárja a közönség elé, hanem egyfajta élő szemiotikai demonstrációban, antropológiai kísérletek sorozatában, melyeket valamely fontos pszichés alapelv igazolására fejlesztettek ki – vagyis egy tragédiában.<sup>25</sup>

A tragédia műfaja eszerint kivételesen hasznos a „mentális patológia” téren, hiszen halott leírás helyett „élő szemiotikai demonstrációval” szolgál. Vagyis olyan kísérletnek tekinthető, mely kontrollált körülmények között, mintegy élesben teszi próbára egy-egy tudományos elmélet helyességét. Érdemes hozzátenni, hogy Beddoes eleinte színházi bemutatásra szánta a dara-

<sup>24</sup> Beddoes művéről lásd még: RUTTKAY Veronika, „Romantikus tragédiák”, in *Az angol irodalom története 4: 1640–1830, Második rész*, szerk. KOMÁROMY Zsolt, GÁRDOS Bálint és PÉTI Miklós (Budapest: Kijarat Kiadó, 2021), 82–94.

<sup>25</sup> „The science of psychology, and of mental varieties, has long been used by physicians, in conjunction with the corresponding corporeal knowledge, for the investigation & removal of the immaterial causes of disease; it still remains for someone to exhibit the sum of his experience in mental pathology & therapeutics, not in a cold technical dead description, but a living semiotical display, a series of anthropological experiments, developed for the purpose of ascertaining some important physical principle – i.e., a tragedy.” Michael BRADSHAW, „Introduction”, in Thomas Lovell BEDDOES, *Death's Jest-Book: The 1829 Text*, szerk., bev. Michael BRADSHAW, ix–xxvi (Manchester: Carcanet Press, 2003), xiii. Amennyiben nincs megadva más fordító, az idegen nyelvű idézetek saját fordításaim – R. V.

bot, ami azt is jelenti, hogy a közönség validálta volna a kísérletét, melyet elvileg újra és újra be lehetett mutatni a színpadon.<sup>26</sup>

A költészet tehát Beddoes számára nem annyira terápiás eszköz, mint inkább patológiai demonstráció, mely egy-egy betegség lefolyását és az általa kiváltott elváltozásokat a maguk folyamatában hivatott hozzáférhetővé tenni. A tünetek megfelelő olvasásához azonban „szemiotikai” szakértelemre van szükség. A romantika orvosi diskurzusáról szólva Kevis Goodman kiemeli: a „szemiotika” a patológia alternatív (korábbi) elnevezése volt, mely jellegzetes értelmezési móddal járt együtt.<sup>27</sup> A képzett patológus számára a felszínen megjelenő tünetek a kiváltó okokat is magukban hordozták. Szemiotikai megközelítésben tehát egyén és környezet feszültségei – a betegség közelebbi vagy távolabbi okai – a „szövegbe” íródva, annak részeként jelentkeznek. Ebből kiindulva írja Goodman, hogy a mai értelmezőnek sem szükséges kívülről hozzáillesztenie az úgynevezett „történelmi kontextust” egy-egy vizsgált műhöz. A tüneti olvasás (*symptomatic reading*) ezen válfaja szerint a történetiség már mindig is „belül” van a szövegben, abból kiolvasható.<sup>28</sup> Beddoes drámája az évek során egyre szövevényesebb lett; különböző változatai egymást keresztező cselekményszálak és morbid események sorát tartalmazzák. Nehéz megállapítani, hogy voltaképpen milyen patológiá(ka)t akart demonstrálni, és valószínű, hogy írás közben módosultak az eredeti elképzelései. Ám a tudatos szándék itt nem a legfontosabb. Elég, hogy drámapoétikája egyfajta klinikai érzékenységet árul el a tünetek sajátos nyelvezete iránt. A továbbiakban amellett fogok érvelni, hogy az egyik – talán központi – halálos betegség, mely a *Death's Jest-Book* szövegét elejétől végig átjárja, nem más, mint a nosztalgia.

Érdeemes mindjárt a szavakkal kezdeni. A tragédia második jelenetében az egyik főhős, Merveric herceg arról panaszkodik, hogy a szavai mintha árnyakká változtak volna, ő maga pedig kísértetté, aki mások számára érthet-

<sup>26</sup> Az anatómiai praxis maga is épített a teatralitás bizonyos elemeire; nem véletlen, hogy a demonstrációk helyszíne *anatomy theatre*-ként ismert. Anatómia és színház összefüggéseiről lásd: KISS Attila, *Kettős anatómia Shakespeare színpadán: Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma* (Szeged: Szeged Humanities Press, 2024). <https://doi.org/10.14232/lh.2024.1>. A dráma és a tudományos kísérlet összefüggéséről lásd: Michael MCKEON, „Mediation as Primal Word: The Arts, the Sciences, and the Origins of the Aesthetic”, in *This Is Enlightenment*, szerk. Clifford SISKIN és William WARNER (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2010), 389–397.

<sup>27</sup> GOODMAN, *Pathologies of Motion...*, 9-től. Beddoes kapcsán a korabeli (német) orvoslás és „szemiotika” kontextusáról lásd: Christopher MOYLAN, „T. L. Beddoes, romantic medicine, and the advent of therapeutic theater”, *Studia Neophilologica* 63, 2. sz. (1991): 181–188, <https://doi.org/10.1080/00393279108588074>.

<sup>28</sup> GOODMAN, *Pathologies of Motion...*, 27-től.

len nyelven beszél.<sup>29</sup> Mindez egy környezetétől elidegenedett, sőt önmagától is távol lévő, nosztalgikus szubjektumra utal, amit a drámai szituáció is megerősít. A Herceg ugyanis fogságban van Egyiptomban, itt értesül róla, hogy régi barátja, Wolfram megérkezett a kiszabadítására. Különös módon azonban nem a fogság, hanem éppen a közelgő szabadulás váltja ki a fenti reflexiót. Wolfram érkezését a Herceg úgy írja le, mintha a barátja a holtak birodalmába jött volna érte, hogy feltámassza és hazavigye. Mégis azt látjuk, hogy az otthon – és a hozzá tartozó nyelv – mindkettőjük számára egyre kísértetiesebbé válik. A Herceg szerelmi féltékenységében megöli Wolframot, és hazatér a sziléziai Grüssau városába. A meggyilkolt Wolfram azonban maga sem marad a halottak között. Testét hazaszállítják, és egy mágus segítségével saját gyilkosa támasztja fel a harmadik felvonásban (tulajdonképpen szándékolatlanul: a Herceg az elhunyt feleségét akarta volna feltámasztani). Mint látjuk, az egyébként nagyon is széttartó drámai cselekményt egy kétirányú (körkörös) mozgás strukturálja. Wolfram „feltámasztja” a Herceget Egyiptomban – a Herceg megöli Wolframot ugyanott. A Herceg feltámasztja Wolframot Grüssauban – és Wolfram is meg fogja ölni a Herceget ugyanott. A darab azzal zárul, hogy a halottaiból feltámadt Wolfram elvezeti a Herceget a sírba, ezzel beteljesítve a saját korábbi figyelmeztetését: „A szavaimban babonás erő lakik, / a nézésemben mágnes, mely a mélybe húz” (4.2.64–66).<sup>30</sup> Ezek a szavak a távolból szólítják meg a Herceget, még akkor is, ha közvetlen közletről érzékeli őket. Csak idő kérdése, hogy mikor fogják a mélybe rántani.

Beddoes drámájában a szavaknak mágneses erejük van, és minél meszezebről, annál erősebben hatnak. Ez nem csak Wolfram és a Herceg szavaira igaz, leginkább mégis itt érhető tetten. A szabadítási jelenetből megtudjuk, hogy évekkel korábban a két barát szerződést kötött egymással, hogy ha az egyikük meghal, a másik köteles visszajönni a túlvilágról és beszámolni róla. A kimondott szó tehát meghatározza a dráma egész menetét (és persze másként, mint ahogy eredetileg gondolták). Ám ennél is érdekesebb, hogy *milyen szavakkal* idézi fel Wolfram az egyezségüket: „Megesküdtem, / hogy ha előbb halok meg, visszatérek, / és hírt hozok neked a másik otthonunkról” (1.2.175–177).<sup>31</sup> A halott barát eszerint nem akárhonnan hoz híreket – Wolframnak és a Hercegnek kezdettől fogva *két otthona* volt. Pintér Judit Nóra a

<sup>29</sup> „I utter / Shadows of words, like an ancient ghost, / Arisen out of hoary centuries / When none can speak his language.” (1.2.141–144) BEDDOES, *Death's...*, 19.

<sup>30</sup> „I have a fascination in my words, / A magnet in my look, which drags you downwards”. BEDDOES, *Death's...*, 86.

<sup>31</sup> „I swore / That if I died before thee, I would come / And bring thee tidings of our other home”. Uo., 20.

nosztalgia kapcsán az otthont egyfajta erőközpontként definiálja, mely „a színén vonz, de a visszáján akár taszíthat is”, ám mindenképp „kényszerítő erővel bír”.<sup>32</sup> Beddoes hősei folyamatosan élet és halál között ingáznak, miközben a két otthonuk talán nem is különbözik annyira egymástól. A dráma egyik legfeltűnőbb sajátossága, hogy a halál utáni életet minden transzcendenciától megfosztva, egy térbeli áthelyezés vagy eltolás (*displacement*) révén gondolja el. A meghalás itt olyasmí, mint elköltözni egy másik országba. Az egyik szereplő a holtakat „az élet emigránsainak” (*life's emigrants*) nevezi, akik eleinte még sokszor hazalátogattak, de mióta népes városaik vannak a túlvilágon, inkább ott érzik jól magukat – egyszer talán még a határt is lezárják, hogy elkerüljék a túlnépesedést.<sup>33</sup> Beddoes itt alighanem Malthus híres jóslatán ironizál, mégis, tulajdonképpen minden szereplője az élet vagy a halál emigránsa, útban a másik otthona felé. A nyitójelenet helyszíne, Ancona, maga is köztes pont Grüssau és Egyiptom között. Itt száll hajóra a dráma talán legkülönösebb figurája, Humunculus Mandrake: önjelölt alkimista, a reneszánsz színházi Bolond modern változata. Mandrake közjátékai ironikus kommentárral szolgálnak a fő cselekményhez. A hajóúton elhithetik vele, hogy egy varázsszer hatására meghalt és egyúttal láthatatlanná vált; így tér vissza Grüssaubá, a saját kísérteteként, láthatatlanságáról meggyőződve. Az ebből kibomló abszurd komédia azonban csupán kiemeli, amit a darab minden elemében amúgy is sugall. Mióta mindenki úton van, senki sem lehet teljesen ott, ahol van. Ha minden jelenlét egyúttal távollét is (és viszont), akkor hazatérni sem lehet teljesen.

Kétségtelen, hogy Beddoes életműve a nosztalgia hagyományosabb felfogása felől is megközelíthető. Hiszen a szerző maga is emigráns volt, aki a romantika második generációja után, az angol közönségtől elszigetelten alkotott. Poétikájában pedig még csak nem is a romantikus elődök, hanem a reneszánsz drámaírók megkésett tanítványának bizonyult. Egy göttingeni levelében azt írta: „Marlowe, Webster stb., jobb drámaírók, merem állítani, jobb költők, mint bármelyik kortársunk – de kísértetek, lapjaikat a féreg rágja – és mi olyasmít akarunk látni, amit az ükapáink nem ismertek”.<sup>34</sup> Ám a kísértetek ezúttal is erősebbnek bizonyultak az élőknél. A *Death's Jest-Book* pontosan a Marlowe, Webster és Shakespeare fémjelezte drámai hagyományt újítja

<sup>32</sup> PINTÉR Judit Nóra, *A nem múltó jelen: trauma és nosztalgia* (Budapest: L'Harmattan, 2014), 86.

<sup>33</sup> BEDDOES, *Death's...*, 70–71 (3.2.388–399).

<sup>34</sup> „Marloe, Webster &c are better dramatists, better poets, I dare say, than any contemporary of ours – but they are ghosts – the worm is in their pages – & we want to see something that our great-grandfathers did not know.” BRADSHAW, „Introduction”, xi.

meg, különös tekintettel annak groteszk testiségére és fekete humorára. Ha ez nosztalgia, akkor biztosan nem az a fajta, amelyik a múltnak egy idealizált képét próbálja meg kimerevíteni; ezért is félrevezető a költőre alkalmazott egyik leggyakoribb klisé, „az utolsó Erzsébet-kori”.<sup>35</sup> Beddoes nosztalgiája megnyitja és folyamatos mozgásban tartja a szöveget, amely nagyon is tudatában van a saját közegének – éppen csak nem érzi otthon magát benne. Ezt a diszkomfort-érzést emblematikus módon fejezi ki a negyedik felvonást nyitó monológ, ahol a Herceg elmondja, hogy még a belélegzett levegőt is idegennek, sőt életveszélyesnek érzi maga körül. Beddoes itt idézi meg legerősebben a bristoli pneumatikai kísérletek világát, hogy a közegének kitett szubjektum tüneteit a dráma „mesterséges levegőjében” állítsa elő.<sup>36</sup> A kísérlet alanya, vagyis a Herceg, végül egy távoli csillagra képzelettel magát, ahonnan légüres térből nézhetne vissza a földi szenvedésre – csakhogy ilyen hely a dráma világában nem létezik.

Beddoes a művét tragédiának nevezte, de a műfaj klasszikus képletei nem egykönnyen alkalmazhatók rá. Egy transzcendenciájától megfosztott, a történetiségnek minden ízében kitett világot mutat be, ahol még a forradalom sem hozhat valódi változást – hiszen (a halálhoz hasonlóan) ez is csupán ellenpólus, mely mozgásban tartja az eseményeket. Hiába döntik meg a Herceg uralmát a darab egy pontján, a helyébe lépő lázadó, Isbrand maga is azonnal zsarnokká válik (Beddoes nem sokkal Napóleon bukása után kezdte írni a drámát, és élete végéig dolgozott rajta). Végül egy nagy gótikus haláltánc-jelenetben találkozik a hatalomba visszatérő Herceg, a lázadó Isbrand (leszúrják, de még a halálból is bosszúval fenyeget), valamint Wolfram, hogy a táncosok élén a sírjába vezesse a Herceget. Élet és halál egyetlen végtelen kontinuumot alkot, ahol mindenki mozgásban van, mégsem tud kilépni sehová – sem forradalommal, sem hősi halállal. Érdeemes egy ilyen drámával kapcsolatban még katarziszról beszélni? A *Biographia Literaria* befejezésében Coleridge azt írja, egy ismeretlen kórtól szenvedő beteg sokszor egyedül abban talál megkönnyebbulést, ha egy új tünet végre egyértelművé teszi a diagnózisát – még akkor is, ha ez ugyanakkor végleg ki is zárja a gyógyulás lehetőségét.<sup>37</sup> Tanulmányomban a „szimptomatikus olvasás” módszerét követve amellet érveltem, hogy a Beddoes által diagnosztizált halálos betegség nem más, mint a nosztalgia, a

<sup>35</sup> Lytton STRACHEY, „The Last Elizabethan”, in *Books and Characters, French and English* (London: Chatto and Windus, 1922), 225–252.

