

Az eltorzított Shelley

...while digging in the grounds for the new foundations, the broken fragments of a marble statue were unearthed. They were submitted to various antiquaries, who said that, so far as the damaged pieces would allow them to form an opinion, the statue seemed to be that of a mutilated Roman satyr; or, if not, an allegorical figure of Death. Only one or two old inhabitants guessed whose statue those fragments had composed.

[...az új alapok kiásása során egy márványszobor töredékei tárultak fel. Különbéféle antikváriusok elé kerültek, akik azt mondták, amennyire a megrongált darabok lehetővé teszik a véleményalkotást, a szobor egy megcsonkított római szatírt ábrázol, vagy, ha nem, akkor a halál egy allegorikus figuráját. Csak egy-két helybéli öreg sejtette, kinek a szobrát képezték azok a töredékek.]

Thomas Hardy, *Barbara of the House of Grebe*

Az angol romantikusok főművei közül jó néhányhoz hasonlóan, a *The Triumph of Life*¹, Shelley utolsó verse köztudottan egy feltárt, kiadott, rekonstruált és sokat vitatott töredék. Ez az egész archeológiai munka felfogható azokra a kérdésekre adott válaszként, amelyek a szöveg központi struktúráinak egyikét fejezik ki: „...And what is this? / Whose shape is that within the car? and why –” (177–78. sorok);² ami később inkább a szubjektumra irányuló, második személyű hangvétellel: „Whence camest thou? and whither goest thou? / How did thy course begin’, I said, ‘and why’?” (296-97. sorok)³; végül pedig immár első személyben ismétlődik meg: „Shew whence I came, and where I am, and why – ...” (l. 398).⁴ Ezek a kérdések könnyen visszatalhatók ahhoz a rejtélyes szöveghez, amelyet meg-megszakítanak, és jellemzőek a romantikával kapcsolatos értelmezői erőfeszítésekre is. Ezen mozgalom esetében különösen sürgetővé válnak, ami nem jelentkezik ilyen erővel akkor, ha a kérdések korábbi korszakokra irányulnak, kivéve, ha ezeket a késő tizenharmadik és

1 [Az Élet diadalmenete]

2 [És ez mi? Ki az az alak a kocsiban? És miért -] Minden idézet a *The Triumph of Life*-ből Donald H. Reiman kritikai kiadásából (*Shelley's „The Triumph of Life”, A Critical Study*, Urbana 1965) származik. G. M. Matthews kiadásával együtt („The Triumph of Life’: A New Text” in: *Studia Neophilologica* (1960), 32. 271-309) ez az autoritativ változat. A szöveg létrejöttének és kiadásának bonyolult történetéről ld. Reiman, 119-28.

3 [„Honnét jöttél? és merre tartasz? Hogyan kezdődött utad”, kérdeztem, „és miért?”]

4 [Mutasd meg, honnan jöttem, és hol vagyok, és miért]

korai tizenkilencedik század neohellenizmusa, neomedievalizmusa vagy neobarokkja közvetíti. Mindez nem meglepő, hiszen éppen azokról az archeológiai kérdésekről van szó, amelyek arra ösztönöznek, hogy a jelent a többé-kevésbé közvetlenül megelőző múlt azonosításából, illetve az egykortól a mostig vezető folyamatból vezessük le. Az ilyen attitűd megegyezik a történelemnek az új kezdetekhez vezető útként való használatával („az új alapok kiásása”). Sokat fektettek ezekbe az építészeti és szobrászati metaforákba, melyeken láthatólag a világban való lakozásunk képessége múlik. Ám még ha ez a kíváncsiság az elődök iránt csodálatos filológiai eredményekhez vezetett és, miként a *The Triumph of Life* esetében, lehetővé tette olyan szövegek létrejöttét, melyek megbízhatatlanságát megbízhatóbb eszközök legalábbis kontrollálják, azok a kérdések, amelyek ezt az egész igyekezetet kiváltották, minden korábbinál inkább függőben maradnak: mit jelent a *The Triumph of Life*, Shelley és a romantika? Miféle alakot ölt, hogyan kezdődött az útja és miért? A válaszadás nehézsége talán eleve bennefoglaltatik (prefigured) e kérdések feltevésében. Az összes ilyen hol, mit, hogyan és miért státusza forog kockán, akár csak az a rendszer, amely ezeket a kérdő névmásokat egyfelől a definíció és a temporális szituáció, másfelől az alak (shape) és az alakzat (figure) kérdéseihez kapcsolja. Az ilyen kérdések lehetővé teszik az olyan következtetéseket, melyek szerint a *The Triumph of Life* valami egésznek volna a töredéke, vagy a romantika volna töredéke vagy pillanata egy folyamatnak, amely most minket is saját horizontjába foglal. Hogyan viszonyulunk egy ilyen szöveghez, amelyet töredéknek nevezhetünk, s amely így feljogosít arra, hogy rekonstruáljuk, azonosítsuk és ebből adódóan kiegészítsük? Mindez, egyebek mellett, azt feltételezi, hogy maga Shelley vagy a romantika olyan entitás, amely, akár egy szobor, darabokra törhető, megcsonkítható vagy allegorizálható (hogy Hardy alternatíváival éljünk), miután egyszer megszilárdult, megdermedt, felállt, vagy ahogyan a szobrok sajátos merevsége még megnevezhető. Azonos-e egy szöveg státusza a szoboréval? Yeats, Shelley egyik legfigyelmesebb olvasója és tanítványa, írt egy kitűnő költeményt a történelemről és a formáról *A szobrok* címmel, amelyet hasznos volna a *The Triumph of Life*-fal együtt olvasni. Léteznek ugyanakkor gazdaságosabb utak is e szöveg megközelítéséhez és azon kérdés feltételéhez, amely a Shelley-vel és általában a romantikával való összekapcsolódásának lehetőségeit firtatja. Végül is a jelenbeli én és elődei közötti kapcsolatot a költemény maga dramatizálja, legnyilvánvalóbban és leghosszabban az elbeszélő és a Rousseau tulajdonnévvel megjelölt figura találkozásában, akinek magának is sok mondanivalója van saját elődeiről.

E töredék feltárt töredékei, az elvetett korábbi változatok láthatóvá teszik, hogy Shelley és Rousseau vagy Rousseau és elődei viszonya jelentős változásokon ment keresztül a költemény megalkotása során. Például azt a passzust tekintve, amelyben a költő, akit ekkor Rousseau vezet, ítéletet hoz kortársai és közvetlen elődei fölött, beleértve a nyíltan felidézett Wordsworth-t, olyan indulattal, hogy mindőjüket feledésre kárhoztatja.⁵ Ezért szemrehányást

5 Ez a passzus Reimannál a C mellékletben található, 241.

Nor mid the many shapes around him [Napoleon] chained
Pale with the toil of lifting their proud clay

kap Rousseau-tól, aki közbeszól, hogy kijelentse, ő maga, akárcsak Voltaire, felkerültek volna abba a templomba, ahol kegyelettel őrzik az igazságot és feltalálóját („the fane / Where truth and its inventors sit enshrined”), ha nem lettek volna olyan bátortalanok, hogy elveszítsék hitüket saját és – ebből következő-

Or those gross dregs of it which yet remained
Out of the grave to which they tend, should I
Have sought to *mark* any who may *have* stained

Or have adorned the doubtful progeny
Of the new birth of this new tide of time
In which our fathers lived and we shall die

Whilst others tell our sons in prose or rhyme
The manhood of the child; unless my guide
Has said, „Behold Voltaire - We two would climb

„Where Plato and his pupil, side by side,
Reigned from the *center to the circumference*
Of thought; till Bacon, great as either, spied

„The spot on which they met and said, ‘From hence
I soar into a loftier throne.’ - But I -
O World, who from full urns dost still dispense,

„Blind as thy fortune, fame and infamy-
I who sought both, prize neither *now*; I find
What names have died within thy memory,

„Which ones still live; I know the place assigned
To such as sweep the threshold of the fane
Where truth and its inventors sit enshrined. -

„And if I sought those joys which now are pain,
If he is captive of the car of life,
‘Twas that we feared our labour would be vain.’”

