

Timár Andrea (1974) irodalomtörténész, az ELTE Anglisztika Tanszékének egyetemi adjunktusa. Kutatási területei: 18–19. századi angol irodalom, különösképpen a romantika, valamint a kortárs irodalomelmélet. Az *A Modern Coleridge. Cultivation, Addiction, Habits* (Palgrave Macmillan, 2015) című monográfia szerzője.

Hellenizmus az angol romantikában

Keats és az Elgin-márványok sokkja

Timár Andrea

„Az allegóriák azt a szerepet töltik be a gondolatok birodalmában, amit a tárgyak birodalmában a romok.”

Walter Benjamin¹

Amikor az antik görög romok² recepciójáról beszélünk az angol romantikában, akkor elsősorban az angol romantikusok demokratikusabb gondolkozású és kozmopolitább második nemzedékére, vagyis Byron, Shelley és Keats körére kell gondolnunk. Az első nemzedékbe tartozó tavi költők, a politikailag konzervatívabb Wordsworth és Coleridge számára ugyanis a romok inkább a középkori, keresztény romokat jelentették, amelyeket egyfelől Edmund Burke nyomán a letűnt lovagkorral,³ valamint az akkoriban kialakuló angol nemzeti irodalom éppen kanonizálódó gényuszaival, Shakespeare és Milton elmúlt, s mégis maradandó nagyságával hoztak összefüggésbe, másfelől pedig az ipari forradalom, a városiasodás előidézte rombolással. A demokratikusabb érzelmű, radikálisabb második nemzedék azonban, miközben megőrizte, s egyben átformálta az első nemzedék „sötét” középkor iránti vonzalmát, a szabadság és a művészet ideálját gyakran vetítette vissza egy eszményített antik görögségre.⁴ Az angol romantikusok két nemzedéke tehát különböző romok iránt vonzódott, s ez azt a széles körben elfogadott kritikai álláspontot is jól illusztrálja, mely szerint az angol romantika a francia forradalomra adott válaszként értelmezhető. Bár kezdetben az első nemzedék is lelkesedett a forradalmi ideáért, a terror, majd Napóleon térdnyerése hatására kiábrándult, és egy konzervatív nacionalizmus, a monarchia, az anglikán egyház és a Brit Birodalom támogatójává vált, miközben ideáljait a képzelőerő által átlényegített természetbe, majd pedig egy elsősorban spirituálisnak, kereszténynek tekintett kultúrába vetítette. A második nemzedék azonban a szabadság, az egyenlőség és a testvériség eszméit kiábrándultságában sem adta fel, ezeket azonban egyre inkább az antik görög demokráciában látta megtestesülni. A második nemzedék köréhez kapcsolódó festők, műértők és kritikusok (például Robert Haydon, William Hazlitt, Richard Payne Knight, akiről a következőben még szó lesz) szintén ebbe a politikailag „radikális”, demokrácia-párti táborba tartoztak, annak ellenére, hogy a kor esztétikai vitáiban sokszor különböző álláspontot foglaltak el. Az a történelmi körülmény, hogy Görögország ekkoriban éppen török uralom alatt állt, csak tovább erősítette a görögség iránt érzett rajongást: Shelley a *Hellász* előszavában szolidárisan kijelentette, „mindannyian görögök vagyunk” („We are all Greeks”), Byron pedig köztudottan maga is részt vett a görög szabadságharcban.

A második nemzedéket jellemző hellenizmusnak két korszakát kell elkülönítenünk: az első Winckelmann hatását viseli magán, a második azonban a winckelmanni esztétikát mintegy alapjaiban megrázó Elgin-márványokét. Ahogy Radnóti Sándor is fogalmaz, az Elgin-márványok sokkjának hatására „Winckelmann és Lessing eszményi szoborművei leértékelődtek”.⁵ Winckelmann írásainak egy részét Henry Fuseli (Füssli) svájci születésű festő fordította angolra 1765-ben; Fuseli a londoni Royal Academy tagja lett, valamint Shelley és Blake jó barátja volt. Fuseli, akárcsak Winckelmann, soha nem járt Görögországban, ám a következőképpen érezte magát, amikor Rómában megtekintette Konstantin császár szobrát (lásd a képet a következő oldalon):



1. kép. Henry Fuseli: *The Artist's Despair Before the Grandeur of Ancient Ruins* (1778–80)

Az elkövetkezőkben a Winckelmann-féle hellenizmuseszmenyt⁶ megváltoztató, a Parthenón Elgin-márványokként elhíresült szobordíszének angol romantikus recepciójáról lesz szó, amely egyben éles megvilágításba helyezi majd azt is, hogy annak ellenére, hogy az angol romantikát régebben előszeretettel azonosították a képzelet és a természet világával és tárgyalták kizárólag esztétikai fenoménként, az esztétika és a politika a romantika korában (is) erősen összekapcsolódott.