<sup>36</sup> A légzéssel kapcsolatos metaforák Beddoes lírájában is megjelennek, lásd: Christopher MOYLAN, „In the Air: T. L. Beddoes and Pneumatic Medicine”, *Studia Neophilologica* 73, 1. sz. (2001): 48–54, <https://doi.org/10.1080/00393270117150>.

<sup>37</sup> COLERIDGE, *Biographia*, 2, 234–235.

helyéből kimozdított modern szubjektum betegsége, melyet a dráma már egzisztenciális alapállapotként tár elénk. Az egyén számára itt nem képzelhető el hazatérés – ám mintha ennek belátásából valami sajátos öröm is származna, hasonlóan Camus abszurd emberéhez. „Így szövöm Pénélopé-szöttesem, és széttépem megint, így görgetem pimasz Sziszüphosz-köveimet; eszem a beefsteaket, iszom a kávé, koptatom könyéknél a kabátjaimat, és fizetem a számlákat (amikor tudom), mint akármelyik szorgos méh, aki semmit sem csinál” – írta Beddoes a munkájáról,<sup>38</sup> mely végül is így, nyitva maradt.

---

HELIKON

---

<sup>38</sup> „And so I weave my Penelopean web and rip it up again: and so I roll my impudent Sisyphean stone; and so I eat my beefsteak, drink my coffee, and wear my coats out at the elbow, and pay my bills (when I can), as busy an humble bee, as any who doth nothing.” Thomas Lovell Beddoes levele Thomas Forbes Kelsall-hoz (1837. máj. 15.), in H. W. DONNER, szerk., *The Works of Thomas Lovell Beddoes* (London: Oxford University Press, 1935), 666.

FOGARASI GYÖRGY

# Heidegger, Wordsworth és a technika természete

ORCID: 0000-0002-2676-8777  
fogarasi@hung.u-szeged.hu

---

HELIKON

## Heidegger, Wordsworth, and the Nature of Technology

### Abstract

Martin Heidegger has been firmly established as one of the most influential thinkers on modern technology and even as a precursor for ecocritical thought. Essays like “The Age of the World Picture” or “The Question Concerning Technology,” along with strategically used idiosyncratic terms like *Bestand* or *Ge-stell*, have earned him a seminal position in contemporary thought on technics as it relates to nature or human agency. By juxtaposing his thought to two of William Wordsworth’s late sonnets on technology, the present analysis purports both to outline certain points of encounter between them and to show the ways in which Wordsworth’s poetry and related prose might contribute to a critical rethinking of the Heideggerian binarism of ancient vs. modern technology and the nostalgic inclinations it seems to imply. In focus are the 1844 sonnet “On the Projected Kendal and Windermere Railway” (a piece written in defense of the seclusion of the Lake District), and his earlier sonnet on “Steamboats, Viaducts, and Railways” from 1833 (one that conceives of technology uncannily as an “offspring” of nature, rather than its alien other).

Keywords: romanticism, nature, technology, tourism, ecology, economy, Heidegger, Wordsworth

Nagy a kísértés, hogy a technikát, annak előnyeit és veszélyeit, a *techné* problémáját könnyed historizációs gesztussal pusztá korszakká redukáljuk, humán történelmi vagy tágabb evolúciós periódusként kezeljük, esetleg földtörténeli korrá emelve – az antropocén vagy a kapitalocén mintájára, bár korántsem bármelyikük egyszerű szinonimájaként – a „technocén” taglalásába fogjunk. A romantikus hagyomány irodalmi-bölcseleti diskurzusában az efféle periodizáció gyakran jelentkezik természet és technika ismert szembeállításaként, a hangsúly pedig vagy a szebb jövőt elhozó technika reményteli álmára, vagy e technika vésses következményeinek baljós sejtelmére esik. A technikai haladás kritikátlan üdvözítése (Prométheusz kultusza) éppúgy jellegzetesen romantikus gesztus, mint a „modern Prométheusz” kritikája, s ezzel együtt a természet – ha nem is az érintetlen, de legalább az alig-érintett természet – nosztalgikus visszasírása vagy elégikus elgyászolása. A természeti törvények tiszteletének, a természeti értékek megőrzésének és valamiféle egyensúlyi állapot fenntartásának romantikus igénye sok tekintetben megelőlegezi a későbbi természetvédelmet, a „fenntartható fejlődés” és a „megújuló energiaforrások” jelenkori diskurzusát, az állandóságot biztosító egyensúlynak azt a jelenkori vágyát, mely a bevételek és kiadások „egyenlegét” célzó ökonómiai gondolkodásból került át a német zoológus Ernst Haeckel által 1866-ban alapított „ökológiába” mint jellegzetesen posztromantikus tudományágba, majd azon keresztül abba a kritikai irányultságba, melyet ma „ökokritika” néven ismerünk. Haeckel eredeti definíciója szerint ökológián „a természet ökonómiájával” kapcsolatos ismeretek összességét érthetjük: az ökológia – e sajátosan zoológiai nézőpontból – felöleli az állatnak a szervetlen és szerves környezethez való összes (baráti vagy ellenséges) viszonyát, azokat a „bonyolult összefüggéseket”, melyek „a létért való küzdelem feltételeit” alkotják. Ezt a meghatározást Jonathan Bate idézi az irodalomtudományi ökokritika egyik korai mérőkövének számító könyvében (*Romantic Ecology*, 1991), mely figyelemre méltó módon épp a romantikát és azon belül is Wordsworth műveit tekinti az ökokritikai személet legfőbb előzményének.<sup>1</sup>

Amikor „a technika természetéről” esik szó, talán túlságosan is gyorsan adjuk át magunkat a fenti gondolkodási sémának, természet és technika dichotómiájának. 1) Kézenfekvő a kifejezést képletesen értelmezni mint a technika sajátosságaira, jellegzetes működési logikájára, létmódjára vagy *lényegére* (azaz metaforikusan értett „természetére”) vonatkozó megfogalmazást. 2) Ehhez kapcsolódóan, de némi eltéréssel, értelmezhetjük a birtokos szerkezetet

<sup>1</sup> Jonathan BATE, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (London: Routledge, 1991), 36.

szó szerint is, mint ami a technika *birtoktárgyaként* felfogott, a számára adódó vagy általa kisajátított természetet nevezi meg. 3) Egészen mást irányt ad a gondolkodásnak azonban, ha – szokatlanabb módon – a technika természeti eredetére, természeti jellegére, sőt *természetességére* vonatkozó utalást hallunk ki belőle, mintha a kifejezés a technikát *mint* természetet nevezné meg. Az iménti három értelmezés mindegyike megjelenik majd abban a kommentárban, melyet alább Martin Heidegger két esszéjéhez és William Wordsworth két szonettjéhez fűzök.

Heidegger és Wordsworth munkái – nyilvánvaló történelmi, kulturális és nyelvi különbségeik mellett – egyaránt különleges kiindulópontul szolgálhatnak a technika kérdésének, technika és világ, technika és természet, technika és élet (ember/állat/növény stb.) viszonyának tárgyalásához. Heidegger és Wordsworth ökokritikai szempontú párhuzamba állítása nem is példa nélküli. Nemrég Louis Economides tett erre alaposnak mondható kísérletet, csakhogy, bár könyve igyekszik újszerűen és kritikusan viszonyulni mindkét szerzőhöz, úgy tűnik, túlságosan is készpénznek veszi az alább tárgyalt heideggeri binaritásokat, s ennek folyamányaként sem Wordsworth-olvasata, sem a „csodálat” (*wonder*) köré szerveződő etikai álláspontja nem kellően megalapozott.<sup>2</sup>

Heideggernek a technika *lényegére* irányuló gondolkodása (leginkább is a *Kérdés a technika nyomán* című esszéjében, de az annak háttérében álló brémai előadásokban vagy *A világkép kora* című korábbi írásában is) radikálisnak mondható abból a szempontból, ahogyan az emberi cselekvés hatókörén túlra helyezi a technika működését. Ugyanakkor, mint látni fogjuk, bizonyos nosztalgiát is ápol, amikor a technika letűnőben lévő antik paradigmáját (s annak romantikus tájköltészetben belüli megőrzését) a természetet *leuraló*, az erőforrásokat állományba vevő, s ezzel rendelkezésre állító modern technikával el-lentétezi. Wordsworth kései szonettjei, melyekben a modern technika természetre gyakorolt hatásairól ír, ugyancsak gondolatébresztő ambivalenciát mutatnak a kritikai újragondolás és a nosztalgikus visszavágyódás között, ám egy lépéssel tovább is vihetnek. Míg az angol vidék technikai megszállására adott költői válasza (*A Kendal és Windermere között tervezett vasútról* írt szonett) túlságosan is „romantikusnak” tűnik a premodern otthonosság iránti sóvár-

<sup>2</sup> Louis ECONOMIDES, *The Ecology of Wonder in Romantic and Postmodern Literature* (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 33, 154–155, 161. Economides sem a *Ge-stell* (sajátosan heideggeri) kötőjeles írásmódjára nem figyel oda, sem arra, hogy annak William Lovitt-féle angol fordítását (*enframing*) milyen kritikák érték, és milyen alternatív javaslatok merültek fel például Samuel Weber (*positioning, installation, emplacement*) vagy Daniel O. Dahlstrom (*im-position*) részéről, illetve Andrew J. Mitchell újabb Heidegger-fordításában (*positionality*).

gásával, addig egy másik szonettje (*Gőzhajók, völgyhidak, vasutak* címmel) eltérő álláspontra helyezkedik, védelmébe veszi a technikát, melyet – a költészeti vádakkal szemben – a természet leszármazottjának tekint, s ennyiben, nemcsak remélt vívmányaival, de minden kárhozatos aspektusával együtt is zavarba ejtően *természetesnek* fogad el. Hogy miféle fogalmi és szemléleti átrendeződést okozhat ez, annak felvázolására teszünk itt kísérletet.

#### A TECHNIKA MINT RENDELKEZÉSRE „ÁLLÍTÁS” (HEIDEGGER)

A technika kérdése szinte mindenütt jelen van Heidegger munkásságában, kezdve az *Antigoné* első kardalának többszöri fordításától és értelmezésétől, *A Rajna* (*Der Rhein*) és *Az Ister* (*Der Ister*) című Hölderlin-versek visszatérő olvasatán vagy a *Fekete füzeteken* (*Schwaze Hefte*) át egészen a ZDF-nek vagy a *Spiegel*nek adott kései interjújukig. A téma egyik legjelentősebb tárgyalására pályája közepén, *A világgép kora* (*Die Zeit des Weltbildes*, 1938) című esszéjében került sor. Ebben az írásában Heidegger amellet érvel, hogy a modernitás kora nem az ipari forradalommal, hanem a 17. században, a modern tudományos gondolkodás megjelenésével (Newton és Descartes munkásságával) kezdődött, melynek legfőbb jellemvonása, hogy vizsgálódó, szemléelői viszonyt alakít ki a világhoz mint „képhez” (*Bild*). Míg a korábbi korszakokban „az ember az, akire a létező rátekint [ist der Mensch der vom Seienden Angeschaut]”<sup>3</sup> – ami a középkorban a mindent látó keresztény Isten tekintetét jelenti, az ókorban pedig a görög mitológia isteneinek nézését, annak nézését tehát, „ami van” –, a reneszánsz humanizmussal színre lépő antropocentrikus szemlélet, az antropológiai érdeklődés, s általában a világra irányuló tudományos kutatás azt eredményezi, hogy maga a világ válik színpaddá, az események színterévé, és immár maga az ember a nézője mindannak, ami körülötte vagy őbenne történik. A világ a monitorizáló emberi tekintet alávetettjévé lesz: „Az újkor alapfolyamata a világnak mint képnek a meghódítása”.<sup>4</sup> Ezt jelzi a „roppant nagyság” (*das Riesige*) előretörése akár az atomfizika, akár a legújabb közlekedési vagy kommunikációs eszközök formájában: „A roppant nagyság olyan formában nyomul előre, ami látszólag éppen eltünteteti: a repülőgép megszünteti a nagy távolságokat, a rádió idegen és távol eső világokat kapcsol

<sup>3</sup> Martin HEIDEGGER, „A világgép kora”, ford. PÁLFALUSI Zsolt, in Martin HEIDEGGER, *Rejtektutak*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, 70–87 (Budapest: Osiris, 2006), 83; Martin HEIDEGGER, „Die Zeit des Weltbildes”, in Martin HEIDEGGER, *Holzwege*, Gesamtausgabe Bd. 5 75–113 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977), 90.

<sup>4</sup> Uo., 86, 94.

össze a maguk átlagos mindennapiságában tetszőleges, egyetlen kézmozdulattal létrehozható előállítás révén”.<sup>5</sup> Heidegger összességében úgy látja, hogy a modern tudomány mint „kutatás” (*Forschung*) „a dolgok kiszámításának, tervezésének és tenyésztésének határtalan erőszakát [Gewalt]” eredményezi.<sup>6</sup>

Heidegger *Kérdés a technika nyomán* (*Die Frage nach der Technik*) című másik esszéje, mely még nyíltabban a technika problémáját tárgyalja, egy 1953-as müncheni előadáson alapul, valójában azonban egy egész előadássorozatra nyúlik vissza, amelyet a filozófus pár évvel korábban, 1949-ben Brémában tartott. A *Bepillantás abba, ami van* (*Einblick in das was ist*) címen futó brémai sorozat eredetileg négy előadásból állt (*A dolog, Az állítás, A veszély, A fordulat*), s ezek közül a második és a harmadik lett összedolgozva a *Kérdés a technika nyomán* című írássá, mely Heidegger leghíresebb technikával kapcsolatos fejtegetéseként ismert.<sup>7</sup> Itt most számunkra csak az esszé első fele releváns, amely *Az állítás* (*Das Ge-Stell*) című brémai előadásból készült, mert az boncolgatja a technika kérdését. Heidegger rögtön a nyitányban megfogalmazza a technika népszerű felfogását: a technika egyfelől célok elérésére használatos eszköz, másfelől emberi tevékenység. Ezt a közkeletű nézetet „a technika instrumentális és antropológiai meghatározásának” nevezi,<sup>8</sup> majd hozzálát megvizsgálni, mennyire tartható ez a felfogás. A két alkotóelemet külön-külön veszi szemügyre, kezdve az instrumentális oldallal, majd rátérve az antropológiára.

Bár Heidegger nyilvánvalóan kritikai igénnyel lép fel, mégsem konfrontatív polémiát folytat. Az instrumentalitás tárgyalásakor a finom áthelyezések retorikáját választja. Ezek az áthelyezések (valójában asszociatív ugrások) a technika *célt szolgáló eszközként* való felfogásától előbb a technikának egy *hatás okaként* való felfogásához vezetnek, majd következik a technika mint *aition*,

<sup>5</sup> Uo., 86, 95.