Sem a sok, őt [Napóleont] körülvevő, megláncolt alakot, kik sápadtan küszködve emelik büszke porhüvelyüket, vagy azt a durva hulladékot, ami még megmaradt belőlük a síron kívül, mely felé tartanak, nem kellett volna megpróbálnom megjelölni senkit, aki bemocskolhatta vagy feldíszíthette az újjászülető idő kétes ivadékeit, melyben apáink éltek és melyben majd meghalunk, miközben mások prózában vagy rímekben a gyermek férfi-voltáról mesélnek fiainknak; csakhogy kísérom azt mondta, „Nézd Voltaire-t - Mi ketten feljutnánk oda, ahol Platón és tanítványa egymás mellett uralkodtak a gondolat középpontjától a határszéleikig; míg Bacon, ki van olyan nagy, mint bármelyikük, fel nem fedezte a helyet, ahol találkoztak, és így szólt, „innen magasabb trónra emelkedem.” - De én - Ó Világ, ki még mindig teli urnákból osztod, vakon, mint a sorsod, a hírnevet és a gyalázatot - én, ki mindkettőt kerestem, egyiket sem becsülöm most; látom, milyen nevek haltak meg emlékezedben, melyek élnek még mindig; ismerem az olyanoknak kijelölt helyet, akik átjutnak annak a templomnak a küszöbén, ahol kegyelettel őrzik az igazságot és feltalálóját. - És ha kerestem azokat az örömeket, amelyek ma fájnak, ha ő az élet kocsijának foglya, mindez azért volt, mert féltünk, hogy munkánk hiábavaló.

en – elődjek szellemi teljesítményében. Az Igazság szobrai a sírboltban Platónnal és tanítványával (sejthetőleg Arisztotelésszel) azonosítódnak, akik „a középponttól a határszélig uralkodtak” és előkészítették Bacon és a modern tudomány útját. Rousseau és Voltaire kapitulációja azonban nem pusztán veszteség, hiszen Rousseau olyan belátáshoz jutott, amelyet viszont ő adhat tovább az ifjú Shelley-nek. Donald Reiman, a *The Triumph of Life* kiadója következőképpen kommentálja a passzust:

Rousseau...megpróbálja megértetni a Költővel, hogy pontosan a múlt nagy alakjainak küzdelmei készítették őt és Voltaire-t arra, hogy felhagyjanak újító igyekezetükkel és megadják magukat az életnek. Így a költő megvető hivatkozása Wordsworth-re önmaga ellen fordul, amikor Rousseau kísérletet tesz arra, hogy megmutassa a Költőnek, miként szolgálhatnak figyelmeztetésül számára azok a hibák, amelyeket az elődök elkövettek, különösen az olyan idealisták, mint ő: Rousseau és Voltaire azért buktak el, mert azt a megvető állásfoglalást tették magukévá a történelemmel szemben, amelyet most a költő nyilvánít ki; a gyerek a férfi apja, és Shelley nemzedékének, amely a francia forradalommal felvirradt kor teljes főlényét képviseli, volna mit tanulnia e korszak korábbi generációinak (Rousseau és Voltaire, valamint Wordsworth) hibáiból.

6

Noha ez az interpretáció természetesen nem az egész szövegre, hanem csupán erre az elvetett passzusra vonatkozik, általánosan jellemző marad a *The Triumph of Life*-ről nyújtott olvasatokra, még akkor is, ha ezek jóval összetettebbek, mint ez az egyértelmű megállapítás. Világos példáját nyújtja ugyanis annak a folyamatnak, melynek során a hiányzó energia a megnövelt tudatosság révén nyerhető vissza: Rousseau híján volt az erőnek, ám minthogy képes gyengeségének okait tudatosan szavakba önteni, az energia megmarad, vagy visszatér a következő nemzedékben. Ez a visszafordítás pedig kiterjed a kezdeményezőkre is, mivel az először elítélt elődök most negatív, mégis példaadó tudásuk révén visszakerülnek jogaikba. A gyerek a férfi apja, ahogyan éppen Wordsworth világosan megfogalmazta, egyszerre megszégyenítve és megmentve önmagát az utódok szemében. Ez az egyszerű mozgás meglehetősen összetett dialektikus vonásokat nyerhet alapvető sémájának megváltoztatása nélkül. Az egész vita egészen annak kérdéséig, hogy a *The Triumph of Life* a növekedés vagy az elfajzás mozgását jeleníti-e meg, illetve harangozza be, ugyanezen genetikai és történelmi metafora részét képezi.⁶ E metafora megkérdőjelezetlen autoritása sokkal fontosabb, mint annak a mozgásnak a pozitív vagy negatív értékelése, amelyet generál.

Rousseau kezdeti szituációja – a közösen viselt kudarc révén Voltaire-rel és Wordsworth-szel kerül egy oldalra Platónnal, Arisztotelésszel és Baconnel

6 Vö. pl. az alábbi megállapításokat: „A sivár tényeket mindenesetre egy olyan költő hevéletével beszéli el, aki a kreatív erő új forrásait tárta fel, és Shelley álmvíziója egy örömteli tavaszi reggel keretei között jelenik meg. A költemény úgy szökken a létbe, hogy rögtön egy olyan hasonlatot hoz fel, amely egyáltalán nem kétségbeejtő.” Meyer H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, 1971, 441. Ellenben „nagyon elhibázottnak tartom (a *The Triumph*) egyes kritikusaiknak arra tett kísérleteit, hogy potenciális csúcspontját örömtelinek és optimistának, címét pedig szintén hasonló következtetésekre utalóként láttassák.” Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking*, 1959, 223.

szemben, magát Shelley-t is ez utóbbiakhoz értve – a későbbi változatokban átalakul. Az utolsó rendelkezésre álló szövegben, amely maga is csupán Shelley véletlen halála miatt rögzült, igencsak eltérő ez a hierarchia: Rousseau itt elég élesen elkülönül a felvilágosodás más képviselőitől, akik (beleértve, Kant és Nagy Frigyes mellett, Voltaire-t is) nagyjából az eredeti szigorral ítéltetnek el, amit ezúttal azonban nem kísér Rousseau helytelenítése. Itt nincs utalás Wordsworth-re, noha Wordsworth természetesen jelen van a költemény más régióiban. Rousseau ezúttal Platón és Arisztotelész mellé soroltatik be, ám míg az említett filozófusokat a korábbi változat az Igazság nem fakuló képmásai-ként (images) állítja fel, most elbukottként és – akárcsak „the great bards of old” (247. sor)⁷ – az Élet szekeréhez láncolva jelennek meg a vers képvilágában. Bukásuk okait, valamint műveik és életük azon elemeit, amelyek egyszerre egyesítik és megkülönböztetik őket Rousseau-tól, olyan passzusok fejtik ki, melyek tematikus nézőpontból könnyedén értelmezhetőek. Az ebből következő hierarchiák jóval összetettebbek: adott először is a teljesen elutasított történeti személyiségek rétege, amely a felvilágosodás képviselőit éppúgy magába foglalja, mint a keresztény császárokat és pápákat (281 skk.); egyértelműen magasabb szinten, mindazonáltal szintén az elbukottak között találjuk Rousseau-t, Platont, Arisztotelészt, és Homéroszt. Olyanként, aki esetleg megmenekült a vereségtől, a költemény egyedül Bacont említi, a korábbi passzus egy maradványaként, aki ekkora sokat veszített szerepéből, akárcsak „the sacred few” (128. sor)⁸, akiknek, ellentétben Adonais-szal a korábbi költeményből, nincs is evilági sorsuk, vagy mert - végzetük vagy akaratuk által - túl korán meghaltak, vagy mert, akárcsak Krisztus vagy Szókratész, pusztá fikciók mások írásaiban. Ami Shelley-t magát illeti, szoros rokonsága Rousseau-val most jóval hangsúlyosabb, mint a korábbi szakaszban; itt a Rousseau sorsától való megmenekülés lehetősége válik problematikusává, ami Rousseau saját történetének olvasásától függ, s ez alkotja a költemény fő narratív szekvenciáját.⁹

7 [a régi nagy dalnokok]

8 [az a néhány szent]

9 A *The Triumph* értelmezői között számottevő véleménykülönbség van e szakasz fontosságát és értékelését illetően éppúgy, ahogyan Rousseau-nak, mint a költemény – Dante, Spenser, Milton (*Comus*), Wordsworth stb. mellett – egyik forrásának jelentősége kérdésében. Általánosítva azt lehet mondani, hogy azok az értelmezők, akik elvetik Rousseau fontosságát, hajlamosak a „csupa fény alak” képét (figure) is egyértelműen alávalóként interpretálni; ld. pl. H. Bloom, 267-270, vagy J. Rieger, *The Mutiny Within: The Heresies of P. B. Shelley*, New York 1967, ill. a kérdés ellentétes oldaláról, mások mellett, Carlos Baker, *Shelley's Major Poetry*, Princeton 1948, 264-68, vagy, más hőfokon, Kenneth Neill Cameron, *Shelley, The Golden Years*, Cambridge 1974. Abban a jelenetben, amikor az alak Rousseau gondolatát porba tiporja, Cameron „nem rombolást, hanem újjászületést” lát (467). Reiman, aki más olvasóknál jobban kiemeli és dokumentálja Rousseau jelentőségét, és aki olyannyira meg van győződve arról, hogy az alak Julie, hogy meg is találja a nevet a kéziratra vésvé, a képet a szerelem képeként olvassa, Julie-re is kiterjesztve feltételezését, miszerint „Az emberi tapasztalat sötét oldalát a *The Triumph*-ban mindenütt pozitív alternatívák ellensúlyozzák” (84). Talán kissé naivnak tűnik egy világos értékelés mellett döntenie a retorikai összetettség ilyen szintjén; azon kérdés feltételéhez ugyanis, hogy elképzelhető-e egyáltalán e funkció egy alternatívája, először meg kellene határozni, a nyelv melyik funkciójának alakzata (figure) az alak (shape).