Az Elgin-márványok hányattatott sorsáról többek között a Szépművészeti Múzeum honlapján is részletes beszámolót olvashatunk:⁷ miután a skót Lord Elgin 1801-ben megvásárolta a Parthenón szobraiát a törököktől, azokat hajójával Angliába vitette, ahol már Elgin-márványok néven váltak ismertté, majd pedig 1816-ban kiállították őket a British Museumban. E gesztusok Görögországot, Európa bölcsőjét a görög művészettel és a görög demokráciával együtt mintegy bedarálták a brit imperializmus történetébe. A márványok angol fogadtatása korántsem volt egyhangúan pozitív. Byron például élesen bírálta a britek „zsákmányszerző” politikáját a *Childe Harold Zarándokútja* című epikus költeménye második énekében:

*Bár régen lopják Pallas templomát,
Még őrzi fényét sok relikvia.
Ám egy kalandor ráveté magát...
Ki ez az átkozott haramia?
Te fiad! Pirulj, Kaledónia!
Boldog vagyok, angol hogy nem te voltál,
nem tesz ilyent, ki szabad hon fia...
A skót hajóján rablott antik oltár:
Ily hajót tenger is csak vonakodva szolgál!*

*E modern Piktnek ocsmány híre van:
Lopja, mit vad nép s idő megkíméltek.
Lelke, mint észak sziklája, olyan,
Könyörtelen gaz, kit gaztette éltet:
Kitervelten rabolja e vidéket.
Athén fiai miért hunynak szemet?
Gyáván lézengnek, mint halvány kísértet,
De már érzik a fájdalmas jelent:
Csak most látják, rabnak születni mit jelent.
Deme Gyula fordítása*

A márványokról köztudottan máig folyik a huzavona: Görögország visszaköveteli a szobrokat (a perben Görögországot Amal Clooney ügyvédnö képviseli) többek között arra hivatkozva, hogy Napóleon bukása után Franciaország is visszaadta a Vatikánnak a Belvedere-i Apollónt, amely, tehetjük hozzá, éppen azt a Winckelmann-féle idealizáló, letisztult, klasszicista művészeteszményt testesítette meg, amelyet az Elgin-márványok legalábbis Angliában felforgattak.⁸ Miben is rejlik hát az Elgin-márványok ereje?

Ami társadalmi hatását, vagyis az esztétika politikáját illeti, a márványok kiállítása a British Museumban, a lehetőség, hogy mindenki ingyen megtekinthette őket, fontos lépést jelentett a művészet és a hellenizmus demokratizálásában. Egyetlen nap alatt több mint ezer látogató nézte meg őket, és maga a hellenizmus sem maradt többé egy szűk, műértő elit látszólag politikamentes „szakterülete”: az Elgin-márványok ügye bekerült a nyilvános diskurzusba, minden újságolvasó állampolgárnak lett róla véleménye. Bár Lord Byron e vitában éppen azt képviselte, amit manapság „posztkolonialista” szemléletnek neveznénk⁹ (vagyis a brit birodalmi érdekek kritikáját és az eredeti, helyi kultúrák iránti tiszteletet), sem Byron, sem nézetei nem lebegtek teljesen szabadon a materiális világ fölött; másképpen fogalmazva: Byronnak tulajdonképpen könnyű dolga volt. Gazdagsága lehetővé tette, hogy Görögországba utazzon (többek között ennek az utazásnak a leírása a *Childe Harold Zarándoklata*), és saját szemével tekintse meg a görög művészet csodáit. Azoknak azonban, akik nem voltak ilyen szerencséssek, az Elgin-márványok londoni kiállítása jelentette az egyetlen lehetőséget a görög művészettel való találkozásra.

A jóval szerényebb anyagi bázissal rendelkező John Keats festő barátjával, Robert Haydonnal ment el először megnézni az Elgin-márványokat 1817 márciusának lelegején. Robert Haydon így írt a márványokról (1844):

Az Elgin-márványokat a világ más műalkotásai fölé a természet és az ideális szépség egysége emeli, a csontok, a hús, az inak valószerű és véletlenszerű egyedisége a nyújtástól a hajlításon, a gravitáción, a szorításon keresztül az aktív vagy a nyugalmi állapotokig. A legkifinomultabb forma, amit az ember valaha is elképzelt, vagy amit Isten valaha is megteremtett, pontosan ezen örökérvényű elveken nyugszik. Az Elgin-márványok alapjaiban rengették meg a klasszikusról alkotott régebbi nézeteinket, miként egy új filozófiai rendszer is alapjaiban rengeti meg a régit. Ha az Elgin-márványokat elvesztenénk, akkora hiátus keletkezne a művészetben, mint az asztronómiában, ha Newton nem létezett volna: olyan elvekre világítottott rá, amelyeket egyébként csak sok, egymás követő ihletett géniusz fedezhetett volna föl, ha egyáltalán:



2. kép. Az Elgin-márványok a British Museumban

*nekünk ugyanis, szemben a görögökkel, le kell rombolnunk egy hamis rendszert, ki kell irtanunk az elhamarkodott meglátásokat, és még rá kell ébrednünk, hogy tiszteletünket arra érdemtelen tárgyakra pazaroltuk.*¹⁰

Haydon számára tehát a márványok az ideális és a természetes egységét jelentik, ő a hús-vér test, az egyedi mozdulatok, a szabályokat helyettesítő véletlenszerűség fontosságát hangsúlyozza; szerinte ezek fogják forradalmasítani a képzőművészetet. Érdekes módon Haydon mintha megfélemedne róla, hogy romokat, töredékeket lát, vagyis nem törődik az idővel, azzal a temporalitással, amelyet a rom mintegy a szemünk elé tol.¹¹ Hasonló szemlélet jellemzi az esszéista William Hazlittet is, aki Keats költészetének egyik legfontosabb pártfogója volt:

*A művészet végső soron a természet utánzása. Természetben a valóban létező természetet értjük [...], és nem pedig a természetnek egy olyan ideáját, ami csak a fejekben létezik, és amelyet végtelen számú tárgyból vontak ki, ám nem testesült meg egyetlen egyedi példában sem.*¹²

Miként Haydon, Hazlitt sem reflektál a kultúra és a természet időbeliségére; az első romantikus nemzedék mintájára ő is egy időtlen, örökkévaló természetben hisz, amely azonban szerinte szemben áll minden absztrakt, pusztán spirituális, csak a fejekben létező ideális természettel. Vagyis Hazlitt is abban reménykedik, hogy a márványok természetessége majd ráébreszti a kor képzőművészeit arra, hogy saját művészetük, amely a jó részt Winckelmann által inspirált – ám Winckelmannnt némileg romantizáló – Sir Joshua Reynolds elveit követte, mennyire mesterélt (1816):

*Reméljük, hogy a Márványok [...] kiemelik majd a képzőművészetet a hiúság és a mesterkéeltség purgatóriumi állapotából; körülbelül ötven éve dagonyázik és csapkod itt, levegőért kapkodva, elveszejtve önmagát, unalmasan és természetlenül – egy árny árnyékként.*¹³

Sir Joshua Reynolds annak a Royal Academy of Artsnak volt a megalapítója és első elnöke, amelynek a Winckelmannnt fordító Fuseli is tagja volt. Nem csoda, hogy az Elgin-márványok pusztán létét sokan tekintették a korban a Royal Academy elveivel szembeni kifejezett állásfoglalásnak. Itt kell megemlítenünk Richard Payne Knight műértő álláspontját, amely a márvány-ellenzőké és a márvány-barátoké között valahol fél-

úton helyezkedik el. Bár Knight a márványokat Hadrianus-kori római másolatoknak gondolta,¹⁴ és – állítólag a Lord Elgin irigységéből kifolyólag – továbbra is a Belvedere-i Apollónt tekintette a tökéletes művészet megtestesülésének,¹⁵ mégis fontos állomását jelentette a 19. század eleje hellenizmusának. Ugyanis Knight, akárcsak Haydon, ellenezte a Royal Academy idealizáló hellenizmusát: első művében, a *The Worship of Priapus*ban (1786) a görög termékenységkultusszal és annak szimbolikájával foglalkozott, és a mű éppen a görögök orgiasztikus szexualitásának ábrázolása miatt nem ért meg több kiadást.¹⁶ Knight mint műértő általánosságban is az érzékekre, az érzékiségre, a test fontosságára, hovatovább az erotikára helyezte a hangsúlyt, vagyis annak ellenére, hogy a Belvedere-i Apollónt tartotta a művészet csúcának, nemcsak politikai, de esztétikai szempontból is a Haydonéhoz és Hazlittéhez hasonló álláspontra helyezkedett. Az *Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805) című művében szintén az empirista ízlésszermény és – mintegy a modernitást megelőzőve – az „újdonosság” élményének fontossága mellett teszi le a voksát: a Plátón inspirálta idealizmust kifigurázza, miközben a tökéletesség időtlenségét a változatlan unalmával azonosítja.¹⁷ Ugyanakkor Knight téves eredet-attribúciója, amelyet pontosan a márványoknak az eredetüktől való elszakítottasága tesz lehetővé, jól mutatja, hogy az Elgin-márványok múzeumi tárgyként való léte a hagyományos értelemben vett „eredetiség” (mint később látni fogjuk: a „romantikus” eredetiség) mítoszára is rákérdez.