<sup>6</sup> Uo., 86, 94.

<sup>7</sup> A brémai előadásokról vázlatos áttekintést ad: Otto PÖGELER, *Bild und Technik: Heidegger, Klee und die Moderne* (München: Wilhelm Fink, 2002), 101–102. Heidegger technika-filozófiájának megkerülhetetlen politikai aspektusairól, melyekre a jelen tanulmány nem térhet ki, lásd Greg GARRARD, „Heidegger Nazism Ecocriticism”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 17, 2. sz. (2010): 251–271; tágabb kontextust kínál: Luc FERRY, „Nazi Ecology: The November 1933, July 1934, and June 1935 Legislations”, in Luc FERRY, *The New Ecological Order*, ford. Carol VOLK, 91–107 (Chicago és London: The University of Chicago Press, 1995).

<sup>8</sup> Martin HEIDEGGER, „Kérdés a technika nyomán”, ford. GERÉBY György, in *A későújkori józansága II.*, szerk. TILLMANN J. A., 111–134 (Budapest: Göncöl Kiadó, 2004), 112; Martin HEIDEGGER, „Die Frage nach der Technik”, in Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe Bd. 7 5–36 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000), 8.

azaz „lekötelezés” (*Verschulden*) és „indíttatás” (*Ver-an-lassen*), a technika mint *poiészisz*, azaz „megalkotó létrehozás” (*Her-vor-bringen*), s végül a technika mint *alétheia*, vagyis igazság, a szó „feltárás” (*Entbergen*) értelmében. Így jut el Heidegger az alábbi, részleges következtetéshez: „A technika tehát nem pusztán eszköz. A technika egy módja a feltárásnak”<sup>9</sup>

Számunkra azonban most a fejtegetés második fele az igazán érdekes, melyben Heidegger az antropológiai elemet vizsgálja, a technika emberi ténykedésként való felfogását. Retorikai eljárása ezúttal kissé más irányt vesz. Nem ókori bölceleti idiómákra épülő elvont érvelést alkalmaz, hanem antik és modern példák laza sorozatát taglalja, hogy azokból alakítsa ki álláspontját. Ezek a példák szinte kivétel nélkül az energetika világából, az ún. energiaszektorból valók, ideértve a szél, a nap vagy a víz erejét éppúgy, mint a szén vagy az urán hasznosítását, sőt a mezőgazdaságot és az élelmiszeripart is, amennyiben ezek termékei úgyszintén táplálásra, energizálásra szolgálnak. Mindezek a példák azt a heideggeri tézist hivatottak alátámasztani, mely szerint a modern technika mind szemléletmódját, mind gyakorlatát tekintve világosan elhatárolható a premodern (ókori vagy archaikus, azaz paraszti, kézműves) technikától. Alapgondolata az, hogy az antik és a modern technika a feltárás két különböző válfaja mentén különül el. Míg az ókori paradigma a *poiészisz* vagy megalkotó létrehozás logikáját követi (amelyről az esszé korábbi szakaszában esett szó), addig a modern technika lényegileg más viszonyt alakít ki a természethez: arra kényszeríti a természetet, hogy energiát szolgáltatson, mely azután átalakítható, elszállítható, felhalmozható, elosztható és (késsőbb, máshol) elfogyasztható az emberek kénye-kedve szerint. Heidegger szerint e törekvések egyike sincs jelen a premodern kultúrákban. Hely hiányában itt most csak két – ahogy ma mondanánk – „megújuló energiaforrást” szerepeltető példát idézek az esszé példatárából: a szél és a víz erejének hasznosítását.

Rögtön a modern technika bemutatásának, antik technikával való szembeállításának kezdetén a szélmalom példájával találkozunk:

A modern technikát uraló feltárás azonban nem a *ποίησις* értelmében vett megalkotó létrehozásban [*Her-vor-bringen*] bontakozik ki. A modern technikában ténykedő feltárás egy kihívás [*Herausfordern*], amely a természettől azt követeli, hogy energiát szolgáltatson, amit mint olyat [*als solche*] el lehet vinni és fel lehet halmozni. De nem erre szolgált-e a régi szélmalom is? Nem. [*Nein.*] Szárnyai ugyan forognak a szélben, de

<sup>9</sup> HEIDEGGER, „Kérdés”..., 116; „Frage”..., 15.

közvetlenül a szél fúvására hagyatkoznak. A szélmalom nem azért vár energiákat a légáramlástól, hogy felhalmozza őket.<sup>10</sup>

Bár a szélmalom modern ellenpárjának tekinthető szélerőmű képe implicit marad, az iménti szövegrész mégis nyilvánvalóan a kettő éles ellentétére épül. Pontosabban fogalmazva, ennek a szakasznak a tétje éppen az, hogy létrehozza a kettő közti kontrasztot. Nyilvánvaló, hogy szélcsendben sem a szélmalomok, sem a szélturbinák nem forognak. Mivel azonban a turbinák képesek a mozgási energiát elektromos energiává alakítani, ami Heidegger megfogalmazásában egyfajta tiszta energiának tűnik – energia „mint olyan” (Heidegger dőlt írással tesz hangsúlyt az *als solche* kifejezésre) –, a modern kor embere képes azt elszállítani és felhalmozni, s ezzel elhalasztani a felhasználását későbbi időpontokra, távoli helyszínekre. Ekként lesz képes olyan energiát termelni, amely bármikor és bárhol felhasználható, függetlenül attól, hogy épp fúj-e a szél. A modern technika energiabiztonságot teremt: azért halmozza fel az energiát, hogy minden körülmények között biztosítsa, azaz rendelkezésre állítsa. Ez az, amire a szélmalom nem alkalmas. Mindez alapjaiban változtatja meg a természethez való viszonyt: az ember már nem pusztán kéri vagy reméli az energiát, akkor és ott támaszkodva a természet erőire, amikor és ahol épp lehetősége nyílik rá, hanem megköveteli a természettől az energia szolgáltatását, akárha parancsba adná neki.

Am legalább két aspektusra nem tér ki Heidegger kommentárja. Egyrészt nem zavarja, hogy az elektromos energia felhalmozása (s bizonyos mértékig mindenfajta energiáé) rendkívül problémás, tekintettel a töltött elemek vagy akkumulátorok alacsony hatásfokára (még ma is, az autóipar döcögősen haladó elektromos átállásának éveiben). Ezért szokás az elektromos energiát nagy tételben gravitációs energiaként eltárolni víztározók vízszintjének felpumpálásával, ami – ironikus módon – a vízi erőművek fordított használatával egyenértékű. Ez az eltárolt energia pedig mindig véges mennyiségben áll rendelkezésre, így – ha huzamosabb ideig nem fúj a szél – elvileg elfogyhat, tehát nem jelent abszolút energiabiztonságot.<sup>11</sup> Másrészt mintha az is elkerülné a figyelmét, hogy a szélmalom esetében – bár a szél ereje mindenképp azon nyomban,

<sup>10</sup> HEIDEGGER, „Kérdés”..., 117 [a fordítást módosítottam – F. Gy.]; „Frage”..., 15.

<sup>11</sup> A megújuló energiaforrások állandó, azonnali hozzáférhetőségének hiánya (amit a szakirodalom *non-dispatchability* néven emleget), valamint az energia eltárolásának nehézsége együttesen eredményezi annak kényszerét, hogy az aktuálisan megtermelt és fogyasztott energiamennyiség folyamatosan balanszban legyen. Erről lásd RUDY KASHAR, „A Heideggerian Analysis of Renewable Energy and the Electric Grid”, *Environmental Philosophy* 17, 2. sz. (2020): 291–315, 301–302.

ott helyben elhasználdik – amire ez az erő fordítódik, az az esetek nagy részében a gabonaőrlés: egy olyan energiasűrítési folyamat, amelynek során a nap, a levegő, az eső és a talaj erőit felhalmozó energiacellák feldolgozása történik (a gabonaszemeket lisztté őrlik). S teszik ezt, már az ókori kultúrákban is, szállítás és felhalmozás céljával, hogy később pékségekbe vagy otthonokba kerüljenek, ahol azután kamrák mélyén tárolódnak, mígnem egyszer majd valamilyen péktermék lesz belőlük, ami maga is szállítható, tárolható, s ha hihetünk a népmeséknek, hosszan el is áll. Mi több, az energiakapszulaként működő táplálékforrások felhalmozásának ez a tendenciája nem is korlátozódik az emberi civilizációra (legyen bár archaikus vagy modern), hiszen szemmel láthatóan más életformák is (állatok és növények egyaránt) felhalmoznak készleteket az otthonaikban vagy akár a saját testükben. A felhalmozás tehát nemcsak, hogy nem kései civilizációs vívmány, de nem is kizárólagosan emberi cselekvés, hanem ösztönös állati viselkedés is lehet, sőt vegetatív folyamat, melynek eredete az élettelenbe vész.

A másik – jóval többet idézett, de meglepően keveset kommentált – példa a modern vízerőmű példája. Ez formailag annyiban hasonlít az előzőhöz, hogy Heidegger itt is az ókori és az újkori gyakorlat kontrasztjára apellál, és a két pólusból ismét csak az egyiket jeleníti meg. Ám ezúttal a modern oldalt. Helyesebben: megjelenik valami az antik oldalon is, de az véletlenül sem a vízimalom, hanem valami egészen más, az „öreg fahíd” (*alte Holzbrücke*):

A vízerőmű [Wasserkraftwerk] a Rajnába van állítva. Kiköveteli a Rajna víznyomását, amely a turbináktól azt követeli, hogy forogjanak, amely forgás olyan gépeket hajt meg, amelyek forgattyúi elektromos áramot állítanak elő, amire az erőműközpont van rákapcsolva, áramhálózatával együtt az áramszolgáltatás végett. Az elektromos áram előállításának ezen egymásba kapcsolódó sorozatában a Rajna is feladat végrehajtóként jelenik meg. A vízerőmű nem úgy van a Rajnába építve, mint az öreg fahíd, amely évszázadok óta köti össze az egyik partot a másikkal. Sokkal inkább az áramlás van beleépítve a vízerőműbe. Az erőmű lényegétől lesz azzá, ami mostani áramlásvoltát megadja, vagyis víznyomás-szolgáltatóvá.<sup>12</sup>

A hosszú láncolat, amely az úgyszintén hosszú és láncolatos nyitómondatból kibontakozik, egy áramellátó rendszer forrásaként, afféle energiaszolgáltatóként jeleníti meg a folyót. A leírás azonban egy inverziót is felvillant: nem az

<sup>12</sup> HEIDEGGER, „Kérdés”..., 118 [a fordítást módosítottam – F. Gy.]; „Frage”..., 16.

erőmű van a folyamba építve, hanem a folyam az erőműbe. Ahhoz, hogy megértsük e megfordítás logikáját, játékba kell hoznunk az öreg fahídat, mely a vízimalom helyett itt színre lép. Játékba pedig úgy hozhatjuk, hogy megkeresünk az összevetés alapját, azt a hasonlósági minimumot, mely lehetővé teszi a pólusok (a híd és az erőmű) szembeállítását. A leírás a szóban forgó létesítmények elhelyezkedésére utal, arra, hogy mindkettő parttól partig ér. Az elhelyezkedésből fakad egyszersmind a különbség is e kettő és a vízimalom között, hiszen utóbbi a folyó egyik partján található, nem rajta keresztben helyezkedik el, mint modern ellenpárja. Ezért adja magát, hogy Heidegger itt a vízerőművet az öreg fahíddal vesse össze, hiszen mindkettő keresztezi a folyót. Különbségük abban áll, hogy utóbbi semmit nem akar a folyótól (hiszen nem energetikai, hanem közlekedési célt szolgál), míg a vízerőmű nagyon is akar, sőt követel a folyótól valamit: energiaszolgáltatást. S mivel ezt erőszakosan, a folyóra rátelepedve, azt folyásában akadályozva, mondhatni útonállóként teszi, ezért fogalmazhat úgy a szöveg, hogy a folyó van mintegy „beleépítve”, azaz belekényszerítve az erőműbe, nem pedig fordítva.

Ám miközben a híd képe megvilágító lehet az erőmű erőszakos, rabló jellegére nézve – a szöveg nem sokkal később „szörnyűségről” (*das Ungeheuer*) beszél –, arra nem kapunk választ, hogy miért kell e hídnak öregnek és fából készülnie. Bármely híd kiválóan eljátszhatná a fenti szerepet, hiszen a legmodernebb anyagokból készült legújabb hidak sem akarnak semmit a folyótól, mely felett átívelnek, pilléerekkel esetleg megtámaszkodva bennük. Ha azonban így van, akkor nem áll a Heidegger által sugallt történelmi kontraszt az antik és a modern paradigma között. És nemcsak azért, mert ha a hidakat vesszük, a legmodernebbek sem követnek el erőszakot a folyón, hanem azért is, mert ha a vízenergia hasznosításának gyakorlatait vizsgáljuk, az erőszak mozzanata nagyon is jelen lehet már egészen korai megoldásokban is. A torockói vízimalom például egy ún. „felülről csapott” változat, melynek lapátkerekét a vályúba terelt patak minden cseppjével kénytelen meghajtani, ilyen értelemben a vízáram éppúgy bele van építve a malomba, mint a modern vízerőműbe a Rajna. Az eltérés merőben léptékbeli: nem valamiféle szemléleti különbségből, hanem a patak méretéből és az adott kultúrában hozzáférhető nyersanyagokból és építési technikákból adódik. A torockói malom éppúgy útonálló, mint a Rajnára telepített vízerőmű. Ellenpontjukat a köztudatban élő szokványosabb malmok képezik, melyek a folyam egyik partján állva nem rablóként követelnek, csak koldusként kérnek a folyótól, amely nincs teljes egészében rákényszerítve az adakozásra, hanem akár anélkül is haladhat tovább. Csakhogy éppígy koldul az előző heideggeri példában szereplő modern

szélerőmű is, hiszen a széláram nem teljes egészében kényszerül áthaladni rajta. Ha pedig a folyamok fősodrában, több sorban lehorgonyzott hajómalmokat is idevesszük, melyekből a 19. század derekán Szegednél például 80–90 darab is működött, világossá válik, hogy valójában nem is két pólusról beszélünk itt: a hajómalmok sajátos átmenetet képeznek az egyik parton álló vízimalmoktól a folyót parttól-partig keresztvező vízerőművek felé. Tehát az antik és a modern technika szembeállítását a példák többszörösen is elbizonytalanítják. Heidegger nem is tölt sok időt velük. Az, hogy a vízerőművet bemutató bekezdésben kifejezetten „öreg” és „fa” hídról beszél, éppen ezeket a történelmi összemosódásokat hivatott elleplezni (talán öntudatlanul), könnyed átsiklásra készítve az olvasót a példák részletesebb analízise helyett.<sup>13</sup> A példák azonban – mint láthattuk – a dichotóm történelmi korszakolás ellenében dolgoznak, és nosztalgikus tendenciának mutatják a görögös csengésű antik paradigmának a modernitás szörnyeivel való szembeállítását, még akkor is, ha Heidegger más szövegekben vagy különféle nyilatkozatokban többször is hártja a technikaellenesség vádját, és ha komolyan is gondolhatja, amikor többször is hangot ad a jelenkori technika iránti nyitottságának és mindenféle nosztalgia határozott kerülésének.<sup>14</sup>

Maga az esszé a modernitásban uralkodó technikát, annak nem-technikai lényegét igyekszik megragadni. A modern technikáról Heidegger szerint elmondható (a fentiek alapján azonban talán a premodern technika számos példájáról is – ha van még értelme ennek a megkülönböztetésnek...), hogy „állományba” (*Bestand*) veszi a világot, a nyersanyagokat éppúgy, mint az élettelen és élő erőket, utóbbiakba egyaránt beleértve a természeti és az emberi erőforrásokat is. Ez az állományba vétel, azaz rendelkezésre „állítás” (*Ge-stell*) (értsd: állásba helyezés, pozicionálás, telepítés, installálás) az, ami Heidegger szerint

<sup>13</sup> Jellegzetes példaként arra, ahogy Heidegger szakavatott olvasói is átsiklanak a példákban rejlő bonyodalmakon, álljon itt egy célirányos monográfia, mely a szél és víz erejének hasznosítását bemutató példák alapján a premodern és a modern technika „alapvető különbségéről” (*fundamentale[r] Unterschied*) beszél: Andreas LUCKNER, *Heidegger und das Denken der Technik* (Bielefeld: Transcript, 2008), 104.