Akármennyire is hosszadalmas és összetett, Rousseau önmaga által elbeszélte története nem nyújt választ valódi identitására, bár ő maga ezt a választ látszik keresni. A szöveget ismételen az eredet, az irány és az identitás kérdései szakítják meg, anélkül, hogy valaha is világos választ kapnának. Minden esetben egy újabb kérdéshez vezetnek vissza, amely pusztán megismétli a keresést és végtelen regresszióba hanyatlik: az elbeszélő felteszi önmagának a kérdést, „'And what is this?...'” (177. sor), amire enigmatikus választ kap („'Life!'”) egy enigmatikus alaktól; mire végül Rousseau-ként azonosítódik, az alak valóban képes néhány nevet felfedni a történelmi tablón, ám a költő hamarosan arra kéri, a pusztá névnél mélyebb értelemben azonosítsa magát: „'How did thy course begin...and why?’” Eleget téve a kérdésnek, Rousseau elbeszéli létezésének történetét, ami szintén egy rejtélyes entitással való találkozásban kulminál, „'A shape all light...’” (352. sor)¹⁰, akinek viszont ő teszi fel a kérdést, „'whence I came, and where I am, and why-.’” Válaszként ugyanazon látomásban részesül, amely a költő-elbeszélőt eleve a kérdezősködésre ösztönözte; el kell képzelnünk ugyanazon események sorozatát, amint megismétlődnek Shelley, illetve Rousseau, valamint mindazok számára, akiknek maga Rousseau tette fel a kérdéseket, ahogyan Shelley öneki. A szöveg szerkezete nem a kérdés és válasz struktúrája, hanem egy olyan kérdésé, amelynek jelentése, mint kérdés, abban a pillanatban kitörlődik, amelyben felteszik. A kérdésre adott válasz egy másik kérdés, amely azt kérdezi, mit és miért kérdeztek, s így egyre messzebbre hanyatlik az eredeti tudakozódástól. A kitörlés és a felejtés ezen mozgása szembetűnővé válik a szövegben, és a dialektikus fejlődés vagy hanyatlás bármiféle illúzióját eloszlatja. A kérdések mentén való tagolás helyébe egy nagyon eltérő szerveződésű folyamat lép, amely a narratíva minden szintjére kiterjed és a főbb szekvenciákban éppúgy megismétlődik, mint a látszólag mellékes epizódokban. Végezetül pedig elborítja és feloszlatja mindazt, ami – mint az *Alastor*, az *Epipszükhidión*, sőt akár *A megszabadított Prometheus* – keresésnek (vagy, mint az *Adonais*, elégiának) indult, hogy valami igencsak eltérővel helyettesítse, olyasvalamivel, amire nem áll azonnal rendelkezésre egy név sem az irodalomtörténet jól ismert kelléktárában.

Mindig, amikor ez az önmagát visszavonó jelenet előtűnik, a költemény szintaxisa és képvilága olyan csomóvá fűződnek, amely feltartóztatja a megértés folyamatát. Az ilyen passzusok ellenállása olyan mértékű, hogy az olvasó hamar megfeledkezik a drámai szituációról, és magára marad ezekkel a kísértő, megoldatlan rejtélyekkel: a szöveg a jelentés és a figuráció ilyen összegabalyodásainak szukcesszív és kumulatív tapasztalatává válik. Az egyik ilyen összegabalyodás azon elbeszélés végén lép fel, melyben Rousseau beszámol a „csupa fény alakkal” való találkozásáról, akiről feltételezhető, hogy ő birtokolja sorsának megfejtését:

„...as one between desire and shame
Suspended, I said...

.....
'Shew whence I came, and where I am, and why -
Pass not away upon the passing stream.'

10 [Egy csupa fény alak]

„'Arise and quench thy thirst' was her reply.
And as a shut lily, stricken by the wand
Of dewy morning's vital alchemy,

„I rose; and bending at her sweet command,
Touched with faint lips the cup she raised,
And suddenly my brain became as sand

„Where the first wave had more than half erased
The track of deer on desert Labrador,
Whilst the fierce wolf from which they fled amazed

„Leaves his stamp visibly upon the shore
Until the second bursts - so on my sight
Burst a new Vision never seen before. -”¹¹

(394-410. sorok)

A jelenet az ön-ismeret (self-knowledge) iránti vágy kielégülésének kudarcát dramatizálja, ennél fogva valóban felfogható a szöveg valamiféle kulcsaként. Rousseau nem kap kielégítő választ, mivel az erre következő látomás továbbra is megtévesztő káprázat marad, amely őt is magába foglalja. A válasz helyett olyan metamorfózison megy keresztül, melynek során agya, tudatának központja alakul át. Az átalakulás egy bevésett nyom kitörlésének is nevezetik, egy olyan passzív, mechanikus műveletnek tehát, amely fölött maga az agy már nem rendelkezik: sem a nyom létrehozását, sem kitörlését nem az agy hajtja végre, hanem valami más gyakorol hatást az agyra. A változás eredménye, a „homok”, szemben azzal, amit több értelmező feltételez, nem a szárazság vagy a terméketlensége jelképe (nem sivatagról, hanem bőséges vizek mosta partról van szó).¹² Az „agyam olyanná vált, mint a homok” kijelentés azt sejteti, hogy a tudás egy olyan felszínre változik, amelyen ezt a tudást rögzíteni kellene. Kellene, hiszen ahelyett, hogy világosan felvésnék, a tudás „több mint felét eltörlik” és eltakarják. A folyamat áthelyezésként, csereként írható le, melynek során az „agy” „homok” általi helyettesítését követően az egyik, az őzéhez hasonlóan mondott nyomot egy másik, ahhoz a farkaséhoz hasonló

11 [...szóltam, mint aki vágy és szégyen közt lebeg...'Mutasd meg, honnan jöttem, és hol vagyok, és miért - ne tűnj el az árral.' 'Kelj fel és oltsd szomjadat', válaszolt, és, akár egy bezárult lilium a hajnali harmat éltető alkímiájának varázsütésére, felemelkedtem, édes parancsára meghajolva, erőtlen ajkaimmal megérintettem a kelyhet, amelyet tartott, és az agyam hirtelen olyanná vált, mint a homok, ahol az első hullám több mint a felét eltörölte az őznyomoknak a labradori pusztán, miközben a kegyetlen farkas, amely elől rémülten menekültek, láthatóan otthagynya nyomát a parton a következő lökésig - ekként bomlik ki szemem előtt egy új, soha nem látott Látomás.]

12 Reiman (p. 67) helyesen „homokos partra” utal, ám a pozitív értelmezés iránti elkötelezettsége a jó és a gonosz feltételezett váltakozó mozgásaira vonatkozó, irreleváns megfigyelésekhez juttatja. A („sivatagos part” helyett) egyszerűen sivatagra tett célzás jelen van minden olyan értelmezőnél, aki a 4 00. sort ('And suddenly my brain became as sand...') a rákövetkező kontextus, a partok és hullámok nélkül idézi.

váltja fel, „amely elől (az őzek) rémülten menekültek”. Ezek Rousseau jelen állapotába vagy alakjába való átváltozásának egy szakaszát jelölik meg; amikor először találkozunk vele, olyan, mint

...what I thought was an old root which grew
To strange distortion out of the hill side...
And ...the grass which methought hung so wide
And white, was but his thin discoloured hair,
And...the holes he vainly sought to hide

Were or had been eyes.

(182-88. sorok)¹³

A kitörlés vagy olvashatatlaná tétele (effacement) valóban az arc, franciául *figure* elvesztése. Rousseau-nak immár nincs, vagy aligha lehet arca (hiszen a nyomok nem mind tűntek el, ám több mint a felük kitörlődött). Akárcsak a Hardy-elbeszélés főhőse, ő is eltorzult (disfigured), *défiguré*, arca olvashatatlaná válik (defaced). És, szintén a Hardy-elbeszéléshez hasonlóan, az eltorzulás elsődlegesen a - „kőgolyókká” vagy üres gödrökké váló - szemek elvesztését jelenti. A *The Triumph of Life* pályája éppen ezt a kitörölt ön-ismerettől az eltorzulásig vezető ívet járja be.