Keats költészete, amely a legkülönbözőbb érzékek (nemcsak a látás és a hallás, de a tapintás, a szaglás és az ízlés) nyújtotta gyönyöröket és fájdalokat, az érzéki, a materiális (és nem pedig a spirituális vagy az ideális) sokféleségét jeleníti meg, szintén erőteljesen kapcsolódik a korszak esztétikai és politikai értelemben radikális hellenizmusához, mely szemben áll a romantikusok első nemzedéke (Wordsworth és Coleridge) keresztény konzervativizmusával.

Keats *A Parthenon szobraira* (*On Seeing the Elgin Marbles*) című versét (lásd a következő oldalon) érdemes angolul olvasni, ugyanis a fordítás talán többet mond a fordítóról, mint Keatsról.¹⁸ A két cím közti különbség rögtön szembeszökő: nemcsak arról van szó, hogy Radnóti fordításának címe mintegy visszaszolgáltatja a márványokat a görögöknek, hanem arról is, hogy Keats hangsúlyosan *nem* az Elgin-márványokról ír, hanem az Elgin-márványok „látásáról”; talán a legpontosabban úgy fogalmazhatnánk, hogy a szonett azt írja le, mi *van* a beszélővel akkor, amikor az Elgin-márványokat látja. A szonettet rögtön összevethetjük az *Óda egy görög vázáról* (*Ode on a Grecian*

John Keats:

On Seeing the Elgin Marbles (1816)

*My spirit is too weak – mortality
Weighs heavily on me like unwilling sleep,
And each imagined pinnacle and steep
Of godlike hardship, tells me I must die
Like a sick Eagle looking at the sky.
Yet 'tis a gentle luxury to weep
That I have not the cloudy winds to keep
Fresh for the opening of the morning's eye.
Such dim-conceived glories of the brain
Bring round the heart a non-describable feud;
So do these wonders a most dizzy pain,
That mingles Grecian grandeur with the rude
Wasting of old Time – with a billowy main –
A sun – a shadow of a magnitude.*

A Parthenon szobraira

A lelke fél; az elmulás nehéz
hivatlan álmoként zuhan le rám,
s az égi szenvedés vad hegyfokán
s mélyén is hallom: légy halálra kész,
mint egy beteg sas, mely az égre néz.
De mégis sírhatok, hogy nincs remény,
nem frissit szél, hogy addig éljek én
míg rámtékint a nap s az éj enyész.
Az agy föleszmél, vak homálya száll,
s rá benn a szív vad háborgásba kap;
ez itt a fájdalom csodája már,
hogy összeforr: mit vén idő harap,
görög fenség, tajtékos tengerár,
a nagyság órjás árnya és a nap.

Radnóti Miklós fordítása

Urn) című költeménnyel: az ekphrasis e másik kudarca a görög urna dialogikus értelmezésére tett kísérlet, amely azt mutatja meg, hogyan válhat a sikertelen konstatívum sikeres performatívummá, a leírás kudarca alkotássá, vagy másképpen fogalmazva, egy gadameri értelemben vett hermeneutikai folyamat ekphrasis helyett önálló műalkotássá.¹⁹ Tehát a görög urna esetében az ekphrasztikus verseny mintha a költészet javára dőlne el, annak ellenére, hogy az óda explicit módon az antik váza képeinek magasabbrendűségét állítja [*the urn can] express / A flowery tale more sweetly than our rhyme* („mesélsz: füzérid közt rajzos regék / Lány dalnál édesebb lejtése leng”; Tóth Árpád fordítása). Az Elgin-márványok inspirálta szonett ezzel szemben olyan ekphrasis, amely kísérletet sem tesz a versengésre, hovatovább nem is akar ekphrasis lenni; mintha a beszélő meg sem próbálna a „csoda” verbális megjelenítésével. Az egyetlen szókapcsolat, ami a márványokat írja le a versben, a „these wonders” – egyébként a szöveg feltűnően kiüresíti önnön referenciális jelentését (ti. a versből nem tudjuk meg, milyenek, vagy milyennek képzeljük el az Elgin-márványokat).