<sup>14</sup> Lásd például a ZDF-interjú során tett kijelentését: „Mindenekelőtt azt kell mondjam: *nem* vagyok a technika *ellen*. Soha nem a technika *ellen* beszéltem, és nem is a technikában rejlő ún. »démoni« ellen. Egyszerűen csak a technika lényegét próbálok megérteni.” Lásd „Martin Heidegger im Gespräch (17. September 1969)”, in Martin HEIDEGGER, *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges: 1910–1976*, Gesamtausgabe Bd. 16 702–710 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000), 706. Amennyiben a főszövegben vagy jegyzetben nincs megadva fordító, az idézett idegen nyelvű szövegrészeket saját fordítások – F. Gy.

„a modern technika lényegét” megnevezi.<sup>15</sup> A technika nem pusztán eszköz, inkább feltárás; de nem is pusztán emberi tevékenység, hiszen az ember cselekvő részese ugyan a rendelkezésre állításnak, ám egy olyan történelmi folyamatban cselekszik, amelynek nem ura, mert az őt magát is beszippantja és messze meghaladja.

A technikának erre az emberfeletti dimenziójára fut ki a vízerőművet elének táró bekezdés is, amikor témája végül a modern turizmusra vált, melynek archaikus ellenpontját ezúttal – egy Heideggernél menetrend szerintinek mondható Hölderlin-utalással – a romantikus tájleíró költészet képezi.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> HEIDEGGER, „Kérdés”..., 121; HEIDEGGER, „Frage”..., 21. Ami e kifejezések magyarra fordítását illeti: a *Bestand* fordítása nem okoz különösebb nehézséget, hiszen ahogy a német kifejezés az „állni” (*stehen*) származékára (*Stand*) épül, úgy a magyar „állomány” is az „állni”-ből képződik. A *Ge-stell* viszont (melyet az esszé magyar változata „állványnak” fordít) bővebb magyarázatot igényel. Azzal, hogy a hétköznapi nyelvben csakugyan „állványt” jelentő *Gestell*-be Heidegger kötőjelet illeszt, hangsúlyossá teszi a szót alkotó elemeket, és a köznapitól eltérő jelentést kölcsönöz a kifejezésnek: „Elég merészek vagyunk ahhoz, hogy ezt a szót egy eddig teljesen szokatlan értelemben használjuk” (HEIDEGGER, „Kérdés”..., 121; „Frage”..., 20). Mindenekelőtt azt emeli ki, hogy a szó az „állítani” (*stellen*) igéből jön, s mint ilyen, az „állítás” mozzanatát nevezi meg. A „Ge-” előtaggal pedig az állítás aktusának vagy eseményének számosságára, összességére, együttesére utal (nem pedig a befejezettségre vagy eredményre, amire az összetett múlt idő képzése alapján gondolhatnánk, ahol a *ge-* szintén használatos, és ami a magyarban a „-vány/-vény” vagy „-mány/-mény” főnévképzőkkel volna visszaadható). Igaz tehát, hogy az állomány „állítvány”, hiszen egy állítási művelet eredményeként jön létre, de a *Ge-stell* nem az eredményt, hanem magát a folyamatot, a történelmi mechanizmust, annak teljességét, a technikai rendelkezésre állítások összességét mint „állítás-együttest” nevezi meg. A *Ge-stell*t ezért érdemes inkább „állításnak”, „rendelkezésre állításnak”, „állományba helyezésnek”, vagy „állítás-együttesnek” fordítani (nem pedig „állítványnak” vagy „beállítottágnak”, s különösen nem „állványnak”), még akkor is, ha ezzel helyenként nemcsak a kétértelműséget kockáztatjuk (az „állítás” szó nyelvi, nyelvészeti jelentésének zavaró megidézését), hanem a tautológiát is (hiszen a magyarázatban maga Heidegger olykor a *Stellent* is használja): „A rendelkezésre állítás [Ge-stell] annak az állításnak [Stellens] az egybegyűlése, amely az embert arra rendeli [stellt], hogy a valót a feladatra rendelés [Bestellens] módján mint állományt [Bestand] tárja fel.” HEIDEGGER, „Kérdés”..., 121 [a fordítást módosítottam – F. Gy.]; „Frage”..., 24–25. Egyetlen további jelzés: a brémai előadások vonatkozó részében említett egyik példa, a *Gestellung*, a toborzásra, katonai sorozásra utal, amit a Czuczor–Fogarasi-féle etimológiai szótár tanúsága szerint jó száz éve még „állításnak” (értsd: újoncállításnak, újoncok állományba-helyezésének vagy hadrendbe állításának) hívtak magyarul. Lásd: Martin HEIDEGGER, „Das Ge-Stell”, in Martin HEIDEGGER, *Bremer un Freiburger Vorträge*, Gesamtausgabe Bd. 79 24–25 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994), 27.

<sup>16</sup> Hölderlin már az első változatban is megemlíti a vízerőmű példájánál, a turisztikai téma azonban még nem szerepelt, ahogy az „öreg fahíd” sem: HEIDEGGER, „Das Ge-Stell”, 28–29.

Ahhoz, hogy az itt munkálkodó szörnyűséget legalább távolról felmérhessük, figyeljünk fel arra az ellentétre, amely a folyó kétféle megnevezéséből adódik: „A Rajna” beleépítve az erőműbe [verbaut in das Kraftwerk] és „A Rajna” kihallhatón a műből [gesagt aus dem Kunstwerk], Hölderlin hasonló című himnuszából. De a Rajna mégiscsak megmarad – vethetné ellen valaki – folyamnak a tájban. Meglehet, de hogyan? Nem másként, mint rendelhető látványként, hogy megtekintse egy kirándulócsoporthoz, melyet egy üdülőipar rendelt oda [bestellbares Objekt der Besichtigung durch eine Reisegesellschaft, die eine Urlaubsindustrie dorthin bestellt hat].<sup>17</sup>

Az iménti szakasz végét lehetetlen magyarul pontosan lekövetni, de a lényegi mozzanat, amelyre utalni szeretnék, a fenti próbálkozásból talán kiolvasható: Heidegger megfogalmazásában a rendelőt is rendelik. Mert miközben a turisztikai szolgáltatás megrendelője (a kirándulócsoporthoz) a szolgáltatón (mondjuk egy utazási irodán) keresztül vizuális élményt rendel (a tájat mint megtekintésre szolgáló tárgyat rendel), addig ő maga is rendelés tárgyává válik, még hozzá a látszólag neki szolgáló üdülőipar irányából, s a dialektika jellegzetes fordulatával a rendelőből rendelt, az úrból szolgáló lesz (mondjuk az üdülőipart működtető tőke szolgálatában).<sup>18</sup> A rendelkezésre állítások többirányú hálózatát gondolja ellenpontoszni Heidegger a romantikus tájköltészettel, konkrétan Hölderlin versének megidézésével, melyben a Rajna egyszerre szerepel vakon vándorló fiúként és kertművelő, gyermeknevelő apafiguraként (*Vater Rhein*). A modern tájturizmus, sőt „természetipar” azonban épp a ro-

<sup>17</sup> HEIDEGGER, „Kérdés”..., 118 [a fordításon módosítottam – F. Gy.]; „Frage”..., 16–17.

<sup>18</sup> A tőke marxi fogalmának relevanciáját épp Heidegger technikafelfogása felől gondolja újra Jennifer BAJOREK tanulmánya: „Animadversions (Technics after Capital)”, in Jennifer BAJOREK, *Counterfeit Capital: Poetic Labor and Revolutionary Irony*, 42–67 (Stanford: Stanford University Press, 2009). Ami Heidegger saját turistáskodását – például többszöri görögországi tartózkodását – illeti, ő maga épp a „tartózkodás” (*Aufenthalt*) mint emlékező-gondolkodó elidőzés mellett kötelezte el magát, és így próbált ellenállni a modern turisztikai élményiparnak. Kulcsár-Szabó Zoltán leírása szerint: „Ott van, ha nem is megtekint, de bizonyára néz, továbbá persze olvas, szövegeket idéz, főként pedig gondolkodik, és miközben nagyon is tudatában van a turista mivoltát meghatározó paradoxonnak, folyamatosan keresi annak módját, hogy miként vonhatná ki magát annak mechanizmusai alól.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „A Lét turistája: *Állomások*”, in KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Szinonímiák: Közelítések Heideggerhez*, 154–186 (Budapest: Ráció Kiadó, 2016), 161. Ahogy az elemző később hozzáfűzi: „a görögországi út legfontosabb kontextusát tulajdonképpen a modern technika által vezérelt világ képezi [...]” Uo., 165.

mantikus irodalmi és képzőművészeti gyakorlatból bomlott ki.<sup>19</sup> A romantika és annak művészete ezért nem eltiport múltja vagy ellenpontja, hanem legalább annyira a csírája is a természetet látványként (de hallható, szagolható stb. voltában is) rendelkezésre állító modern iparnak. Ennek alaposabb belátáshoz és az ebből adódó komplikációk végiggondolásához érdemes ezen a ponton áttérnünk William Wordsworth írásaira.

#### A TECHNIKA MINT A TERMÉSZET „TÖRVÉNYES IVADÉKA” (WORDSWORTH)

Wordsworth egyszerre tekinthető a romantikus túrázás és túravezetés példaszzerű képviselőjének. Egy kortársának becslése szerint a költő az 1830-as évekre (azaz 60 éves korára) már 175–180 ezer mérföldet vándorolhatott.<sup>20</sup> Túráinak intenzitását jól mutatják az 1790-es, Franciaországban, Svájcban, Itáliában és Németországban tett utazásának paraméterei. A francia forradalom első évfordulója előtti napon, 1790. július 13-án Calais-ból indulva, minimális anyagi forrásra támaszkodva, három hónap alatt több ezer kilométert tettek meg cambridge-i diáktársával, Robert Jones-szal a kontinensen, nagyrészt gyalogszerrel, olykor nehéz hegyvidéki terepen, 10 kilós felszereléssel, akár 50-60 kilométert is vándorolva egy nap alatt úgy, hogy jó tízet ebből még reggeli előtt teljesítettek.<sup>21</sup> Ez a túra nem kifejezetten öltötte a *Grand Tour* klasszikus formáját, mely a 18. században a tehetős arisztokrata és polgári családok sarjainak elterjedt nevelési módja volt. Wordsworthék ugyanis elsősorban nem kocsin vagy lóháton közlekedtek, s egyáltalán maga az út sem Pompeji és Herculaneum feltárás alatt álló romjainak vagy Itália egyéb ókori látványosságainak tanulmányozására futott ki. (Itália ilyen irányú felfedezése Wordsworth számára jóval későbbre, 1837-re maradt.) A vándorút sokkal inkább magát a természetjárást célozta, a nyáron is hófödte hegylancok – Shaftesbury, Dennis, Gray és Walpole útleírásaiból már ismert

<sup>19</sup> A „természetiparról” bővebben másutt írtam: FOGARASI György, *A „festői”: tájleírás és tájkertészet a 18. században*, hozzáférés: 2024.12.06, <https://ujsem.org/2018/12/17/a-festoi-tajleiras-es-tajkerteszett-a-18-szazadban/>. A diszkurzívan szervezett turistatekintetről lásd John URRY és Jonas LARSEN, *The Tourist Gaze 3.0* (Los Angeles: Sage, 2011), 17–18.

<sup>20</sup> BATE, *Romantic Ecology...*, 49.

<sup>21</sup> Christopher SIMONS, „Itinerant Wordsworth”, in *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, szerk. Richard GRAVIL és Daniel ROBINSON 99–115 (Oxford: Oxford University Press, 2015), 98; Roger MEYENBERG és Patrick VINCENT, *Wordsworth's Route Over the Simplon in 1790: A Reconstruction*, hozzáférés: 2024.12.06, [romantic-circles.org/reference/misc/simplon/index.html](http://romantic-circles.org/reference/misc/simplon/index.html).

– roppant színtereinek felfedezését. Ezért is volt nagyrészt gyalogtúra. A kocsin (vagy később vasúton) való közlekedésben Wordsworth elsősorban nem a gyors eljutás előnyeit, hanem a tájban való elmélyülés, az elsuhanó látványok és pillanatnyi impulzusok alapos megfigyelésének lehetetlenségét látta.<sup>22</sup> Egy 1820-as utazás alkalmával, a Rajna partján végigkocsizva adott hangot egyik szonettjében (*In a Carriage, upon the Banks of the Rhine*) az elmerengés (*muse*), araszolás (*creep*), a tetszés szerinti megállás (*balt at will*) és bámészkodás (*gaze*) vágyának.