A Rousseau tudatára vésett lenyomatok megváltozását jelző őz/farkas pár konnotációinak jut bizonyos szerep abban, hogy megmagyarázzák Rousseau jelenlétét a költeményben, ami jó néhány értelmezőt zavarba ejtett.¹⁴ Az első és nyilvánvaló ellentét a szelíd és idillikus béke és az azt elűző erőszakos támadás között létesül. Shelley, Rousseau szorgalmas olvasója egy olyan korban, amely az összes későbbinél pontosabban olvasta őt, a struktúra és a hangnem olyan ambivalenciáját idézi fel, amely valóban specifikusan Rousseau-ra jellemző, sokkal inkább bárkinél, beleértve Wordsworth-öt is. Rousseau műveit részben egy olyan önelemző, önreflexív modalitás jellemzi, amely ágostoni és pietisztikus eredetű irodalmi modellekké él, amit olyan irodalmi allúziók illusztr-

10

13 [...amiről azt képzeltem, hogy egy öreg gyökér, amely különösen torz alakban nőtt ki a hegyoldalon...És...a fű, amely oly bőségesnek és fehérnek tűnt, nem más volt, mint az ő színtelenné vált, vékony haja, és...az üregek, amelyeket igyekezett hiú módon elrejtetni, az ő szemei voltak vagy lehettek valaha.] Vö. az öregedés tájképével az *Alastorban*:

Keletlen földbe bütökös, ágas ujjal
markoltak szélcsupálta ős fenyők.
A táj fokokonként változott, de már
ijesztőn. Mert, amint száll évre-év,
s kuszább a lány szemöldök, gyér-fakóbb
a haj, s az égő, harmatos szemek
golyóbissá kővülnek,

(530-36. sorok; ford. Fodor András)

14 Shelley következetesen igen pozitív véleményét Rousseau-ról alátámasztják a Rousseau-hivatkozások írásában és levelezésében. E kérdés rövid összefoglalásaként ld. pl. K. N. Cameron, 648. A Shelley által leginkább csodált Rousseau-szőveg a *Julie*.

rálnak, mint pl. Petrarca és az *Astrée*, illetve általában azok az elemek, amelyek Schillert arra készítették, hogy Rousseau-t a kortárs idill címszava alatt tárgyalja. Ehhez azonban olyan elemek csatlakoznak, amelyek közelebb állnak Machiavellihez, mint Petrarcahoz és amelyek a politikai hatalom, illetve a gazdasági és jogi realitások kérdését érintik. Az előbbi regiszter a finom érzelmeké, míg utóbbit a fortély és az erőszak különös bélyege járja át. Ez a bonyolult elegy egyszerre közhelye és kritikus pontja a Rousseau-interpretációnak. Egyaránt megjelenik írásainak tágabb és finomabb dimenzióiban, legnyilvánvalóbban az olyan széles ellentétekben, amilyen pl. egy olyan szöveg, mint a *Társadalmi Szerződés* hangvételét és jelentőségét elkülöníti a *Julie*-étől. Azt, hogy a tudat belső állapotai és a hatalmi cselekvés közötti összeegyeztethetőség a *The Triumph of Life* egyik tematikus súlypontja, a költemény politikai passzusai világossá teszik. A Bonapartéra vonatkozó, önmagában banális szövegrész nyomában a konfliktus nyíltan megfogalmazódik:

...much I grieved to think how power and will
In opposition rule our mortal day -

And why God made irreconcilable
Good and the means of Good;...
(228-231. sorok)¹⁵

Rousseau nemcsak abban egyedülálló Shelley elődei közül, hogy a szavak mint tettek ereje, illetve a más szavak létrehozásában megnyilvánuló hatalma közötti diszkrépancia kérdése bele van vésve írásainak tematikájába és struktúrájába, hanem azt a sajátos formát tekintve is, amelyet ez a kérdés nála ölt. Ez a feszültség ugyanis Rousseau-nál átjár egy ént (self), aki maga is készítmények és e készítményekre vonatkozó tudatos reflexió bonyolult összjátékaként tapasztalható meg; e konfiguráció Shelley-i értelmezése nyilvánvaló Rousseau „vagy és szegény közt lebegő” alakjának leírásában.

Az akarat és az erő, az intellektuális cél és a gyakorlati eszközök közötti ellentét tér vissza ott, ahol Rousseau kijelenti Rousseau-ról, hogy „...my words were seeds of misery -/ Even as the deeds of others...” (280-81. sorok).¹⁶ Rousseau műve látszólag felfüggeszti a szavak és tettek széttartását (a „csírák” által), noha jelentős szenvedés árán (vagy inkább annak köszönhetően): „I / Am one of those who have created, even / If it be but a world of agony” (293-95. sorok).¹⁷ Ami ugyanis Rousseau-t a felvilágosodás képviselőitől elválasztja, az az a pátosz, ami itt „szívnek” neveztetik („I was overcome / By my own heart alone...”¹⁸). A hideg és szkeptikus Voltaire és az érzékeny Rousseau közötti ellentét a populáris eszmetörténet másik közhelye. Shelley intuíciója a Rousseau-i „szívvel” kapcsolatban azonban nem pusztán szentimentális. Hatása abban az ellentétben válik világosabbá, amely Rousseaut és „a régi nagy

15 [mennyire elszomorított, ha belegendoltam, miként uralja az erő és az akarat vetékedése földi életünket - És hogy miért tette Isten összeférhetetlenné a Jót és a Jó eszközeit;...]

16 [...szavaim szenvedés csírái voltak - éppúgy, mint mások tettei..]

17 [azok egyike vagyok, akik teremtettek, még ha a gyötrelmek világát is]

18 [egyedül saját szívem győzött le engem]

dalnokokat”, Homéroszt és Vergiliust egymástól elválasztja, mely utóbbiak „...[have] inly quelled / The passions which they sung...” (274-75. sorok)¹⁹ -, míg Rousseau „...[has] suffered what [he] wrote, or viler pain!”²⁰ Szemben az epikus elbeszélőkkel, akik olyan eseményekről írtak, melyekben maguk nem vettek részt, Rousseau ön-ismeretből beszél, nem csupán a *Confessions*-ban (melyet Shelley nem szeretett), hanem minden művében, függetlenül attól, hogy ezek fikciók vagy politikai értekezések voltak. Ágoston, Descartes és Malebranche hagyományával egyezően az én számára nem pusztán az érzelmek székhelye, hanem a megismerés elsődleges központja. Shelley bizonyára nem áll egyedül Rousseau ezen jellemzésével és méltatásával, ám az én, szív és cselekvés konfigurációja még nagyobb jelentőséghez jut ott, ahol Rousseau a görög filozófusokkal hasonlítja össze önmagát. Arisztotelész, akárcsak Rousseau, kettős struktúrának bizonyul, amelyet a szavak és a tettek összjátéka tart egyben; az, hogy most az „élet” szétmállasztó folyamatának áldozatává lett, annak tudható be, hogy nem egymagában létezik, pusztán tudatként, hiszen nem választható el azoktól a „csapásoktól és háborúktól”, amelyeket tanítványa, Nagy Sándor mért a világra. A szavak nem választhatók el azoktól a tettektől, amelyeket végrehajtanak; a mester szükségszerűen véghezviszi azokat a tetteket, amelyeket tanítványa az ő hatalmából eredeztet. Ahogy Arisztotelész vesztét a „tettek” okozzák, a „szív” lesz az, amin Platón elbukott, aki, Rousseau-hoz hasonlóan, törvényhozó és a kormányzás teoretikusa volt. Akárcsak Arisztotelész és Rousseau (aki olyan, mint az őz, de olyan is, mint a farkas), Platón is legalább megkettőződik; az élet „conquered [his] heart”,²¹ ahogyan Rousseau-t is „egyedül saját szíve győzte le”. Az Aster apokrif történetére tett utalás nyilvánvalóvá teszi, hogy a „szív” itt többet jelent a pusztán affektivitásnál; Platón szívét a „szerelem” hódította meg és - ebben a kontextusban - a szerelem ahhoz az intellektuális Éroszhoz hasonlít, amely Szókratészt a tanítványaihoz fűzte. Rousseau a tudás, a cselekvés és az erotikus vágy olyan konfigurációjába kerül, amelyet „szavak” hoztak létre. Ezek az elemek jelen vannak abban a szimbolikus jelenetben, melyből kiindultunk, minthogy az őz farkas általi üldözése az ovidiusi és dantei átváltozások ezen kontextusában szükségszerűen felidézti a nimfákat üldöző Apollót éppúgy, mint a bevésés (inscription) és a kitörlés (effacement) képeit.