A szonett egyik érdekessége, hogy szinte érthetetlen, ha nem vendégszövegek, intertextusok *pastiche*-aként olvassuk. Ez nem azt jelenti, hogy Keats megelőlegezi a modern költészetet – ahogyan az Elgin-márványok Angliába szállítása előlegezi meg Walter Benjamin azon tézisét, hogy nincs a civilizációnak olyan dokumentuma, amely ne lenne dokumentuma egyben a barbárságnak is –, inkább azt, hogy a vers a nem pontosan összeillő töredékek összeillesztésén keresztül mintegy vizuálisan is megmutatja a töredékek töredékességét, miközben rámutat önnön kifejezőképességének hatáira. A beszélő valóban elnémul a látványtól: a „beteg sas, mely az égre néz” utalás mindazokra a sasokra, amelyek Keats költészetében az igazi, örökkön fennmaradó költészetet, a nagyformátumúságot jelentik, más versekben (például a *Hyperion* bukásában, vagy az *Amikor először pillantottam Chapman Homéroszába* című szonettben) Shakespeare, Apolló vagy a hódító Cortez jelenik meg sasként. A márványok ugyanakkor saját halandóságára is emlékeztetik, a bizonyosságára annak, hogy meghalunk. A márványok *látásának* eseménye (benjamin értelemben

vett sokkja) ugyanis elsőként a márványok *súlyának* mentális megtapasztalását jelenti: a beszélő összeroppan (*mortality / Weighs heavily on me like unwilling sleep*, „az elmulás nehéz / hivatlan álmoként zuhan le rám”), a rom tömör nehézkedése saját materialitását, halandóságát juttatja eszébe. Noha a beszélő nyilván másképpen, hétköznapi módon mulandó, mint a romok, melyek időállóságukban és mulandóságukban is fenségesek, az idegenben (a romokban) meglévő azonos kísértetiessége leírhatatlan feszültséget kelt (*non-describable feud*). Vagyis míg a görög vázáról szóló költemény az antik tárgy tárgyként halálba fagyott, ám műalkotásként a költői képzelet által meglevevített vágy időtlenségét szembe állítja a mindennapi halandósággal, az Elgin-márványok látványa egyszerre idézi fel a beszélő számára saját *mindennapi* halandóságát,²⁰ valamint az örökkévalóságot, az időnek, a rombolásnak ellenálló „csodát” és a *fenséges* mulandóságot, a romossá válást és rombolást. Szédítően fájdalmas szembesülni e kettősséggel, sőt hármassággal, olyan szédület ez (*dizzy pain*), mint amikor valaki a szakadékba néz. A szó, a mondat elakad, az igék (a változás, a mozgás, az élet) eltűnnek; s marad a „nap” (*the Sun*) és a „nagyság árnyéka” (*shadow of magnitude*).

A vers utolsó sora Theresa M. Kelly szerint Hazlitt fent idézett kritikájára utal vissza (*shadow of a shade*, az „árny árnyéka”), jelezvén, hogy az Elgin-márványok nem árnyak árnyai, mint a Hazlitt által kritizált kortárs képzőművészet, hanem a nagyság árnyai – amely azonban, tehetjük hozzá, egy meglehetősen kétélű vagy kettős értelmű kép, ha Hazlitt mellett Plátón barlanghasonlatát is felidézünk. Sőt akár ekphrasisként is olvasható, ha azt is figyelembe vesszük, hogy az Elgin-márványok keleti része Hélios, a Napisten két lovát ábrázolja, melyek mintha a tengerárból bukkannának fel.²¹ Keats valószínűleg tudta, hogy a British Museumban meglehetősen töredékes állapotban látható lovak Hélios lovai, hiszen először Robert Haydonnal tekintette meg a márványokat 1817 márciusának legelején (a szonettet is neki küldte el március 2-án),²² azzal a Haydonnal, aki 1808-ban már látta a márványokat Lord Elgin magánkiállításán, s a lovakat le is rajzolta 1809-ben (a rajz ma a British Museumban látható). Tehát ha Hélios lovai, amelyeket a British Museumban látható márványok megjelenítenek,

William Shakespeare:
Sonnet 12

*When I do count the clock that tells the time,
And see the brave day sunk in hideous night;
When I behold the violet past prime,
And sable curls all silver'd o'er with white;
When lofty trees I see barren of leaves
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer's green all girded up in sheaves
Borne on the bier with white and bristly beard,
Then of thy beauty do I question make,
That thou among the wastes of time must go,
Since sweets and beauties do themselves forsake
And die as fast as they see others grow;
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed, to brave him when he takes thee hence.*

12. szonett

Számolva az óramondó időt
S látva, szép nap rút éjbe hogy merül,
Hogy kókad az ibolya nyár előtt,
S ezüst zúzt hogy kap a fekete fűrt;
S hogy ejti lombját a sok büszke fa,
Mely alatt nemrég tikkadt nyáj hűsölt,
S hogy hág kévék ravatalaira
A borzas-ősz szakállú nyári zöld, –
Sorsodat nézem, a szépségedét:
Útja a romboló időn visz át,
Hisz mind búcsúzik az édes, a szép,
S hal, oly gyorsan, ahogy mást nőni lát;
S csak gyermeked véd a kaszás Kor ellen,
Hogy dacolj vele, mikor elvisz innen.

Szabó Lőrinc fordítása

mintha a tengerárból bukkannának ki, akkor a Nap és a tengerár egymásmellettsége a szonettben akár egy töredékes ekphrasisként is olvasható.