A kontinensen és hazájában – Anglia, Wales és Skócia tájain – tett útjainak megannyi költészeti lenyomata képződött az évtizedek során. Szűkebb otthonának, az észak-nyugat angliai Cumberland, Westmoreland és Lancashire találkozásánál elterülő Tóvidéknek (*Lake District*) azonban nemcsak versekben, de igen sikeres útikalauzban is rajzát adta, először név nélkül, később névvel, eleinte szonettjeihez csatoltan, később önálló kötetben. Ez a műve 1810-től bővülő terjedelemben és mind kidolgozottabb formában olvasók egyre szélesedő körét csábította a tavakkal és hegyvonulatokkal szabdaltság meglátogatására. Végző formáját az ötödik kiadás alkalmával, 1835-ben nyerte el *Útikalauz a Tóvidéken át* (*A Guide through the District of the Lakes*) címmel,<sup>23</sup> de a változatos címeikkel megjelent különböző kiadások miatt ezt a munkáját általában csak *Útikalauz a tavakhoz* (*Guide to the Lakes*) néven szokás emlegetni. Wordsworth „túravezető” írása az évek során folyamatos fejlesztésen esett át, állandóan a változó igényekhez igazítva „a turistának szánt útbaigazítást és tájékoztatást” (*directions and information for the tourist*), több választható útvonallal, praktikus tanácsokkal, becsült távokkal, egyszersmind a helyi flórát és faunát, s az ott élő emberek kultúráját is jelző részletekkel. A mű 1842-ben aztán egy átfogóbb útikönyv (*A Complete Guide...*) részévé vált, mely – a címlapon Wordsworth nevével – 1859-ig újabb öt kiadást ért meg, tehát még Wordsworth 1850-es halálát követően is intenzíven kivette részét a Tóvidék iránti turisztikai érdeklődés felkeltéséből és kiszolgálásából.<sup>24</sup> Mivel

<sup>22</sup> SIMONS, „Itinerant Wordsworth...”, 106.

<sup>23</sup> William WORDSWORTH, „A Guide through the District of the Lakes, 1835”, in William WORDSWORTH, *The Prose Works of William Wordsworth*, szerk. Alexander B. GROSART, 2:215–319 (London: Edward Moxon, Son, and Co., 1876).

<sup>24</sup> Az *Útikalauz* „textuális morfológiájáról” lásd Jonathan BATE áttekintését: *Romantic Ecology...*, 42–42. A szöveg iránti fokozott kritikai érdeklődést jól jelzik az utóbbi években megjelent, friss kutatásokon alapuló tudományos kiadások: *Wordsworth’s Guide to the Lakes*, szerk. Nicholas MASON, Paul WESTOVER, Shannon STIMPSON, Billy M. HALL és Jarom McDONALD [2020], hozzáférés: 2024.12.06, [https://romantic-circles.org/editions/guide\\_lakes](https://romantic-circles.org/editions/guide_lakes); illetve William WORDSWORTH, *Guide to the Lakes*, szerk. Saeko YOSHIKAWA (Oxford: Oxford University Press, 2022).

Wordsworth az útmutatásokat saját műveiből vett versidézetekkel tarkította, az *Útikalauz* meghatározó szerepet játszott abban, hogy a nyomában járó túrázók a versek forrásait és színtereit kutatták a tájban, s az efféle „irodalmi turisták” körében az illető vidék idővel „Wordsworth-vidék” (*Wordsworth country*) névre keresztelődött,<sup>25</sup> maga a túra pedig egy már-már vallásos lelkületű zarándoklattá nemesült.<sup>26</sup> Eleinte főként Wordsworth lakhelyei (a Grasmere-beli Dove Cottage, vagy a Rydal melletti Rydal Mount) voltak kultivált célpontok, északabbra fekvő szülőhelye (Cockermouth) és iskolás éveinek a Windermere-tavon túl fekvő helyszíne (Hawkshead) csak jóval később kerültek a turisztikai figyelem előterébe.<sup>27</sup>

A hely és a költő növekvő népszerűségének azonban megvolt az árnyoldala. A nehezen megközelíthető és ezért a mindennapi városi életből való kiszakadás élményét kínáló Tóvidék egy idő után a vasútfejlesztések célpontjává vált. A Tóvidék dél-keleti határán található Kendalig korábban elért már a vasút. Ezt a vonalat Wordsworth, aki először 1839-ben ült vonatra (bár már 1825 tájékán kacérkodott a vasúti részvényekbe való befektetés gondolatával),<sup>28</sup> maga is használta Londonba tett útjai során. A vonal meghosszabbításának, a Kendal és Windermere közti szakasz megépítésének tervét azonban ellenezte. A terv ellen először 1844. október 16-án a *Morning Post*-ban emelte fel a szavát, méghozzá egy szonett formájában: *A Kendal és Windermere között tervezett vasútról* (*On the Projected Kendal and Windermere Railway*). Verse komoly vitát robbantott ki, melyben a gazdasági és társadalmi érvek, erkölcsi és természeti, regionális és nemzeti szempontok, a munkások és a gyárosok érdekei, a természetvédelemben csomagolt elitizmus és az egalitarizmusba burkolt pénzhajhászás vádjai változatos módokon kapcsolódtak egymásba.<sup>29</sup> Wordsworth még ugyanazon év decemberében két nyílt levélben igyekezett kifejteni érveit, ugyancsak a *Morning Post* hasábjain, a lap december 11-i és 20-i számaiban. Ezekben a levelekben nemcsak egy újabb, *Büszkélkedtetek, Hegyek... (Proud were ye, Mountains...)* kezdetű szonettel próbálta érzékeltetni a fejlesztést el-

<sup>25</sup> Saeko YOSHIKAWA, *William Wordsworth and the Invention of Tourism, 1820–1900* (Farnham: Ashgate, 2014), 13, valamint 77–95 (3. fejezet).

<sup>26</sup> YOSHIKAWA, *William Wordsworth and the Invention...*, 9.

<sup>27</sup> Uo., 7, valamint 99–146 (4–5. fejezet).

<sup>28</sup> YOSHIKAWA, *William Wordsworth and Modern Travel: Railways, Motorcars and the Lake District, 1830–1940* (Liverpool: Liverpool University Press, 2020), 40.

<sup>29</sup> A vita részeként ellenversek is születtek: egy „HNRCH” nevű szerzőtől egy szonett, *Another Sonnet on the Same Subject* (*Liverpool Mercury*, 1844. november 22.); jóval később George HEALD részéről pedig egy hosszabb költői válasz, *Reply to Wordsworth's sonnet on the Kendal & Windermere railway*, 1847. április 15. (*The Locomotive at Orrest Head* [Orrest Head: s.n., 1847, Leeds University Library]).

lenző nézeteit, de a maradi technikaellenesség vádját cáfolandó megidézett egy jó tíz évvel korábbi, 1833-ban írt és 1835-ben publikált darabot is *Gőzhajók, völgyhidak, vasutak* (*Steamboats, Viaducts, and Railways*) címmel, amely korának közlekedési vívmányait még lenyűgözve, csodálattal szemlélte. Erre a korábbi szonettre több olvasója is emlékeztette őt a vita során, sőt még augusztusban, a vita kirobbanása előtt a *Morning Post* egyik tudósítója az építkezés támogatásaképpen teljes terjedelmében idézte is Wordsworth művét, a helyiek esetleges ellenállását megelőzendő. Wordsworth két levele (a szonettekkel együtt) kissé átdolgozva és kibővítve még 1845 elején pamflet formát öltött,<sup>30</sup> de tiltakozása végül eredménytelennek bizonyult. A Kendal–Windermere mellékvonalat 1847-ben adták át. A sors fintoraképpen az átadásakor a vasútfejlesztés egyik fő képviselője épp Wordsworth *Útikalauzát* idézte beszédében, azt a gondolatot, hogy a Tóvidék „egyfajta nemzeti tulajdon”, melyből a nemzet minden tagjának „joga és érdeke” részesülni, ha van „szeme érzékelní” és „szíve élvezni” a tájat.<sup>31</sup>

A vasút-vitát kirobantató, *A Kendal és Windermere között tervezett vasútról* írt szonett beszélője a vers első 8 sorában kérdések sokaságával ad hangot a „lerohanás” (*rash assault*) veszélye miatti döbbenetének, hogy azután a maradék 6 sorban – mintegy válaszként – a Tóvidék megszólításával és ellenállásra buzdításával reagáljon a „kegyetlen változás” (*ruthless change*) fenyegető lehetőségére:

Is then no nook of English ground secure  
 From rash assault? Schemes of retirement sown  
 In youth, and 'mid the busy world kept pure  
 As when their earliest flowers of hope were blown,  
 Must perish; – how can they this blight endure?  
 And must he too the ruthless change bemoan  
 Who scorns a false utilitarian lure  
 'Mid his paternal fields at random thrown?  
 Baffle the threat, bright Scene, from Orrest-head  
 Given to the pausing traveller's rapturous glance:  
 Plead for thy peace, thou beautiful romance  
 Of nature; and, if human hearts be dead,

<sup>30</sup> YOSHIKAWA, *William Wordsworth and Modern...*, 45. A szövegegyüttes ebben a formában került be később Wordsworth prózai műveinek gyűjteményes posztumusz kiadásába: WILLIAM WORDSWORTH, „Kendal and Windermere Railway: Two Letters Reprinted from the *Morning Post* (Revised, with Additions)”, in *Prose Works*, 2:321–341.

<sup>31</sup> WORDSWORTH, „Guide...”, 88; lásd: YOSHIKAWA, *William Wordsworth and Modern...*, 45.

Speak, passing winds; ye torrents, with your strong  
And constant voice, protest against the wrong.<sup>32</sup>

A modern technika békét és biztonságot veszélyeztető betolakodóként jelenik meg ezekben a sorokban, az elrejtőzés lehetőségét, a „visszavonulás” (*retirement*) fiatalkortól dédelgetett titkos vágyának megvalósítását fenyegeti. Erről a vágyról a pitypangok elfújásának gyermeki szokására, s az elfújás előtti titkos kívánságokra utalva emlékezik meg a szöveg. A beszélő (magát harmadik személyben megjelenítve) megvetéssel tekint a hasznosság hamis csábítására, és elutasítja a technikai agresszió passzív eltűrését („megsiratását”). Azután a tájhoz fordul, s előbb a „ragyogó színteret” (*bright Scene*), a „természet szép románcát” szólítja tiltakozásra, majd a viharos szeleket és rohanó patakokat.

A szonett miatt alapvetően kétféle vád fogalmazódott meg a költővel szemben: a szegényellenes elitizmus és a technikaellenes konzervativizmus vádja. A későbbi két levélben ezekkel a vádakkal szemben próbálta megvédeni magát: az elsőben inkább csak a szegényellenesség vádjára reagált, a másodikban már az állítólagos technikaellenességre is. Akik szegényellenességgel vádolták, azok a szonettből a kirándulni vágyó városi munkások lenézését és kirekesztését, a Tóvidékhez való hozzáférés kiváltságának féltését olvasták ki. Első levelében Wordsworth erre az olvasatra többretűen válaszolt: egyrészt azzal, hogy a Tóvidék már így is mindenki számára elérhető (Kendalig vasúton, onnan fogaton);<sup>33</sup> másrészt azzal, hogy a vasútfejlesztők és a fejlesztést támogató gyártulajdonosok valójában nem a munkások érdekeit képviselik, hanem saját pecsenyéjüket sütögetik, s eközben dehumanizálják azokat, akiket látszólag pártfogolnak; harmadrészt azzal, hogy a szegényebb, tanulatlanabb rétegeknek másféle kirándulási lehetőségekre, hozzájuk közelebb eső, ezért gyakrabban látogatható kirándulóhelyekre volna igazán szükségük; negyed-

<sup>32</sup> William WORDSWORTH, *Poetical Works*, szerk. Ernest de SELINCOURT (London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1969), 224, lásd WORDSWORTH, *Prose Works...*, 2:323. Nyersfordításban: „Hát az angol föld egyetlen zuga sincs biztonságban / a lerohanástól? A visszavonulás terveinek, melyek magvait / ifjan vetették el, s a világ forgatagában is oly tiszták maradtak, / amilyenek első reményvirágaik elfújásakor voltak, / múltniuk kell; hogyan is állhatják ezt a vést? / S annak is meg kell siratnia a kegyetlen változást, / aki megveti a szülőföldjén szertehányt / hamis utilitarista csalogatást? / Rázd le a fenyegetést, ragyogó Látkép, mi Orrest-head-ről / tárul a megpihenő utas elbűvölt szeme elé: / Emelj szót békédért, természet szép románca, te; / s ha az emberi szívek holtak volnának, / szőljatok, suhanó szelek; ti zuhatagok, erős és szüntelen / hangotokkal tiltakoztatok az ártás ellen.”

<sup>33</sup> WORDSWORTH, *Prose Works...*, 2:326.

részt pedig azzal, hogy a tömegek megjelenése lepusztítaná a Tóvidéket, mely így nem nyújthatná azt, amiért ma még felkeresik.<sup>34</sup>

Azért említi Wordsworth az őt szegényellenességgel vádlók között első helyen a spekulánsokat (a természeti hatásokra érzéketlen technokrata tudósok, valamint a jó szándékú, de megtévedt munkásérdek-képviselők előtt), mert azok nem tesznek mást, mint trükköznek, a jótékony hasznosság álcája mögé rejtik „zsiványkodásukat” (*mischief*), önös profitnövelési szándékukat.<sup>35</sup> Ez az, amit a szonett „hamis utilitarista csalogatásnak” (*false utilitarian lure*) nevez. Wordsworth feltételezése szerint az érintett vasúttársaságok vezetői és részvényesei, miként a helyi vendéglősök is, szórakoztató mulatságokkal (bírózó meccsekkel, ló- és csónakversenyekkel, kifőzdékkal és sörözőkkel) próbálnák messziről odavonzani az alsóbb osztályokat.<sup>36</sup> Az embereket csalogató szolgáltatások célja nem az, hogy használjanak nekik, hanem az, hogy magasabb szinten állítsák őket a tőke szolgálatába. Ezért tekinti a hasznosság elvét Wordsworth pusztá csalinak, és ezért beszél az utilitarizmusról mint „a kapzsiság és szerencsejátékos spekulációk álarcáról”.<sup>37</sup> Ezt az alakoskodást a tömegek üdültetésének körmönfont logikájaként azonosítja. Wordsworth értesülései szerint ugyanis a gyárosok azt fontolgatják, hogy „munkásaik nagy tömegeit saját költségükön vonatkoztatják a Windermere-tó partjára”.<sup>38</sup> A tömegszállítással az emberekből pusztá szállítmány lesz, melyet a célállomáson szabadidős szórakozásra „lerakodnak”, ami az esszéíró szerint „lealacsonyítja”, dehumanizálja, méltóságuktól megfosztja őket, hiszen ilyenkor az emberek nem szabadon, hanem öntudatlanul, valamely felsőbb hatalom irányítása alatt cselekszenek. Amit Wordsworth „igazi méltóságnak” nevez, az számára az ember szabad döntésében, „személyes függetlenségében”, önálló mozgásában, egyéni (vagy családi, baráti) természetjárásában érhető tetten, ami szerepe akkor válna lehetővé, ha kevesebb munkaórában dolgoztatnák őket, így a munkások saját fizetésükből engedhetnék meg maguknak, hogy az általuk kiválasztott úti célhoz elkiránduljanak (amely úti cél egyébként nem is kelle- ne, hogy feltétlenül messze essen lakhelyüktől, mert a hangsúlynak nem a távolságra, hanem a kirándulások gyakoriságára és az adott helyen való elidő-

<sup>34</sup> A vasút megítélése később, az autók, buszok és repülők megjelenésével persze nagyot változott. Nemcsak a tömegközlekedés megítélése módosult, de a vasúté is a tömegközlekedés egyéb formáihoz képest.

<sup>35</sup> WORDSWORTH, *Prose Works...*, 2:332.