Az erőszak és a szomorúság képei ezek, és a fájdalom visszatér Rousseau történeti leírásában, a szenvedés és az agónia ismételt kiemelésében, valamint a vereség és a leigázás drámai cselekményében. Ez a vereség azonban paradox természetű: bizonyos értelemben Rousseau legyőzte a cselekvés és a szándék ellentétét, amely szétszakítja a történeti világot, méghozzá azáltal, hogy szavai hozzájutottak mind a cselekvés, mind az akarat hatalmához. Nemcsak azért, mert reprezentálják vagy reflektálják is a cselekvést, hanem mert ők maguk, a szó szoros értelmében, tettek. Cselekvőképességük független a tudásra való képességüktől: Arisztotelész vagy Platón fölényes uralma az elme fölött nem adott nekik semmi hatalmat a világ cselekvései, illetve és különösképpen azon tettek fölött, amelyek a szavaikból következtek, és amelyekbe közvetlenül be voltak vonva. Annak a hatalomnak köszönhetően,

19 [titkon elfojtották a szenvedélyeket, amelyeket megénekeltek]

20 [szenvedett az általa megírt vagy még aljasabb kínoktól]

21 [leigázta szívét]

amely felvértezi szavaikat, egyben el is veszítik hatalmukat e szavak fölött. Rousseau csak azért jut alakhoz, archoz vagy figurához (figure), hogy amint megszerezte, el is veszítse azt. E hatalom rejtélye, minden értelmezés terhe, amelyet Shelley költeménye megenged, elsősorban annak az összegző elbeszélésnek függvénye, amelyet Rousseau a „csupa fény alakkal” való találkozásról nyújt (308-433. sorok).

Rousseau története, ahogy visszatekint létére fiatal éveinek „áprilisi tavaszától” a jelenig, egy különleges tapasztalatról beszél, amely bizonyosan nem könnyen érthető, ám amely egyetlen igével megjelölhető: ez a felejtés tapasztalata. A kifejezés megjelenik szó szerint (318. sor) és különböző körülírásokban (mint pl. „oblivious spell”, 331. sor) vagy metaforákban olyan világos analógiahordozóval, mint az „elfojt” (329. sor), a „blot [from memory]” (330. sor), „trample” (388. sor), „tread out” (390. sor), „eltöröl” (406. sor) stb.²² Összekapcsolódik egy másik, jóval ismertebb metaforikus színezettel is, amely mindeütt jelen van a költeményben: a felkelő és hanyatló fény és a nap képeivel.

A „felejtés” struktúráját ebben a szövegben nem világítják meg a platonikus emlékezés és újrafelismerés (anamnézis) visszhangjai, amelyek részint Shelley saját platonikus és neoplatonikus olvasmányai²³, részint Wordsworth *Halhatatlanság Ódája* révén kerülnek a szövegbe, mely utóbbi nyilvánvaló jelenléte a költemény ezen részében még a *The Triumph of Life* legfigyelmesebb olvasóit is félrevezette. Az, ami a *Phaedoban* (73) és – túl sok megszorítással ahhoz, hogy itt kifejthetők legyenek – Wordsworth *Ódájában* a felejtés sorsára jut, egy olyan korábbi állapot, amelyet Yeats, ugyanezen jelképsort használva, a Lét Egységéhez hasonlít, amelyet Arisztophanész *Lakoma*-béli beszéde az erotikus vágy fő okaként idézett meg. A neoplatonikus keresztény tradíción belül ez könnyedén az inkarnáció, egy transzcendentális tartományból a véges világba való beleszületés találó szimbólumává válhat. A felejtés tapasztalata a *The Triumph of Life*-ban azonban nem ez. Ami itt a felejtés sorsára jut, az nem valamiféle korábbi állapot, mivelhogy a két állapot közötti választóvonal olyan homályos, a felejtés és az emlékezet közötti különbségtétel olyannyira nem hasonlít két jól körülhatárolható terület megkülönböztetésére, hogy nem lehetünk biztosak afelől, hogy ami feledésbe merült, létezett-e valaha egyáltalán:

„Whether my life had been before that sleep
The Heaven which I imagine, or a Hell
Like this harsh world in which I wake to weep
I know not.”

(332-35. sorok)²⁴

22 [a felejtés varázslata; az emlékezet foltja; eltipor; eltapos]

23 Shelley platonizmusáról I. James A. Notopoulos, *The Platonism of Shelley* (Durham, N. C. 1949), amely kimerítően dokumentálja Shelley viszonyát a platonikus tradícióhoz, ám elmulasztja felhívni a figyelmet a *The Triumph of Life* legnehezebb passzusaira. Platón ambivalens megjelenítését a *The Triumph*-ban Notopoulos a homoszexualitás megbélyegzéseként olvassa.

24 [Hogy életem az a Menny volt-e az álom előtt, amit képzelek, vagy egy Pokol, mint ez a durva világ, melyben könnyezve ébredek, nem tudom.]

Az ébrenlét és az alvás (vagy az emlékezés és felejtés) ellenpontjai sajátosan összetörődnak ebben a passzusban a múlt és jelen, a képzeletbeli és a valóság, a tudás és a nem-tudás ellentétéivel. Ha ugyanis, mint azt az előző jelenet világossá teszi²⁵, az élethez jutás az elalvással azonos, ami ily módon az éleletet az alvással kapcsolja össze, akkor a nem-alvás egy korábbi állapotából való „felébredés ebben a durva világban” nem jelenthet mást, mint a folyamatos szenderegés állapotának tudatosulását, egy könnyebb helyébe lépő legmélyebb álmot, egy mélyebb felejtést, amelyet az emlékezet azon teljesítménye (act of memory) valósít meg, mely magát a felejtést idézi fel (which remembers one's forgetting). És mivel a Menny és a Pokol itt nem két transzcendentális tartományként, csupán a képzeletbeli és a valóságos oppozíciójaként jelennek meg, ezért amit nem tudhatunk, az éppen az, hogy ébren vagyunk-e vagy alszunk, halottak vagyunk-e vagy élünk, felejtünk-e vagy emlékezünk. Nem tudunk különbséget tenni azonosság és különbség között és a tudás ezen képzelensége egy pseudo-tudás formáját ölti, amely felejtésnek nevezetik. Nem csupán azért, mert a meghatározatlanság elviselhetetlen, elfojtandó állapotáról van szó, hanem mert maga ez az állapot – függetlenül attól, hogy miként hat ránk – szükségszerűen a tudás és a nem-tudás állapotai között lebeg, egy olyan betegség tüneteként, amely pontosan abban a pillanatban tér vissza, amikor elmaradása tudatosul. Ami feledésbe merült, az egy lehetséges illúzió formájában van távol, másként fogalmazva nem illeszkedik a jelenlét és távollét szimmetrikus struktúrájába.

14

Ezt a lebegő mozgást – a nap képvilágának konzisztens rendszerével összhangban – a versben végig a csillogó fény megjelenése hívja elő. Pontosan ez a „csillogás” egyesíti a költő-elbeszélőt Rousseau-val, amennyiben a kezdeti napfelkelte mozgása megismétlődik Rousseau és a női alak találkozásánál, éppúgy, ahogyan a felejtés témája is a fény mozgásával kapcsolódik össze. Az ige a nyitójelenetben tűnik fel:

...a strange trance over my fancy grew
Which was not slumber, for the shade it spread

Was so transparent that the scene came through
As clear as when a veil of light is drawn
O'er the evening hills they *glimmer*...

(29-33. sorok, kiem. PdM)²⁶

majd később ismét, most Rousseau-val a színen:

25 „In the April prime / ... / I found myself asleep / Under a mountain...” [Az áprilisi tavaszban....hirtelen elaludtam egy hegy alatt] Az elevenség állapotára vonatkozik a „that hours of rest” [azok a nyugalmas órák] (320. sor) is, ezen kívül Shelley utal „a sleeping mother...”-re [egy alvó anya] (321. sor), valamint arra, hogy „nincs más alvás” („no other sleep”), amely legyőzhetné a létezés szerencsétlenségét.

26 [különös révület lepte be képzetem, nem szenderegés, mivel árnya, amit vetett, annyira áttetsző volt, hogy a kép olyan tisztán átjött, mint amikor a fény fátlyat húz a csillogó esti hegyekre] Szinte kínálgatik a „csillog” ige mindennapos használatlalt szembeni, teljes tranzitív erejében való olvasásának lehetősége: a fény fátlya *megcsillantja* a hegyeket...

The presence of that shape which on the stream
Moved, as I moved along the wilderness,

More dimly than a day appearing dream,
The ghost of a forgotten form of sleep,
A light from Heaven whose half extinguished beam

Through the sick day in which we wake to weep
Glimmers, forever sought, forever lost. -
So did that shape its obscure tenour keep...