Gyakran emlegetett allúzió a versben a *Wasting of old Time*, amely Shakespeare 12. szonettjének *wastes of time* szóösszetételére látszik utalni.²³ Shakespeare szonettjei Keats számára ebben az időszakban valóban nagyon fontosak voltak: az Elgin-márványok látványa inspirálta szonettet 1817. március legelejtén írta, éppen ekkoriban kaphatta kölcsön Hamilton Reynolds barátjától Shakespeare költeményeit, s ez a kötet egy novemberi levél tanúsága szerint állandóan vele volt.

Való igaz, hogy itt is beszélhetünk intertextualitásról, és bár a Shakespeare-allúzió nem feltétlenül volt tudatos (ahogy Keats Shakespeare szonettjeivel kapcsolatban írja egyik 1817. novemberi levelében: „gyönyörű, szándékolatlanul [*unintentionally*] mondott dolgokkal vannak tele”), a 12. szonett valóban mintegy alátámasztja a Keats-szonettben is megjelenő gondolatot az emberi mulandóságról. Ugyanakkor fölmerül a kérdés: mi köze van a természet mulandóságának vagy a gyer-

meknemzésnek, amely a 12. szonett szerint az egyetlen opció e mulandósággal szemben, az Elgin-márványokhoz? Véleményem szerint nem sok. Keats szonettje sokkal erősebb kapcsolatban állhat Shakespeare 64. szonettjével, amelyre szöveg szinten és tematikusan is utalhat.

A kritikusok felhívják a figyelmet arra, hogy Keats szonettjében a *billowy main* szóösszetétel furcsán anakronisztikus, nem illik bele a szöveg egészébe, olyan, mintha valamiféle vendégszöveg volna. Ennek ellenére a Keats kritikai kiadás nem jelzi a forrást. A digitális keresési lehetőségek korában persze nem nehéz utánanézni, hol olvashatta Keats ezt a szóösszetételt: Vergilius *Aeneis*ének vagy a *Georgica* egyes 1800 körüli fordításaiban például többször szerepel, mintegy alátámasztva Angela Esterhammer állítását, hogy a szállításra, háborúra és rablásra „használt” tengerárra akart utalni Keats a szókapcsolattal, s így áttételes módon az Elgin-márványok Angliába szállítását is kritikával illette.²⁴ Ez a kontextus azonban annak ellenére, hogy a korszak politikájára valóban reflektálhat, sehogy sem illik a vers egészének tematikájába. Be-

William Shakespeare:
Sonnet 64

*When I have seen by Time's fell hand defac'd
The rich-proud cost of outworn buried age;
When sometime lofty towers I see down-razed
And brass eternal, slave to mortal rage;
When I have seen the hungry ocean gain
Advantage on the kingdom of the shore,
And the firm soil win of the wat'ry main,
Increasing store with loss, and loss with store;
When I have seen such interchange of state,
Or state itself confounded to decay;
Ruin hath taught me thus to ruminat –
That Time will come and take my love away.
This thought is as a death, which cannot choose
But weep to have that which it fears to lose*

64. szonett

Látván az Idő, zord kéz, hogy töröl
S temet múlt kort s dús-büszke dísz, mely élt;
S dicső tornyokat néha hogy letör,
S hogy percnyi düh rabja az örök érc;
Látván, az éhes óceán hogy önt
Végig a parti királyságokon,
S szilárd föld hogy nyom vissza vízözönt,
Mert rommal nő a tár s tárral a rom;
Látván a lét cseretüneteit,
Vagy magát a dúlt létet romlani,
Rájöttem, e sok roncs mire tanít:
Jön az Idő s szerelmem elviszi.
Fél-halál ez a gondolat, s a kincset
Siratja: hogy birtokol, de veszíthet!

Szabó Lőrinc fordítása

nyomásom szerint valami másra utal ezzel a Keats-sonett, valami más lehet a *szöveg* „forrása” (a *kép* forrása, mint ez fent említésre került, talán az a márványtöredék, amely tengerárból kiemelkedő lovakat ábrázol).

A *billowy main* egyik lehetséges intertextusa Shakespeare 64. szonettjének *wat'ry main* szóösszetétele, a 64. szonett ugyanis, amely a romboló időre reflektál, tematikailag a 12. szonett-nél sokkal közelebb áll az Elgin-márványok látványa inspirálta Keats-sonetthez. Fontos megjegyeznünk, hogy a 64. szonett intertextusa, noha erről Keats valószínűleg nem tudott, Spenser *The Ruines of Rome* című költeményének 7. szonettje,²⁵ amely Du Bellay *Les antiquitez de Rome* című művének egy fordítása: ami Shakespeare-nél már *Ruin hath taught me thus to ruminare / That Time will come* („Rájöttem, e sok roncs mire tanít: / Jön az Idő”), az Spensernél még *yet time in time shall ruinate / Your works and names* (kb. „az idő majd lerombolja műveiteket és a neveteket”), Du Bellay-nél pedig *Les bâtiments, si est-ce que le temps Oeuvres et noms finablement atterre* (kb. „az épületeket, / ha műveiteket és neveteket az idő lerombolja”).