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> Uo., 2:338.

<sup>38</sup> Uo., 2:335.

zésre kellene esnie).<sup>39</sup> A munkásállomány tervszerű és tömeges üdültetésével a gyárosok a szabadidőt is beleprogramozzák a termelési folyamatba, majd-hogynem úgy, ahogy közel egy évszázaddal később Charlie Chaplin *Modern idők* című szatírája mutatja, ahol a futószalag melletti munkából való kikapcsolódás (a gépi ebédeltetéshez hasonlóan) maga is a futószalag mellett, mondhatni „futószalagon” történik (egyetlen szempillantás alatt legördülő tájképpel és alig pár másodpercig tartó felüdüléssel).

Wordsworthnek azonban más baja is van a vasút által elősegített tömegturizmussal: az, hogy tönkreteszi a helyet, ahová irányul. Az „emberek százait ömlesztő olcsó vonatok általi háborgatás [molestation of cheap trains pouring out their hundreds]” éppen azt az elzárt szépséget és nyugalmat szünteti meg, amely a Tóvidék vonzerejét adja, és amit Wordsworth – némiképp engedve a piaci logikának – a térség „fő árucikkének” (*staple*) tart.<sup>40</sup> Ha „kéjvadászok hordái” (*swarms of pleasure-hunters*) vagy „divatzarándokok” (*pilgrims of fashion*) özönlenék el a térséget, szerinte úgy tennék tönkre a tájat, ahogy az egyszerű gyerek a dobot, midőn a hang forrását kereste benne.<sup>41</sup> A látvány tömeges hajszolása felszámolja a tájat. Wordsworth nincs is kibékülve a természetre mint látványra utaló *scenery* szóval, amikor az első levélben „a különleges és festői természeti színterek [scenery] (mily szegényes és közönséges ez a szó)” iránti új keletű vonzalomról beszél. Az esszé szóban forgó szakaszában épp egy kisebbfajta kultúrtörténeti, pontosabban ízléstörténeti fejtegetés keretében ír a festői látványok iránti igény kialakulásáról.<sup>42</sup> Azt mutatja be, hogy a 17. századtól fokozatosan hogyan alakult át a természethez való viszony, hogyan váltak a természet rémisztő színterei lenyűgözően vonzó látványokká, s hogy ennek nyomán az otthonteremtés, a házépítés szempontrendszerében a biztonság szempontja hogyan adta át az első helyet a környezetre nyíló kilátásnak, a természet festőiségének.<sup>43</sup> Minderről még pozitív hangszóval, kulturális fejlődésként számol be, mert ezzel alapozódik meg a természetközelség és természetjárás általa képviselt gyakorlata. A természet látványvá redukálása azonban annak veszélyével jár, hogy a látvány idővel termelés és kereskedelem tárgyává lesz, árucikké válik, s e folyamatok iparosodásával elindul a tömegesedés felé. Hiába hangsúlyozza Wordsworth, hogy a valódi túrázás figyelmes elidőzést, lassúságot feltételez, s hogy maga a „tu-

<sup>39</sup> Uo., 2:329

<sup>40</sup> Uo., 2:331, 326.

<sup>41</sup> Uo., 2:338, 340, 331.

<sup>42</sup> Uo., 2:326–328.

<sup>43</sup> A „festői” 18. századi brit esztétikai elméleteiről a kialakuló tájkertészeti hagyomány kontextusában lásd: FOGARASI, A „festői...”.

rista” szó ezért „kizárja a vasút gondolatát” (*the very word precludes the notion of a railway*),<sup>44</sup> ha ez a turista alapvetően festői látványokat kutat, a festői látványok pedig – mint fentebb láttuk – maguk is „portékaként” (*staple*) kezdenek forogni, előbb-utóbb tömeges méretekben. Wordsworth szerint a természetet nem volna szabad fogyasztható látvánnyá redukálni, s ezzel tömegárucikké tenni, ám ironikus módon ebben a folyamatban ő is vastagon részt vett és vesz. A Tóvidékről írt *Útikalauza* már címében is megtekintésre szolgáló tárgyként, tájként vagy „színtérként” (*scenery*) ajánlotta a térséget a kirándulni vágyó olvasónak. S a vitát kiobbantató szonett is ezt a szemléltető viszonyt erősíti, amikor a Windermere-tó turistainváziótól féltett környezetét „ragyogó Látképként” (*bright Scene*) szólítja meg, mely „Orrest-head-ről / tárul a megpihenő utas elbűvölt szeme elé [from Orrest-head / Given to the pausing traveller’s rapturous glance]”. Ezért, ahogy többen is megállapították,<sup>45</sup> nem kevés ironia van abban, hogy Wordsworth egy olyan turisztikai tömegigény vasúti kiszolgálása ellen emel szót, amelynek kialakulásához – mind költészetével, mind útleírásaival – maga is elemi szinten járult hozzá.

Wordsworth – egyesek szerint ökológiai szemléletet megelőlegező<sup>46</sup> – álláspontjának ironiájába az ökonómiai gondolkodáshoz való ambivalens viszonya is beletartozik. Nem veti el a gazdasági, gazdaságossági szempontokat, de ellenzi azok kizárólagossá tételét. Második levelében úgy fogalmaz: „ahogy »nem csak kenyérrrel él az ember«, úgy nem is csak közgazdaságtannal [political economy]”.<sup>47</sup> A profitszerzés mindenek fölé helyezését ártó gyakorlatnak tekinti. A második levél végén közzétett, *Büszkélkedtetek, Hegyek...* (*Proud were ye, Mountains...*) kezdetű újabb szonettjében „aranszomjrról” (*Thirst for Gold*) beszél, mely szégyenletes módon sebzi fel a tájat, nem úgy, mint a korábbi évszázadok heroikus honvédő törekvései, melyek gyakran védelmi árkok nyomát hagyták a vidéken. A háborús invázióval társított vasútfejlesztés eredményeként érkező „diadalmas kocsi” (*triumphal car*) az ókori győzelmi bevonulások harci szekereit is megidézheti. A tájon keresztülrobogó vonat sípja belehasít, látványa belevág a vidék nyugalmaiba. A szonett mégsem teljesen elutasító a modern kor technikájával szemben. Az egyoldalú gazdasági szemlélet mérsékléseképpen a vers zárata a vidékbe való technikai beavatkozás olyan mérlegelését villantja fel, melynek keretében a társadalmi-környezeti előnyök (*gain*) és hátrányok (*mischief*) „igaz mérlege vagy egyenlege” (*true ba-*

<sup>44</sup> WORDSWORTH, *Prose Works...*, 2:326.

<sup>45</sup> YOSHIKAWA, *William Wordsworth and Modern...*, 58; ECONOMIDES, *The Ecology of Wonder...*, 96.

<sup>46</sup> BATE, *Romantic Ecology...*, 45 és 57; vö. ECONOMIDES, *The Ecology of Wonder...*, 93–96.

<sup>47</sup> WORDSWORTH, *Prose Works...*, 2:336.

*lance*) vonható meg – ezúttal „jogos felháborodással” (*just disdain*) összegződve –, ami paradox módon a bevétel/kiadás alapú ökonómiai szemlélet továbbélését jelenti, immár az ökológián belül.

Előnyök és hátrányok, remény és tönkretétel hasonló kettőssége és egymáshoz mérése uralhatná elvileg Wordsworthnek azt a korábbi szonettjét is, melyet még 1833-ban írt *Gőzhajók, völgyhidak, vasutak* (*Steamboats, Viaducts, and Railways*) címmel. Ez volt az a darab, amely többeknek is eszébe jutott a Kendal–Windermere vasútvonal építése ellen tiltakozó szonett megjelenése utáni hetekben, mert sokan úgy emlékeztek, hogy ebben a költő még határozottan techno-optimista álláspontot képviselt. A technikaellenesség benyomását keltő újabb szonettet követő magyarázkodásban (a második levélben) ezért Wordsworth maga is jobbnak látta idézni saját korábbi művét, annak jeléül, hogy a technikai vívmányokkal szemben nem elemi kifogása van, csupán azok hasznának és kárának okos mérlegelését látja szükségesnek: „nem a vasutak ellen, hanem a vasutakkal való visszaélés ellen ágálok”.<sup>48</sup> Íme a szonett:

Motions and Means, on land and sea at war  
 With old poetic feeling, not for this,  
 Shall ye, by Poets even, be judged amiss!  
 Nor shall your presence, howso'er it mar  
 The loveliness of Nature, prove a bar  
 To the Mind's gaining that prophetic sense  
 Of future change, that point of vision, whence  
 May be discovered what in soul ye are.  
 In spite of all that beauty may disown  
 In your harsh features, Nature doth embrace  
 Her lawful offspring in Man's art; and Time,  
 Pleased with your triumphs o'er his brother Space,  
 Accepts from your bold hands the proffered crown  
 Of hope, and smiles on you with cheer sublime.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> WORDSWORTH, *Prose Works...*, 2:340. Ha ezt az álláspontot tartjuk szem előtt, az némiképp enyhít azon a visszásságon, miszerint Wordsworth – aki az új vonal átadásakor épp Londonban tartózkodott, ám lánya betegségének hírére meg kellett szakítania látogatását és azonnal haza kellett térnie – elképzelhető, hogy sietteben nem csupán Kendalig utazott vonattal, hanem a frissen átadott új szakaszt is igénybe vette. YOSHIKAWA, *William Wordsworth and Modern...*, 53.

<sup>49</sup> WORDSWORTH, *Poetical Works...*, 374, vö. *Prose Works...*, 2:340. Nyersfordításban: „Mozgások, Eszközök, kik vízen és szárazon, harcban / álltok a költészet ősi érzésével, ne sűjtson ezért / titeket, még Költők által se, balítélet! / S léteket, bármennyire elrontja is / a

Ez a szonett – szemben a pamfletet nyitó és záró 1844-es darabokkal – nem a vidékhez, hanem a mozgás újfajta formáihoz (*Motions*), a legújabb közlekedési módokhoz vagy eszközökhöz (*Means*) intézi szavait: egy inhumánnak, sőt inorganikusnak tűnő világhoz, a humán organizmusok nyelvén. Közbevetőleg jegyzem meg: az első levélben Wordsworth „interkommunikációs módként” (*mode of intercommunication*) beszél a városokat összekötő vasútról mint új közlekedési módról, ami figyelemre méltóan mutatja fel „közlés” és „közlekedés” magyar nyelvben oly jól lekövethető működésbeli rokonságát, a közlés fizikáját éppúgy, mint a közlekedésben működő materiális szemiozist. Figyelemre méltó ez a megfogalmazás azért is, mert elgondolkodtatóan ötvözi azt a két médiumot, amelyet Heidegger *A világkép korának* egy fentebb idézett passzusában egymástól elkülönítve „a legújabb közlekedési vagy kommunikációs eszközöknek” nevez. Nos, a vers beszélője határozottan védelmébe veszi ezeket az új „interkommunikációs” formákat. Szakít a szokványos szépérettel, a „költői érzülettel” (*poetic feeling*), mellyel a technika mindenütt „hadban” áll, ahogy implantátumaival durván „beletarol” a táj finom érintetlenségébe (a *war* és *mar* összecsengése feltűnő). Bár tudható, hogy a vasúttal szembeni korabeli esztétikai ellenérzés csökkentése érdekében a vasúti hidak, viaduktok és alagutak tervezői nagy gondot fordítottak a megjelenésre, igyekeztek kecses formákat használni, vagy korábbi korok otthonossá vált stílusait idézték meg építményeik kialakításakor,<sup>50</sup> Wordsworth verse semmilyen érdeklődést nem mutat e harmónia megteremtése vagy helyreállítása iránt. Nem tagadja a vasúti implantátumok szépséztelen romboló hatását, de sajnálkozás vagy felháborodás helyett a jövőre való előretekintést választja, hogy a várható haszon felől – amit a pamfletbeli változat nem „eljävendő változás” (*future change*), hanem „eljävendő jó” (*future good*) formában szerepeltet – ítélje meg a természet élő szövetébe történő művi beavatkozást. Ez a temporális előrefutás válik hangsúlyossá a záró képben is, ahol a távolságokat legyőző technika az idő tér feletti győzelmének jeléül kínálja a „remény koronáját” magának az Időnek, aki előre tekintve „fenséges derűvel vagy éljenzéssel” (*cheer sublime*) mosolyog az új vívmányokra (a pamfletbeli változatban „üdvözli” őket). Ezt a jövőre

---

Természet báját, ne gátolja meg / elménket abban, hogy próféta mód megérezhesse / a jövőbeli változást, s ama pontról nézhessen előre, / ahonnan belátható, mik vagytok igazán. / Mindannak ellenére, amit a szépség kitagadhat / durva vonásaitokban, a természet sajátjaként öleli át / törvényes ivadékát az Ember műveiben, s az Idő, / elgyönyörködve fivére, a Tér fölötti győzelmekben, / elfogadja merész kezeteiből a remény felkínált / koronáját, s fenséges derűvel mosolyog rátok.”

<sup>50</sup> William R. SIDDALL, „No Nook Secure: Transportation and Environmental Quality”, *Comparative Studies in Society and History* 16, 1. sz. (1974): 2–23, 8–9.

való nyitottságot előlegezi meg pár sorral korábban az utódmegtagadásnak és utódelismerésnek az a kettős jelenete, melyben előbb a szépség „tagadja ki” (*disown*) a technikát annak „durva vonásai” (*harsh features*) miatt, majd a természet ismeri el saját leszármazottjaként. A természet, ahelyett, hogy megtagadná, s ezzel kitagadná az örökségből, „törvényes ivadékaként” (*lawful offspring*) tekint az „emberi művekre” (*Man’s art*), az ember művészetére/mesterségére.<sup>51</sup> Az angol *art* – a latin *ars* és a görög *techné* leszármazottjaként – itt nem korlátozódik a művészetre mint szépművészetre, hanem mindenféle emberi művet és alkotást felölel, egyszerre mesterség és művészet, a modern esztétikum legkisebb behatása nélkül, sőt épphogy szembeállítva annak szűk kategóriájával, a „költői érzület” által preferált „bájjal” (*loveliness*) vagy „szépséggel” (*beauty*).