(425-32. sorok, kiem. PdM)²⁷

Egyik passzusban sem lehet megmondani, miként kapcsolódnak össze a fény és a sötétség, illetve az ébredés és alvás pólusai; a zavar ugyanolyan természetű, mint a korábban idézett, felejtésre és emlékezésre vonatkozó szövegrészben. A fényt a második idézet az álomhoz vagy az alváshoz hasonlítja („egy elfeledett formájú álom szelleme”), mégis, ha csak távolról is, egy ébredéshez hasonlatos állapotot világít meg („a szomorú nap, melyben könnyezve ébredünk”); ebben a megvilágításban az ébrenlét olyan, mint az alvás. Az első idézet nyíltan kijelenti, hogy mivel a költő felfogása oly világos, lehetetlen, hogy aludjon, ám ez a világosság aztán egy sötétedő felszínre vont fátyolhoz lesz hasonlatossá, ez a leírás az elfedést és az elrejtést konnotálja, még akkor is, ha a fátyolról kiderül, hogy „fényből” van. A fényt fény fedi, a szendergést révület, amely az optikai konfúzió állapotait hozza létre, mely semmihez nem hasonlít annyira, mint a *The Triumph of Light* olvasására tett kísérlet tapasztalatához, ahogyan annak jelentése csillog, lebeg és remeg, ám nem enged teret annak a világosságnak, amelyet hangoztat.

Az elfátyolozás és felfedés ezen játéka természetesen végtelen kínokat okoz. A felejtés erőteljesen erotikus tapasztalat; olyan, mint a csillogó fény, hiszen nem dönthető el, hogy feltár, vagy elrejt; olyan, mint a vágy, mert, akár csak az őzet üldöző farkas, erőszakot követ el azzal szemben, ami élteti; olyan, mint a kábulat vagy az álom, mert éppen oly mértékben alszik, mint amennyire ébren vagy tudatánál van, éppannyira halott, mint amennyire eleven. Az érintett passzus ezt a tudást, felejtést és vágyat egybefűző és felfüggesztő csomót események tagolt sorozatává alakítja, amely értelmezést igényel.

A Rousseau-t tudata születésétől a haláltól fenyegetett jelen állapotához vezető láncolat egyértelműen jelzett váltások sorozatán halad keresztül. Platon és Wordsworth biztosítják a születés és a felejtés közötti kezdeti kapcsolatot, ám ezt a felejtést Shelley költeményében az a csillogó ambivalencia jellemzi, amely lehetetlenné teszi annak eldöntését, hogy a lezárulás vagy a kezdet aktusáról van-e szó, valamint irrelevánssá tesz minden további összehasonlítást Wordsworth-szel. E folyamat metaforája az „a gentle rivulet...[which] filled the grove / With sound which all who hear must needs forget / All pleasure

27 [Ahogy a vadonban haladtam, a vízen megjelenő alak haloványabb volt, mint a napali álom, egy elfeledett formájú álom szelleme, egy örökké keresett, örökre elvesztett Égi fény, melynek félig kioltott sugara átcsillan a beteg napon, melyben könnyezve ébredünk. Ekként őrizte az alak homályos tónusát...]

and all pain...” (314-319. sorok)²⁸. Ellentétben Yeats-szel, a folyó Shelley-nél nem úgy működik, mint a „generated soul”²⁹, mint a transzcendentális lélek alászállása a földi idő és tér keretei közé. A passzus előrehaladásával olyan viszonylatok rendszerébe lép be, amelyek inkább természetiek, mintsem ezotterikusak. A folyó azon tulajdonsága, amelyet a költemény kiválaszt, a hangja: a felejtés varázsa a víz repetitív ritmusából származik, amely a véletlenszerű zajt meghatározott minták mentén tagolja. A víz, amely nem rendelkezik önálló alakkal, a földdel való érintkezése révén nyer formát, és akárcsak a nyomokat elmosó víz képében, az alaknak az alaktalanságban való eltűnése révén magát a struktúra, a minta, a forma vagy az alak lehetőségét hozza létre. A kitörlések ismétlődése ritmikusan tagolja (articulates) azt, ami valójában széttagolás (disarticulation) és a költeményt látszólag az alakok felszámolása alakítja. Ám mivel ez a minta nem felel meg teljesen annak, amit eltakar, hátrahagyja azt a nyomot, amely lehetővé teszi, hogy ezt az ambivalens formanyerést (shaping) felejtésnek nevezzük. Annak megszületése, amelyet korábbi Shelley-versek, mint pl. a *Mont Blanc*, még elmének neveznének, olyan torzításként (distortion) jelenik meg, amely a különbségek „elfelejtése” révén lehetővé teszi a véletlen szabályszerűvé alakítását.

Amint a víz zaja artikulált hanggá válik, kapcsolatba léphet a fényvel. A forma születése mint a fény és a víz kölcsönhatása e félig szinesztetikus szövegrészben a hang közvetítésén megy keresztül; csupán fél-szinesztéziáról van szó, hiszen a vizuális és auditív érzékelést, szimultaneitásuk ellenére, mégis aszimmetrikus opozícióként kezeli:

16

A shape all light, which with one hand did fling
Dew on the earth, as if she were the Dawn
Whose invisible rain forever seemed to sing

A silver music on the mossy lawn,
And still before her on the dusky grass
Iris her many coloured scarf had drawn.

(352-57. sorok, kiem. PdM)³⁰

28 [egy szelíd patak...[amely] olyan hanggal töltötte be a ligetet, amire mindenkinek, aki hallja, szükségszerűen el kell felejtene minden örömet és fájdalmat]

29 [létrehívott lélek]

30 [‘Egy csupa fény alak, amely egyik kezével harmatot szórt a földre, mintha ő volna a Hajnal, kinek láthatatlan esője mintha örökre ezüst zenét játszott volna a mohás tisztáson, ám még előtte Írisz a sötét fűre vetette sokszínű sálját.’]
Ugyanez a konstrukció tér vissza később, ezúttal megfordított, a „édes dallamokkal” (‘sweet tune’) szemben az ütemre helyezett hangsúlyllyal:

And still her feet, no less than the sweet tune
To which they moved, seemed as they moved, to blot
The thoughts of him who gazed on them....

(382-84. sorok)

[És miközben mozogtak, lábai mégis, semmivel sem kevésbé, mint az édes dallam, melyre léptek, kitörölni látszottak annak gondolatait, aki rájuk meredt]

Az eredeti folyó vize itt egy kettős, egymást nem szükségszerűen kiegészítő műveletet hajt végre, amennyiben egyfelől Iris szivárvány sálját, másfelől a felejtés „ezüst zenéjét” kapcsolja össze a megformálandó fénnel. A fenomenális és a transzcendentális világ integrációjának egy hagyományos szimbóluma, a víz és a fény természetes szintézise a szivárványban Shelley-nél a jól ismert „dome of many coloured glass”-ként³¹ jelenik meg, melynek „lerakódása” annak az örökkévalóságnak a földi nyoma és ígérete, amelyben Adonais lelke „csillagként” lakozna. Mint ilyen, a nap *farbiger Abglanz*-ának fátylával beragyogja a természetes világ minden szerkezetét és formáját, ahogyan analógiás úton rendelkezésre bocsátja a fényt és a hőt is, ami lehetővé teszi a költő elméjének a „parázssal” való azonosítását. Az a metaforikus lánc, amely a napot a vízzel, a színnel, a hővel, a természettel, az elmével és a tudattal összekapcsolja, kétségkívül meghatározza a költeményt és a szivárvány fenti képében foglалható össze. Ez a szimbólum itt azonban a kitartás erőtlen létmódjában van jelen, mint olyasvalami, ami *még mindig* fennáll, annak ellenére, hogy valami más is közbeavatkozik, ami szintén a víztől és a naptól származik és a kezdetektől fogva össze is van kötődve ezekkel, és amit zenének és felejtésnek hívnak. Ez a másvalami, amelyről elmondható, hogy más formába kényszeríti az *Adonais* végső kijelentését, bizonyos szintű feszültségben jelenik meg a szivárvány jelképével.