Ez az allúzióláncolat, vagy a döntés, hogy melyik Shakespeare-sonett áll közelebb Keats szonettjéhez, mégsem azért fontos számunkra, hogy megállapítsuk, mire utal Keats „valójában” – annak ellenére, hogy csábító a gondolat, hogy „valójában” a 64. szonett világít rá a Keats-sonett „valódi” tétjére, amely nem más, mint a rombolás, a romosodás, az idő múlása, amely a legnagyobb, legmaradandóbb emberi alkotásokat is kikezdi. Inkább arról van szó, hogy az allúzió magára az allúzió gesztusára mutat rá, az allúzió allúzió voltára (éppen úgy,

ahogy a szöveg töredékessége helyezi előtérbe az Elgin-márványok töredékességét), vagyis az utalás pontosan arra utal, hogy a jel csak allegorikus utalás lehet, amennyiben egy már mindig megelőző jelre utal vissza, és ezáltal lemond arról a nosztalgikus vágyról, hogy önmaga legyen.²⁶ A szonetten keresztül tehát az intertextualitás szakadéknak feneketlen mélységébe, vagyis magába az Időbe tekinthetünk bele. Így ez a Keats-sonett, amely a *múzeumban* kiállított Elgin-márványok hatásáról ír, és amely szinte érthetetlen akkor, ha nem más szövegek össze nem illő töredékeinek összeillesztéseként olvassuk, lehangsúlyosabban talán az eredetet, az eredetiséget és annak (részben romantikus) mítosztát problematizálja, miközben egy benjamin-i értelemben vett allegorikus jelhasználat²⁷ mellett teszi le a voksát. Így a „csodára” való rámutatás mellett, pontosabban éppen *ezáltal* a temporalitással, valamint az emberi, a kulturális és a történelmi mulandósággal néz szembe.²⁸

Keats tehát nem aktuálpolitikai értelemben foglal állást a Byron, Hazlitt és Haydon között zajló vitában; a szonett nem állítja, hogy helyes, sem azt, hogy helytelen volt a márványokat Angliába vinni: a szonett – szemben Haydon, Hazlitt vagy Knight esszéivel – az önnön eredetétől elszakított időt mutatja fel a maga érzékiségében („szédítő fájdalom”), azt érzékelteti, *milyen* az, amikor egyszerre nyom agyon az örökkévalóság, a mulandóság és a márvány materialitása mentális tapasztalatának a súlya, és hirtelen megnyílik az idő szakadéka. Ennyiben ez a vers is annak a francia forradalomnak az örököse, amely a történelmi időt hirtelen, nem várt módon kiköszöntve alapvetően változtatta meg a modernitás időszemléletét.