A természetnek ez a nyitottsága, saját szülőtte (az ember) szüleményének (a technikának) saját „törvényes ivadékaként” való feltétel nélküli elismerése alapvetően más gesztus, mint az Idő előbb tárgyalt jövőre-nyitottsága. Mert míg az utóbbi reménykedve várja a jövőt, amitől valami jót (*future good*) vár, addig a természet részéről nem jelenik meg semmi efféle várakozás vagy elvárás. A jövőre-nyitottságnak ez a feltétel nélkülisége ad radikális értelmet a „törvényes ivadék” kifejezésnek. Amennyiben ugyanis a technika (mint az ember szüleménye, tehát a természet szüleményének szüleménye) végső soron a természet leszármazottja, méghozzá „törvényesként” elismert, azaz nem valamiféle „házasságon kívüli” és nem is valamiféle „fajtalankodásból” származó leszármazott, akkor bármilyen legyen is és bármit okozzon is, a természetnek azt úgy kell fogadnia, mint önnön alakját és hatását. Nem utasíthatja el annak törvénytelen vagy fattyú, korcs vagy elfajzott voltára hivatkozva (ahogy törté-

<sup>51</sup> Heideggeri ihletésű értelmezésében Louis Economides ebből az elfogadásból a természet és a technika álságos pásztori idilljét olvassa ki (*ECONOMIDES, The Ecology of Wonder...*, 9295). Szerinte a technika itt maszkulin fenséges erőként jelenik meg, hiszen az ember mint „férfiember” (*Man*) terméke, az anyatermészet pedig csak kényszerűségből enged a technikai erőszakételnek. Economides szerint ebben a versben azért jelenhet meg fenségesként ez a pusztító erő, mert még kellő távolságban van Wordsworthtól, nem úgy, mint az 1844-es szonettekben, ahol a Tóvidékre behatól vasút – biztonságos távolság hiányában – már csak rettenetes lehet. Ezzel az olvasattal több probléma is van: egyrészt figyelmen kívül hagyja, hogy a versben nem térbeli distancia, hanem jövőperspektíva dominál; másrészt, hogy a neme viszonya sem dichotóm: a természet ugyan feminin, de a technika neme – ha van neki egyáltalán – nem derül ki, eközben az idő és a tér egyaránt hímneműek (fivérek), pedig az előbbi győztes, az utóbbi áldozat; harmadrészt, a háttérben munkáló bináris és nosztalgikus heideggeri modellel szemben sem kellően kritikus ez a megközelítés, holott Wordsworth szövege éppenséggel egy olyan lehetőséget nyit meg, amely elzárja az utat minden reduktív kétoztatáság és múlteszmenyítés előtt.

nik az például Shakespeare *Téli regéjében* „a természet fattyainak [nature's bastards]” nevezett hibrid virágokkal, melyekre a szonett egyik elemzője joggal utalt).<sup>52</sup> A természet részéről még az a szokványos – Heideggernél is alaposan tárgyalt arisztotelészi különbségtételen alapuló<sup>53</sup> – fenntartás sem fogalmazódik meg, mely különbséget tenne szülés és alkotás között, az előbbit az organikus *phüszisz* (pontosabban az angolban öröklődő latin *natura* mint „születés”), az utóbbit a mechanikus *techné* fogalmi körében tartva, s amely esetleg ilyen alapon vonná meg a technika örökös jogait (tévesen egyébként, hiszen a *techné* éppenséggel maga is a „szülni”, „nemzeni” jelentésű *tikteinből* jön).<sup>54</sup> A szonettben megjelenő természet nézőpontjából nem létezik ilyen különbségtétel, így fel sem merül, hogy az ember még törvényes, az ember műve viszont már törvénytelen utód volna. Egyetlen kontinuumot alkotnak, ami kihatással van magának a természetnek a fogalmára is, pontosabban arra, hogy egyáltalában a világot, avagy azt, ami van, felfoghatjuk-e még *natura* értelmében vett természetként, előnyben részesítve valamiféle organikus vagy vegetatív biologikumot az örökítés és transzmisszió nem-organikus, nem-vegetatív, nem-animális, nem-biológiai formáival szemben. S így végső soron az is felmerülhet, hogy a technika természetessé nyilvánításával – a technika *természetének* kinyilvánításával – a természet saját magát is elégtelen fogalomná nyilvánítja, hiszen ez esetben magát a világot nem redukálhatjuk többé természetre. A technika naturalizálásával a natúra is technicizálódik, s a világ olyan denaturalizált térré alakul, melyben a technika természete működik. Ez nem túlságosan idilli tér, de nem is elegizálásra való. Inkább prózai: a dolgok tere.

<sup>52</sup> Lásd SHAKESPEARE, *Téli regéje*, 4.4.83 (MÉSZÖLY Dezső fordításában „a természet korcsa” szerepel); vö. John HOLLANDER, „Literature and Technology: Nature's 'Lawful Offspring in Man's Art'”, *Social Research* 64, 3. sz. (1997): 1247–1272, 1264; lásd még ehhez: Richard WILSON, „Natures's Bastards: Flower Power in Bohemia”, in *A Sad tale's Best for Winter*, szerk. Yan BRAILOWSKY, Anny A. CRUNELLE és Jean-Michel DÉPRATS 53–75 (Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011), <https://books.openedition.org/pupo/2269>, 22. bek.

<sup>53</sup> Martin HEIDEGGER, „A φύσις lényegéről és fogalmáról. Arisztotelész: *Fizika* B,1”, in Martin HEIDEGGER, *Útjelzők*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, ford. ÁBRAHÁM Zoltán, BACSÓ Béla, CZEGLÉDI András, KOCZISZKY Éva, KORCSOG Balázs, PONGRÁCZ Tibor, TÖZSÉR Endre, VAJDA Károly és VAJDA Mihály, 225–282 (Budapest: Osiris, 2003); lásd például a gyógyulás és (ön)gyógyítás megkülönböztetését: 240–242. Ennek logikáját követi a természeti autopoieszis és technikai allopoieszis szétválasztása a technika-esszében: HEIDEGGER, *Kérdés...*, 115; *Frage...*, 12–13.

<sup>54</sup> Heidegger éppenséggel mintha tagadná ezt az etimológiai hasonlóságot. Lásd erről: Michael INWOOD, *A Heidegger Dictionary* (Oxford: Blackwell, 1999), 209.

Wordsworth 1833-as szonettje vagy naívan optimista a technikával kapcsolatban, és nem szembesül még a kizsákmányolásnak és ökológiai pusztításnak azokkal a veszélyeivel, amelyekkel az 1844-es szonettek már számoltak; vagy éppenséggel prózaian radikális, mert egyetlen történelmi kontinuumban gondolja el természet és technika viszonyát, s azzal, hogy a technikát a természet részének tekinti, magát a természetfogalmat írja át, amihez képest pedig épp a későbbi szonettek tűnhetnek fölöttébb nosztalgikusnak, egy ökonómiai modell képviselőinek a kibontakozó ökológiai szemlélet örve alatt.

### ÖSSZEGZÉS ÉS TOVÁBBGONDOLÁS

Visszatérve Heidegger modernitással és technikával kapcsolatos fejtegetéseire, azok kritikai értékét a technika közhelyszámba menő, instrumentális és antropológiai felfogásának finom revíziója adja. A technika nem pusztán eszköz, hanem egyfajta feltárás, és nem egyszerűen emberi tevékenység, hanem egy olyan történelmi működés, amelynek az ember maga is részese, ahelyett, hogy kívülről irányítaná. Mint láhattuk, Heidegger számára nemcsak a természet erői válnak „állománnyá” (*Bestand*) természeti erőforrásként, de maguk az emberek is, humán erőforrás gyanánt. Ezen erőforrások állományosító rendelkezésre „állításá” (*Ge-stell*) jelenik meg abban a futólagos példában, melyben táj és turistacsoport egyszerre kényszerülnek egy ismeretlen történelmi erő által rájuk rótt feladat ellátására: látványszolgáltatásra, illetve figyelemszolgáltatásra. A természetnek tájat, az embereknek tekintetet kell produkálniuk. Ebben a Heidegger által modernnek tekintett paradigmában nemcsak a természet redukálódik „benzinkúttá” (*Tankstelle*) – ahogy a szerző egy 1955-ös előadásban fogalmaz<sup>55</sup> –, hanem az ember is, akinek (turista) ágenciája,<sup>56</sup> szabad döntése, s ezzel humánuma válik alapjaiban kérdésessé. Turisztikai megfogalmazással élve nemcsak az ember van üdültetve itt, de maga a természet is „túráztatva” van, mint valami motor, dolgoztatva, felpörgetve, végső-kig hajszolva, a maximális kiaknázás érdekében. Az antik és modern szembeállítására épülő bináris (olykor a középkor közbeiktatott periódusával artikulált) periodizáció azonban komoly nosztalgikus korlátja Heidegger fo-

<sup>55</sup> Martin HEIDEGGER, „Gelassenheit”, in HEIDEGGER, *Reden und andere...*, 517–529, 523. A magyar fordítás kicsit másként fogalmaz: „A természet a modern technika és az ipar egyetlen hatalmas tartályává [*Tankstelle*], energiaforrásává lett [...]” Martin HEIDEGGER, „Ráhatározás”, ford. SZENT-IVÁNYI István, *Filozófiai Figyelő* 3, 1–2. sz. (1981): 81–94, 87.

<sup>56</sup> Kifejezetten a turista ágenciáról lásd: Dean MACCANNELL, *The Ethics of Sightseeing* (Berkeley: University of California Press, 2011), 196–210.

galmisságának és technikával kapcsolatos (a technika lényegére, a természet vagy a világ technika általi kisajátítására vonatkozó) nézeteinek. Példáinak közelebbi vizsgálata mutatott rá erre.

Wordsworth szonettjei és levelei részben hasonlóan mondanak. A természet látványossággá tétele és az emberek üdültetése egyaránt fontos motívumai e szövegeknek, s egyfajta korai kapitalizmus-kritikaként értékelhetők, évtizedekkel *A tőke* első kötetének megjelenése előtt. Nem véletlenül hozták már kapcsolatba Wordsworth ez irányú fejtegetéseit a turista ágencia előbb említett kérdésével, s tekintették Wordsworthöt e kérdés egyik első megfogalmazójának.<sup>57</sup> Wordsworth személyes példája azonban – ironikus módon – többet is mutat: azt, hogy a romantikus tájversek vagy útleírások világa (beleértve Hölderlin költészetét is) nem teljesen ártatlan e téren. A romantika mint a tömegturizmus bölcsője aligha említhető valamiféle „modern” paradigma ellenpontjaként. Efféle nosztalgikus (s óhatatlanul elitizmussal, narcisztikus egoizmussal járó) szemlélettől Wordsworth maga sem mentes.<sup>58</sup> Ám ha kicsit is továbbgondoljuk szövegeit, képeit, figuratív kifejezéseit – akár még szerzőjük feltételezhető szándékai ellenében is, ahogy tettem azt *Gőzhajók, viaduktok, vasutak* című szonettjével, de ahogy tettem előzőleg Heidegger példáival is –, akkor a tájak és turisták technikai rendelkezésre állítása Wordsworthnél sem marad merőben „modern” elfajzás. Nemcsak a romantikáig, és nem is csak a preromantikus esztétikáig (a fenséges és a festői 18. századi diskurzusáig) lesz visszavezethető, de jóval tovább is, a technika egy egészen másféle története, természete, sőt természettörténete előtt nyitva meg az utat. Amennyiben ugyanis a technikában a természet „törvényes ivadékát” ismerjük fel, akkor a technika *mint* természet válik elgondolhatóvá, ami nemcsak a technika naturalizációját jelenti, de a világ denaturalizációját is maga után vonja, s ezzel felfüggeszti azt a „természeti” referenciapontot, amelyben a nosztalgia horgonyt találhatna. Nem lesz lehetőség arra sem, hogy azonosítsuk azt a hasadási pontot, ahol valamifajta elfajzás (vagy házasságtörés) tetten érhető

<sup>57</sup> Wordsworthöt a „társas utazás” (*package tour*) korai kritikusaként és a humán ágencia és a szabadidőipar körüli viták előrevetítőjeként tárgyalja Neil LEWIS, „The Climbing Body, Nature, and the Experience of Modernity”, in *Bodies of Nature*, szerk. Phil MACNAGHTEN és John URRY (London: Sage, 2001), 64–65.

<sup>58</sup> Narcisztikus fantázia jelenik meg például akkor, amikor öregségére hivatkozva elutasítja az önző elitizmus vádját, ugyanakkor a jövőre előretétekintve vizionálja azokat, akik a fiatalabbak közül majd hozzá hasonlóan a helyébe lépnek (WORDSWORTH, *Prose Works...*, 2:340–341). Ez a struktúra érvényesül híres korai versének (*Sorok a tintenri apátság fölött*) zárlatában, és erre vonatkozhat Keats emlékezetes megjegyzése is, amikor egyik levelében Wordsworth kapcsán az „önző fenségesről” (*egotistical sublime*) ír.

volna, hiszen maga az elfajzás is természeti folyamatnak minősül immár. Ebben a wordsworthi természetben nincsen fajtiszta forma, nincsen technika-mentes, technikától megtisztított ősállapot, és különösen nincs „tiszta” technika valamiféle „elkorcsosult” modern technikához képest.

Ha a technikáról egy ökológiailag elgondolt „technocén” mentén gondolkodnánk (és magával ragadna minket a kifejezés periodizációs sugalmazása), jó eséllyel tovább munkálna a fenti nosztalgia. A relatív stabilitás vélt-vágyott ökológiai képzetében – ebben a nagyon is érthető okokból vélt-vágyott képzetben – tovább működne az egyensúly ökonómiai álma. Az ökológia túlságosan ökonómiai sémát követ. Kérdés, hogy valaha is el tudja-e gondolni azt az anökonómiát, amit Wordsworth szövege elgondoltat velünk. Lehet, hogy a romantikusok az első ökológusok, de mit jelent ez? Ők lettek volna az első természeti ökonómusok? A balansznak miféle romantikus idillje munkál itt? Vagy az egyensúlytalanságnak miféle romantikus sejtelme vetíti előre (és hátra) nem is annyira baljós árnyékát?



---

# KÖNYVEK

---

MAJOR ÁGNES

major.agnes@abtk.hu  
ORCID: 0000-0003-0586-0969

Michael LACKEY. *Biofiction: An Introduction*.  
Routledge: London–New York, 2022. 185.

A biofikció-kutatás az utóbbi években az angolszász elméleti diskurzusban valóságos trenddé nőtte ki magát, ami nem csoda, hiszen a biofikció az elmúlt évtizedek egyik meghatározó irodalmi formája lett, olyan szerzőkkel, mint Peter Carey, Hilary Mantel, Michael Cunningham, Joyce Carol Oates és mások.

A 'biográfia' (*biographie/biography*) és 'fikció' (*fiction*) szavak krízisából született neologizmus első felbukkanása minden bizonnyal Alain Buisine francia irodalomteoretikushoz köthető, aki 1991-es *Biofictions* című esszéjében a posztmodern felől igyekszik meghatározni a kategóriát. Az életrajzok különféle regényesítési kísérletei (életrajzi regény, regényes életrajz, életrajzi esszé stb.) már a 20. század elején is nagy népszerűségnek örvendtek, ennek köszönhetően pedig a fikció és életrajz közötti határvonal is előtérbe kerülhetett. A kérdéskör tényleges problematizálása azonban az 1960-as évek posztmodern törekvéseihez köthető, hiszen Derrida, Barthes és Foucault az objektivitás és az igazság fogalmainak dekonstrukcióját célzó elméletei olyan paradigmaváltást eredményeztek, amely az életrajzi alakokat és tényeket fikcionalizáló szövegek előállítására is hatással volt.