Az alak (shape) feltűnését és ezt követő elfogyását bemutató jelenet (412. sor) egész struktúráját e két ellentétes erő majdhogynem csodaszerű felfüggesztése szervezi, hiszen összjátékuk azt a lebegő mozgást kölcsönzi az alaknak (figure), amelyről könnyen elképzelhető, hogy minden alakzat (figures) létmódja. Ez a csillogó alak (figure) Narcissus elérhetetlen tükörképének, a birtokolhatósága árán testet öltő alaknak (shape) a formáját veszi fel. Narcissus helyzetének felfüggesztett bűvölete ott ragadható meg, ahol az alak mozogni kezd

...with palms so tender
 Their tread broke not the mirror of its billow,...
 (361-62. sorok)³²

A jelenet önreflexív: az alak körvonalai az önmegkettőzés révén zárulnak be. A fény egy tükör, azaz egy olyan felszín segítségével hozza létre saját alakját, amelyben anélkül artikulálódhat, hogy az világosan elkülönítene a belsőt a külsőtől, ahogyan az én (self) elkülönül a másiktól. Az én, amely így a reflexió pillanatában jön létre, a tér fogalmaival élve, mint optikai szimmetria képezi a struktúra alapját, illetve optikai ismétlődésként azt a szervezőelvet, amely révén az entitások alakként létrejönnek. A „shape all light” referenciálisan jelentéstelen, hiszen maga a fény, az alak szükségszerű feltétele, a vízhez hasonlóan alakatlan, és csak akkor jut alakhoz, ha egy olyan kettőség illúziójában bomlik szét, amely nem azonos az én és a másik ellentétével. A nap ebben a szövegben kezdettől fogva az önmagát tartalmazó tükörszerűség alakzata (figure). A nap hasonmása azonban csakis a fény tükreként felfogott szem le-

31 [sokszínű üvegkupola]

32 [‘tenyerével oly lágyan, hogy léptük nem törte össze hullámtükrét,...]

het. „Alak” és „tükör” elválaszthatatlanok ebben a jelenetben, miként a nap sem választható el az általa létrehívott alakoktól, amelyek valójában a szemmel azonosak,³³ valamint ahogyan a nap önmagától sem különválasztható, hiszen ő hozza létre az én, mint alak illúzióját. A napról elmondható, hogy „áll”, olyan figuraként, amely egy egész térbeli szerveződés létét feltételezi, mint-hogy megszemélyesítve áll

amid the blaze
Of his own glory,...
(349-350. sorok)³⁴

A nap, akárcsak Narcissus, önnön fényét egy olyan forrásban „látja” visszatükröződni, amely egyszerre tükör és szem is:

...the Sun's image radiantly intense
Burned on the waters of the well that glowed
Like gold,...
(345-47. sorok)³⁵

Mivel a nap maga egy tükrös struktúra, a szemről elmondható, hogy a természeti formák világát hozza létre. Egy valójában rend nélküli világ mássága most a szem számára szoláris pályákon megközelíthető útvesztővé válik, amint a nap vakító ragyogásától annak zöld és kék tükröződései felé fordul a világban, lehetővé téve, hogy benne, mint utak és szándékok tájain létezzünk. A nap

18

threaded all the forest maze
With winding paths of emerald fire....
(347-48. sorok)³⁶

A legmerészebb, ám egyben leghagyományosabb kép ebben a passzusban a napsugár, mint a világ szövedékébe font fonál, a szükségszerű és kiegészítő háttér Narcissus szemének. A szem vize és pupillája hozzák létre a természeti formák szivárványát, melyek között érzéki önkiteljesedésében lakozik. A nap alakzata (figure), amely a költemény kezdetétől jelen van, a szem önnön fel színével való autoerotikus érintkezésének alakzatában ismétlődik meg, amely egyben a természeti világ tükre is. Az erotikus elemet a kezdettől fogva jelöli a maskulin nap és a feminin alak, szem vagy forrás polaritása, mely utóbbi

33 Ld. pl. az *Apolló-himnuszban*:

A szem vagyok, mellyel a Végtelen
ismeri fenségét s magába lát...
(31-32. sorok; ford. Orbán Ottó)

A *The Triumph* és a *Himnusz* (19820) napfelkeltéi pontosan abban különböznek, hogy a nap/szem identifikáció a későbbi versben már nem abszolút.

34 [saját dicsfényében]

35 [A Nap képe erős sugarakkal égett a forrásban, amely úgy izzott, mint az arany,...]

36 [kigyózó, smaragd tűz-ösvényekkel fűzte át az egész erdőt]

bend her
 Head under the dark boughs, till like a willow
 Her fair hair swept the bosom of the stream
 That whispered with delight to be their pillow.-
 (363-66. sorok)³⁷

Shelley képvilága, melyet gyakran inkoherensnek és esetlegesnek tartanak, éppen ellenkezőleg, különlegesen szisztematikus akkor, amikor a fényt tematizálja. Ez a passzus az összes korábbi és későbbi költőt egybetömöríti (Valéry-re és Gide Narcissusára éppúgy lehetne gondolni, mint a *Roman de la Rose*-ra vagy Spenserre), akiknek valaha dolguk volt a fényvel, vízzel és tükörrel. Szintén tanúskodik Rousseau-éval rokon képzeletéről, aki megengedte az erotikus forrásból szeszélyesen eredő nyelv fantazmagóriájának, hogy elmondja a történetét, mielőtt az egészet eltüntette. Az, ahogyan Shelley a fény születését kezeli, láthatóvá teszi, mi mindent bízott a szivárvány emblémájára. Ez reprezentálja a magának a megismerésnek (cognition) a lehetőségét, még az olyan elementáris artikulációs folyamatok számára is, amelyekben lehetetlennek tűnik olyan, mégoly primitív szervezőelvet felfedezni, amely nem függne teljes mértékben az erejétől. Eltörlése (to efface it) a nap eltávolítását jelentené, ami, ha pl. ezzel a szöveggel történe meg, nem sok mindent hagyna hátra. *És mégis (and still)*, ez a fény a *The Triumph of Life*-ban csak a legszerényebb feltételek mellett létezhet.

A helyzet törekenységét az a természetfeletti könnyedség reprezentálja, ahogyan az alak „tenyerével oly lágyan [mozog], hogy léptük nem törte össze [a folyó] hullámtükrét”, és amely lehetővé teszi a „siklást a folyón” („glide along the river”). Az egész jelenet egy alig elképzelhető egyensúlyként valósul meg e sikló mozgás, amely a víz felszínének egyik oldalán marad, és ezáltal lehetővé teszi a tükörkép létrejöttét, valamint az ellentétes mozgás között, amely, akárcsak Narcissus a mítoszi történet végén, áthatol a tükör felszínén és megtöri önnön létének felfüggesztett bukását. A passzus kibontakozásával a történetnek be kell futnia pályáját. A „siklás” és a „lépés” ellentétes mozgásai, amelyek felfüggesztették az emelkedés és a hanyatlás közötti gravitációt, végül felbillenek. A „befűzőtt” („threading”) napsugarak a lábak lépéseivé („treading”) válnak egy olyan felszínen, amely, ebben a szövegben, nem szilárdul meg.³⁸ Shelley költeménye kitar a reflexív érintkezés hiperbolikus könnyedsége mellett, mivel a visszatükröző felszín sohasem simul el vagy dermed meg úgy, ahogyan az a kép megkettőzéséhez szükséges volna. A víz folyamatosan mozgásban van: „hullámnak” nevezik és a felszínét, bár kristályhoz hasonlítódik, viharossá teszik a szelek, ami némi valószerűséget kölcsönöznek az alak sikló mozgásának. A részlet végére a „fonáltól” („thread”) a „lépésen” („tread”)

37 [lehajította fejét a sötét ágak alatt, míg szőke haja, akár a fűz, a folyam keblét nem sópörte, amely suttogott a gyönyörtől, hogy párnájuk lehetett]

38 Miként Mallarmé *Hérodjade*-jának egy, amúgy hasonló jelenetében, ahol a hang-súly a tükörre, mint befagyott vízre kerül:

O miroir!
 Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée....

keresztül az „eltiprásig” („trample”) jutottunk, egy egyre növekvő erőszakot sugalló mozgás során, amely eltörli a kezdet gyengédségét. Nem lehet kétséges, hogy amikor viszontlátjuk az alakot (425 skk.), már nem siklik a vízen, hanem, Ophélie módjára, a felszín alatt, vízbe fojtva jelenik meg. Az erőszakot a szivárvány visszatérése erősíti meg, amely a következő látomásban szilárd, kő-boltívként jelenik meg, amely „kegyetlenül [dicsőíti az alak] végzetes elbukását” („fiercely [to extoll] the fortune”) avval szemben, amit a költemény életnek nevez.

A metaforikus transzformációk ezen láncolatát mindaddig meg lehetett érteni egy olyan szótárba való áthelyezésük nélkül is, amely nem azonos önnön referensükével, hasonlóan magának az alaknak (figure) a mozgásához, amely arra tesz kísérletet, hogy szüntelenül egy olyan felszínen fölött suhanjon, amelyet nem akar érinteni. A szivárvány kifejezetten az érzékelés és a megismerés egységének alakzata (figure), amelyet nem háborít saját figurációjának esetleges bomlasztó közvetítése. Ez nem meglepő, hiszen egy ilyenfajta parafasztikus olvasás mögött szintén a tükörszerű megértés feltételezése rejlik, amelyben a szöveg saját tudásunk tükréül szolgál, tudásunk viszont a szöveg szignifikációját tükrözi. Ily módon azonban nem érthetjük meg teljesen, miért kell magának a megértés alakká formált fényének fokról fokra eltűnnie, míg nem a teljes felejtés sorsára jut és csak egy olyan építmény álrühájában marad jelen, amely elfelejtésének ünneplésére és megörökítésére szolgál. Nem érthetjük meg azt az erőt sem, amely addig nehezedik a figuráció csábító bájára, amíg az el nem pusztítja magát. A nap alakzatát, összefüggéseinek egész láncolatával együtt, nem-fenomenális módon is kell olvasni, a szöveg drámai feszültsége magát ezt a szükségszerűséget is reprezentálja.