Jegyzetek

- 1 Benjamin 1980 (1925), 380.
- 2 A romantikában és annak recepciójában gyakran összecúsznak a romok a töredékekkel, különösen a műalkotás szükségszerű töredékességével. A jelen tanulmány elsősorban konkrét, materiális töredékekről, az Elgin-márványokról szól, amelyeket azért fogok gyakran romnak nevezni, hogy anyagiságukat megkülönböztessem a szövegtöredék másfajta materialitásától, mely utóbbiról azonban a Keats-elemzés során szintén szó lesz.
- 3 Burke 1854 (1790), 515: „But the age of chivalry is gone. That of sophisters, economists, and calculators, has succeeded; and the glory of Europe is extinguished for ever.”
- 4 Groom 2008, 32–52; d'Arcy Wood 2001.
- 5 Radnóti 2012, 44.
- 6 Erről lásd elsősorban Radnóti 2010.
- 7 <http://www2.szepmuveszeti.hu/hyperion/lexikon.php?id=388> (hozzáférés: 2016. 12. 15.).
- 8 „Durván szólva a Belvedere-i Apolló a neoklasszicizmus hőse volt, a Parthenón plasztikai hagyatéka pedig, köztük a legépebben maradt fekvő oromszoborral, amelyet – és ezt szimbolikusnak is tekinthetjük – ma Dionysossszal azonosítanak, a romantika antikvitásképét befolyásolta” (Radnóti 2012, 45).
- 9 Köszönet e megjegyzésért Bárány Istvánnak, aki a rom-workshopon hozzászólt a vitához.
- 10 Haydon 1844, 18.
- 11 Lásd erről Benjamin 1980 (1925), 378.
- 12 Hazlitt 1843, 251.
- 13 Idézi Kelly 1995, 218.
- 14 Radnóti 2012, 44.
- 15 „Do you think that none of them rank in the first class of art? – Not with the Laocoon and the Apollo, and these which have been placed in the first class of art; at the same time I must observe, that their state of preservation is such I cannot form a very accurate notion; their surface is gone mostly. Do you consider them to be of a very high antiquity? – We know from the authority of Plutarch, that those of the Temple of Minerva, which are the principal, were executed by Callicrates and Ictinus, and their assistants and scholars; and I think some were added in the time of Hadrian, from the style of them.” (*Report* 1816, 92–93.)
- 16 Magnuson 1998, 178.
- 17 Magnuson 1998, 181–184.
- 18 A Keats-sonetról magyarul lásd: Péter 1996, 174–175.
- 19 Lásd erről Timár 1998.
- 20 Ám pusztán erről írni, illetve beszélni könnyű luxus (*gentle luxury*) lenne, lásd erről a későbbi *Ode on Indolence (Óda a tunyasághoz)* című költeményt is, melynek beszélője másra sem vágyik, mint hogy (ópiummáorban) lustálkodjon.
- 21 Jenkins 2007, 35.
- 22 Keats 1936 (*Letters of John Keats* 1814–1821), 122.
- 23 Elsőként Finney 1936, I. 95, 184 skk.
- 24 Esterhammer 2009, 30.
- 25 Melehy 2003.
- 26 Lásd de Man 1983, 207.
- 27 Benjamin 1980 (1925), 380–482.
- 28 „A dolgok mulandóságának belátása és az gondos iparkodás, hogy a dolgokat átmentsék az örökkévalóságba, egyike az allegória leg-erősebb motívumainak” (Benjamin 1980 [1925], 435).

Bibliográfia

- Benjamin, W. 1980 (1925). „A német szomorújáték eredete” (ford. Rajnai L.): *Angelus Novus*. Budapest, 191–482.
- Burke, E. 1854 (1790). „Reflections on the Revolution in France”: *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*. Vol. 2. London, 277–519.
- d’Arcy Wood, G. 2001. *The Shock of the Real. Romanticism and Visual Culture, 1760–1860*. New York.
- de Man, P. 1983. „The Rhetoric of Temporality”: uő: *Blindness and Insight*. Minneapolis, 187–208. (Magyarul: „A temporalitás retorikája” [ford. Beck A.]: Thomka B. [szerk.]: *Az irodalom elméletei* 1. Pécs, 1996, 1–60.)
- Esterhammer, A. 2009. „Translating the Elgin Marbles: Byron, Hemans, Keats”: *The Wordsworth Circle* 40/1: The Wordsworth Summer Conference (Winter, 2009), 29–36.
- Finney, C. L. 1936. *The Evolution of Keats’s Poetry*. Cambridge, MA.
- Groom, N. 2008. „Romantic Poetry and Antiquity”: J. Chandler – M. McLane (szerk.): *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*. Cambridge, 35–52.
- Haydon, B. R. 1844. *Lectures on Painting and Design... Origin of the Art. Anatomy. The Basis of Drawing. The Skeleton. The Muscles of Man and Quadruped. Standard Figure. Composition. Colour. Ancients and Moderns. Invention*. London.
- Hazlitt, W. 1843. *Criticisms on Art. And Sketches of the Picture Galleries of England*. London.
- Jenkins, I. 2007. *The Parthenon Sculptures*. Cambridge, MA.
- Keats, J. 1958. *Letters of John Keats 1814–1821*. Vol. I. Szerk. H. E. Rollins. Cambridge, MA.
- Kelley, T. M. 1995. „Keats and »ekphrasis«”: N. Roe (szerk.): *Keats and History*. Cambridge, 170–185.
- Magnuson, P. 1998. *Reading Public Romanticism*. Princeton.
- Melehy, H. 2003. „Spenser and Du Bellay. Translation, Imitation, Ruin”: *Comparative Literature Studies* 40/4, 415–438.
- Péter Á. 1996. *Roppant szívárvány. A romantikus látásmódról*. Budapest.
- Radnóti S. 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann és a következmények*. Budapest.
- Radnóti S. 2012. „Cold Pastoral. Az izlés embere és a filozófus: Hazlitt és Hegel”: *Ókor* 11/2, 44–49.
- Report from the Select Committee of the House of Commons on the Earl of Elgin’s Collection of Sculptured Marbles &c.* 1816. London.
- Timár A. 1998. „On ‘Ode on a Grecian Urn’”: *The AnaChronisT* 133–147. <http://seas3.elte.hu/anachronist/1998Timar.htm>



A Traianus-templom romjai Pergamonban, a mai Törökország területén (Somhegyi Zoltán felvétele)