Lackey *Biofiction* című kötete átfogó képet nyújt a műfaj eredetéről és genealógiájáról: elsősorban nem a fogalom, hanem az irodalmi forma alakulását követi végig. A munka négy nagyobb egysége tizenkét tematikus fejezetet tartalmaz. Az első rész (*The Nineteenth-Century Origins*) a biofikciót mint önálló műfajt tárgyalja, amelyet azonban a történelmi fikció almfajaként szokás kategorizálni. A szerző itt David Lodge azon elgondolásá-

ra reagál, miszerint a tényleges személyekről szóló regények, azaz az életrajzi regények újkeletű jelenségek, egyúttal a posztmodern termékei volnának: Lackey szerint a biofikciók már a 19. században is jelentősek voltak, és azt állítja, hogy a biofikció nem a történelmi regényírás egyik almfaja, hanem annak ellenpontjaként született meg. Lackey áttekintő elméleti munkájában az életrajzi regény definiálása és pozicionálása érdekében Lukács György 1937-ben kidolgozott történelmiregény-felfogásához fordul, hogy aztán kritikus ítéletet mondjon róla. Lukács szerint a történelmi regényben fiktív és átlagos figura áll a középpontban, aki reprezentatív jellegéből adódóan alkalmas arra, hogy meghatározó társadalmi-történelmi események kiváltó okait és törvényszerűségeit szemléltesse. Az életrajzi regényt Lukács a történelmi regény alfajaként értelmezi, és számonkéri rajta a történelmi pontosságot, így nem csoda, hogy elmarasztalóan bírálja azt. Lukács szerint kudarcra ítélt műfajról van szó, hiszen egy kor társadalmi valóságának teljesen hiteles és objektív reprezentálása elképzelhetetlen egy olyan műben, amelynek valós és rendkívüli személyiség áll a középpontjában, mivel az olvasó a hősré fókuszálva nem tudja megalkotni az adott korszak társadalmának valós képét. Lackey érvelése szerint azonban az életrajzi regény létrejöttét az motiválta, hogy az éppen a történelmi regény korlátait, a történelem objektív ábrázolásának kizárólagosságát igyekezett ellensúlyozni. A két megközelítés különbsége az irodalom mibenlétéről vallott meggyőződések különbsége: míg Lukács számára az irodalom a világnézet elsajátításának eszköze (célja a társadalmi tudás megszerzése, melyből politikai öntudat és cselekvés következik), addig az amerikai irodalomtudós szerint az irodalom jóval plurálisabb, és kevésbé ideologikus gyakorlatokat takar.

Nem kétséges, hogy a fikciós műveletek szerepe kiemelten fontos egy életrajzi szubjektum megalkotásában, amiből az következik, hogy az életrajzi szubjektum teljes mértékben pontos és hiteles

ábrázolása (amely mentes lenne minden fikciós művelettől) nem lehetséges. A biofikció esetében ugyanakkor nem elsősorban az életrajzi alak *ábrázolásán*, hanem egy adott cél érdekében történő *felhasználásán* van a hangsúly. Az életrajzi regény műfajának alapját képező klasszikus életrajznak a valósággal kialakított viszonya problematikus, ami megnehezíti a biofikció meghatározását. Egy biográfia legfőbb ismérve a hitelesség, a mértéktartó és ellenőrizhető jelleg, továbbá az életrajzíró háttérben maradása és objektivitásra törekvése, ugyanakkor eleve nem lehet teljességgel hiteles az, amit egy életrajz felépített történetként mond el, hiszen minden narráció időrend-konstruálás, bizonyos események kiemelése (vagy kihagyása), külső rendezőelv alkalmazása, mindezek pedig kétségessé teszik a totális objektivitás meglétét. A biofikció nem a történészek klasszikus kívánalmi alapján formálódik, eltávolodik a dokumentumoktól és a tényektől annak érdekében, hogy valamilyen sajátos víziót alkosson a személyiségről, a referencialitás azonban továbbra is fontos összetevője marad a műfajnak. Annak ábrázolása, hogy mit gondolt és hogyan érzett az életrajzi alak, a fikció területére vezet. Ezt az evidenciát azonban rögtön bonyolultabbá teszi, ha az életrajzi alak fennmaradt önéletrajzi írásait (naplók, memoárok, visszaemlékezések) a biofikció szövegszerűen is felhasználja. A valós dokumentumok gyakori használata ellenére a biofikció a legtöbb esetben nem tagadja fiktív mivoltát. Kivételek persze mindig akadnak: a Booker-díjas Peter Carey *Ned Kelly balladája* című kalandregényében (eredeti – beszédes – címén *True History of the Kelly Gang*) azt állítja, hogy az ausztrál bandita életének hiteles rekonstruálásához egy eredeti kéziratot dokumentumot is felhasznál, melynek pontos lelőhelyét (Melbourne, State Library Victoria) és levéltári jelzetét is megadja a műben. A regény olvasói közül jó néhányan felkeresték a könyvtárat, hogy megtekintsék a szóban forgó dokumentumot, azonban azzal kellett szembesülniük, hogy a kézirat valójában soha nem létezett: ez is, mint a regény számos részlete, a fikció része. (1) Lackey arra is példát hoz, hogy a fikció miként alakítja a valóságot: *Sally Hemings* (1979) című nagy port kavart regényében Barbara Chase-Riboud a címszereplő fekete rabszolganő és Thomas Jefferson szerelmi viszonyát helyezi középpontba. Az abszolút tabunak számító feltételezést a kötet megjele-

nésekor a közvélemény és a Jefferson életét kutató történészek egy része is mereven elutasította, ám a téma olyannyira felforgatta a közbeszédet, hogy az ennek hatására elvégzett DNS-tesztek bizonyították: Hemings leszármazottai valóban rokonságban állnak Jeffersonnal. (129–137) Lackey a kötetben számos további irodalmi példát mutat be, ám elismerésre méltó, hogy fókuszát nem csupán az irodalom területére szűkíti. A *Portraits of Whom?* című fejezet (19–31) a portréfestészetre összpontosít: a szerző Manet Émile Zoláról készült festményét elemezve amellet érvel, hogy a portré a biofikciós esztétika kulcsfontosságú pillanataként is elgondolható.

Lackey „bevezetése” azon túl, hogy tisztázza a biofikció eredetével, alakulásával és legitimitációjával kapcsolatos kérdéseket, lehetséges kutatási irányokat is kijelöl, továbbá bemutatja a biofikció körüli vitákat, és az egyes szövegek elemzésének folyamatát is feltárja. Olyan kérdésekre ad választ, mint hogy miért kulcsfontosságú az írek szerepe a biofikció alakulásában, továbbá egy, *A dán lány* című regény (2000) szerzőjével, David Ebershoff-fal készült interjú is közöl. A tankönyvként is kiválóan használható munka a fejezetek végén további művek olvasását ajánlja, értelmezésükhöz pedig konkrét vizsgálati szempontokat is felkínál.

(A recenzió a *Petőfi Irodalmi Múzeum Oláh János szerkesztői ösztöndíjának támogatásával* készült.)

---

# TARTALOM

---

*Az angol romantika a kortárs elméletekben*

## TANULMÁNYOK

ÁDÁM ANIKÓ – RUTTKAY VERONIKA – TIMÁR ANDREA: Bevezető	359
JACQUES RANCIÈRE: A pók munkája (Fordította: <i>Fáber Ágoston</i> )	365
KOMÁROMY ZSOLT: A forma visszabeszél. Új Formalizmus és romantika	380
CZIFRA ZSUZSANNA: Könnyed ragaszkodás a semmihez. A nyílt titkok episztemológiája Anne-Lise François kritikaelméletében	394
PÁLINKÁS KATALIN: Affektuselméletek és az angol romantika irodalma	406
ANTAL ÉVA: Környezet, tudatosság és környezettudatosság. Az angol romantika időbeli és térbeli természetéről	417
GYÖRKE ÁGNES: Fekete romantika. A rassz narratívái a 18–19. század irodalmában	428
RUTTKAY VERONIKA: Romantikus nosztalgiák	440
FOGARASI GYÖRGY: Heidegger, Wordsworth és a technika természete	453

## KÖNYVEK

MICHAEL LACKEY: <i>Biofiction: An Introduction</i> / MAJOR ÁGNES	481
---	-----

---

# CONTENTS

---

## *English Romanticism in Contemporary Theory*

### STUDIES

ANIKÓ ÁDÁM – VERONIKA RUTTKAY – ANDREA TIMÁR: Introduction	359
JACQUES RANCIÈRE: Spider's Work (Translated by <i>Ágoston Fáber</i> )	365
ZSOLT KOMÁROMY: Form Answers Back: New Formalism and Romanticism	380
ZSUZSANNA CZIFRA: A Light Insistence on All but Nothing: Anne Lise François's Critical Theory of Open Secrets	394
KATALIN PÁLINKÁS: Theories of Affect and British Romanticism	406
ÉVA ANTAL: Environment, Consciousness and Environmental Consciousness: On the Temporal and Spatial Nature of English Romanticism	417
ÁGNES GYÖRKE: Black Romanticism: Narratives of Race in 18th-19th Century Literature	428
VERONIKA RUTTKAY: Romantic Nostalgias	440
GYÖRGY FOGARASI: Heidegger, Wordsworth, and the Nature of Technology	453

BOOKS	481
-------	-----

---

# SOMMAIRE

---

*Le romantisme anglais dans les théories contemporaines*

## ÉTUDES

ANIKO ÁDAM – VERONIKA RUTTKAY- ANDREA TIMAR: Introduction	359
JACQUES RANCIERE: Le travail de l'araignée (Traduit par <i>Ágoston Fáber</i> )	365
ZSOLT KOMAROMY: La réplique de la forme: Nouveau Formalisme et romantisme	380
ZSUZSANNA CZIFRA: Un léger attachement à rien: l'épistémologie des secrets de polichinelle dans la théorie critique d'Anne-Lise François	394
KATALIN PALINKAS: Théories de l'affect et la littérature romantique anglaise	406
ÉVA ANTAL: Environnement, conscience et environnementalisme: la nature temporelle et spatiale du romantisme anglais	417
ÁGNES GYÖRKE: Romantisme noir: récits de race dans la littérature des 18e et 19e siècles	428
VERONIKA RUTTKAY: Nostalgies romantiques	440
GYÖRGY FOGARASI: Heidegger, Wordsworth et la nature de la technologie	453

LIVRES 481



HELIKON  
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Ezmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)

2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede  
1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma  
1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika  
1975
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika  
1976
1. sz. Szubkultúra és underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?  
1977
1. sz. A retorika újjászületése
2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)  
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.  
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,  
kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)  
Budapest, 1977. szeptember 5–8.  
1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
4. sz. Új magyar világirodalom-történet  
1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
3. sz. A jugoszláv népek irodalma
4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban  
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)  
1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus  
1981
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –  
A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás  
1982
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

- 1983
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
  2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
  - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban
- 1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
  - 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
  - 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
- 1986
- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
  - 3 – 4. sz. Színhagyományok és irodalom a mai Afrikában
- 1987
- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
  4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
- 1988
- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
  - 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei
- 1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
  2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés  
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
  - 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája
- 1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
  - 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
  4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
  - 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
  2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
  - 3 – 4. sz. A Név hatalma
- 1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
  - 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
  4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
  3. sz. A kortárs olasz irodalom
  4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995
- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
  3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
  4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
  - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
  - 4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
  - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
  - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
  - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
  - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
  - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
  - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
  - 3. sz. A korszakok alakzatai
  - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
  - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
  - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
  - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
  - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
  - 3. sz. Mikrotörténetírás
  - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
  - 3. sz. A hipertext
  - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
  - 3. sz. Régi az újban
  - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
  - 3. sz. Frege aktualitása
  - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
  - 3. sz. Ökokritika
  - 4. sz. Etikai kritika

- 2008
1. sz. A második olvasat
  - 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
  4. sz. Az autonómia új esélyei
- 2009
- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
  3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
  4. sz. A jövőbelátás poétikái
- 2010
- 1 – 2. sz. Térpoétika
  3. sz. A féltre-értelmezett futurizmus
  4. sz. A szerző poétikája
- 2011
- 1 – 2. sz. Testírás
  3. sz. Meghekkelt valóságok
  4. sz. Új gazdasági kritika
- 2012
- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
  - 3 – 4. sz. Boccaccio 700
- 2013
1. sz. Narratív design
  2. sz. Kognitív irodalomtudomány
  3. sz. Corpus alienum
  4. sz. Esztétika és politika
- 2014
1. sz. Cseh dekadencia
  2. sz. Funkció történet és kontextuális-kulturális narratológia
  3. sz. Az archívumok elméletei
  4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón
- 2015
1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
  2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
  3. sz. Horatius *Ars poeticája*
  4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban
- 2016
1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
  2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
  3. sz. Műfaj és komparatistika
  4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában
- 2017
1. sz. A százéves dada
  2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
  3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
  4. sz. Fénykép és irodalom
- 2018
1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
  2. sz. Nem természetes narratológia

3. sz. Próza a posztmodern (próza) után

4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja

2. sz. Térkép és irodalom

3. sz. Közép-európai komparatiztika

4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány

2. sz. Posztmodern gótika

3. sz. Posztszekularizáció

4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

1. sz. Genetikus kritika

2. sz. Realizmusok

3. sz. Költői igazságosság

4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

2022

1. sz. Kultúrorvostan/Orvosbölcészlet

2. sz. Diagrammatológia

3. sz. Transzkulturális emlékezetkutatás

4. sz. Francia színházfilozófia. Mimeszisz

2023

1. sz. Krimi

2. sz. „Inklinációk”. Kortárs női filozófiák

3. sz. Narratív fordulat

4. sz. Ökodiskurzusok

2024

1. sz. Irodalmi adaptáció

2. sz. Etnofuturizmusok

3. sz. Az angol romantika a kortárs elméletekben





HU ISSN 0017-999X



Kiadja a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Irodalomtudományi Intézet  
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató  
Nyomdai előkészítés:  
HUN-REN BTK Történettudományi Intézet  
Tudományos Információs Osztály  
Vezető: Kovács Éva  
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea  
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája  
Nyomdai munkák: Prime Rate Zrt., Budapest  
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter



Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1089 Budapest, Orczy tér 1.). Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu); faxon: +36-1-303-3440. További információ: +36-80-444-444. Példányonként megvásárolható az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrásy út 45.), a BTK Penna Bölcsész Könyvesboltjában (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: +36-30-203-1769), a folyóirat 2016 előtti számai beszerezhetők az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: +36-1-485-1040, fax: +36-1-485-1041). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: +36-1-201-8891).

Előfizetési díj 2024-re: 6400 Ft

Egy szám ára: 1700 Ft

**MTA** MAGYAR  
TUDOMÁNYOS  
AKADÉMIA



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

*Folyóiratunknak ez a száma a Magyar Tudományos Akadémia  
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.*

Ára: 1700 Ft  
Előfizetés egy évre: 6400 Ft