A „siklástól” a „taposásig” vezető átmenet az elbeszélte cselekményben az „ütem” („measure”) közbelépésével megy végbe. Ez a kifejezés cselekvőleg hozza vissza a zenét, amely, a megelőző jelenetben ráeső hangsúlyt követően (254–55. sorok), a cselekmény ezen fázisában először csupán analógia révén van jelen (359–74. sorok).³⁹ Az ütem artikulált hang, vagyis nyelv. Inkább nyelv, mint a harmónia és a dallam hagyományos értelmében vett zene. Mint dallam, a víz „dala” és, tágabb értelemben, a természet változatos hangjai csak egy olyan háttérrel létesítenek, amely könnyedén egyesül a természeti világ csábításával:

...all the place

Was filled with many sounds woven into one

Oblivious melody, confusing sense

Amid the gliding waves and shadows dun;...

(339-42. sorok)⁴⁰

39 Ahol az alaknak a vízen végigsöprő haja ahhoz hasonlítatik, „As one enamoured is upborne in dream / O'er the lily-paven lakes mid silver mist / To wondrous music...” (397-69. sorok) [ahogyan a csodás zenére a szerelmezt is megtartja álma az ezüstös köd borította, liliumokkal benőtt tavak felett]

40 [hangok töltötték be az egész helyet, amelyek egyetlen, felejtést hozó dallammá fűződtek egybe, összezavarva az érzékeket a sikló hullámok és a barnás árnyak között]

Mint dallam és mint harmónia, a dal ugyanahhoz a sikló mozgáshoz tartozik, amely csak akkor törik meg, amikor az alak lábai

to the ceaseless song

Of leaves and winds and waves and birds and bees

And falling drops moved in a measure new....

(375-77. sorok)⁴¹

E táncos „lépése”, melynek szüksége van biztos talajra, hiszen a gravitáció súlyát hordozza, már nem dallamos, a zenét ugyanis az ismétlődő artikuláció pusztá ütemévé redukálja. Azt a hangsúlyos vagy tonális pontuációt emeli ki a zenéből, ami a beszéd dikciójában is jelen van. A jelenetet úgy lehet felfogni, mint amely a zene születését beszéli el a nyelv szelleméből, amennyiben a verbális hang jelölő funkcióját megelőző jellegzetes artikuláció a meghatározó vonása. Ezen a ponton lép elő a nyelv tematizációja a *The Triumph of Life*-ban, amikor tehát az „ütem” elkülönül a jelölés fenomenális aspektusától mint tükörszerű *reprezentációtól*, s ezzel szemben a nyelv szó szerinti és materiális aspektusát emeli ki. Az elbeszélés drámai cselekményében az ütem bontja meg a megismerés mint reprezentáció szimmetriáját (a szívárvány, a szem és a nap alakzatát). Ám mivel az ütem bármiféle nyelvi szerveződés alapelve, nem pusztán a rím vagy a metrum, hanem bármiféle szintaktikai vagy grammatikai ütemeződés formájában, a „lábak” nemcsak a költői metrumnak feleltethető meg, mely oly szembeszökően evidens a költemény *terza rimájában*, hanem bármiféle szignifikáció elvének. Mégis pontosan ezek a „lábak” oltják ki és földelik el a költői és filozófiai fényt.

Csábítónak tűnik ezt az eseményt, tehát amikor az alak „a halálporába” („into the dust of death”) „tiporja” („trampling”) a gondolat tűzét (388. sor), amely bizonyosan a legenigmatikusabb momentuma a költeménynek, a nyelv szemantikai és nem-jelölő, materiális sajátosságainak kettéválásaként értelmezni. A tagolás különféle (a grammatika, szintaxis, hangsúlyozás, hangszín stb. eszközeivel véghezvitt) eljárásai a szótól a mondatalkotásig, melyeknek a jelentés hordozása a feladata, illetve ugyanezek az artikulációs műveletek önmagukra hagyva, a jelölés kényszerétől függetlenül határozzák meg egymást kölcsönösen. A minden klasszikus jelelméletben implikált látens polaritás lehetővé teszi a jelölő relatív függetlenségét és szabad játékát jelölő funkciójához viszonyítva. Ha pl. az olyan megragadó rímképletek, mint „bellow”, „willow”, „pillow”, illetve az olyan transzformációk, mint „thread”-ből „tread” vagy „seed”-ből „deed” a szöveg kulcsfontosságú pontjain lépnek elő, felmerülhet a kérdés, hogy ezeket a különösen jelentésszerű mozgásokat vagy eseményeket nem sokkal inkább a jelölő véletlenszerű és felszíni tulajdonságai generálják-e, mintsem a jelentés kényszere. A gondolat „ütem” általi kitörését ebben az esetben a szemantikai mélység elvesztéseként, illetve olyasvalami általi helyettesítéseként kellene értelmezni, amit Mallarmé „le hasard infini des conjonctions”-nak nevezett (*Igitur*).

41 [a levelek és szelek és madarak és méhek és hulló vízcseppek szakadatlan dalát követve új ütemre letek]

A *The Triumph of Life*-nak azonban nem ez, vagy nem egészen ez a története. Az önkényes (arbitrary) elem a jelentés és a nyelvi artikuláció közötti hátravonalon ugyanis önmagában nem rendelkezik avval az erővel, hogy lerombolja a szöveg által felállított, majd felbontani vélt tükrös szerkezetet. Nem adhat számot a Narcissus-történet végéről, amikor az alak áthatol a tükrön és elmerül, éppúgy, ahogyan a nap a költemény kezdetén leigazza a csillagokat, aztán maga is behódol az Élet Szekere (Chariot of Life) fényének. A figuráció reprezentációs és ikonikus funkciójának aláásása a jelölő játék révén nem elegendő ahhoz, hogy végrehajtsa azt a diszfigurációt, amelyet a *The Triumph of Life* előad, vagy megjelenít. Egy alakzatot ugyanis éppen az az összekapcsolódás hoz létre, amely a jelölés és a nyelvi artikuláció bármiféle princípiuma között létrejön, legyen ez utóbbi szenzoriális vagy sem. Az ikonikus, érzéki vagy, ha úgy tetszik, esztétikai mozzanat nem konstitutív eleme a figurációnak. A figuráció a nyelv azon eleme, amely lehetővé teszi a jelentés helyettesítés általi megismétlését (reiteration); ez a folyamat legalább kettős és ezt a pluralitást a tükröszerűség optikai ikonja természetes módon illusztrálja. Az alakzat különös csábereje azonban nem szükségszerűen abban rejlik, hogy az érzéki élvezet illúzióját hozza létre, hanem abban, hogy a jelentés illúzióját kelti. Az alak Shelley költeményében egy alakzat, függetlenül attól, hogy a fény (a szívárvány) vagy általában az artikuláció (zene mint ütem és nyelv) alakzataként tűnik-e fel. Az élvezettől a szignifikációhoz, az esztétikaitól a szemiológiai dimenzióhoz vezető átmenetet világosan jelzi az a szövegrész, amely a szívárvány alakzatától a táncéhoz, a látástól az ütemhez irányít. Ez jelzi az alaknak általában a figuráció modelljeként való azonosítását. Miután ez a lépés túljut a figuráció tradicionális - reprezentációs módként, szubjektum és objektum, rész és egész, szükségszerűség és lehetőség vagy nap és szem polarításaként értett - fogalmain, megnyílik az út az alakzat lebontása és kitörlése számára. Ez a kiterjedés azonban, amely egybeesik a metaforához, szinkdochéhoz, metalepszishez vagy prozopopeiához hasonló tropologikus modellektől (amelyek szükségszerűen tartalmaznak fenomenális, térbeli vagy időbeli elemet) az olyan trópusokhoz vezető átmenettel, mint a grammatika és a szintaxis (amelyek ikonikus faktorok közbelépése nélkül, a betű szintjén működnek), önmagában nem képes az alakzat kitörlésére vagy – a szöveg reprezentációs kódja szerint – az alak vízbefojtására vagy a gondolat kitaposására. Ehhez egy újabb közbeavatkozásra, a nyelv egy másik aspektusára van szükség.

Azt a mozgást, melynek mentén Rousseau találkozásának narratív szekvenciája az alak előtűnésétől (343. sor) az „új látomás” általi leváltásáig (434. sor) kibontakozik, két olyan esemény keretezi, amelyeket az erő irányít (acts of power): a nap legyőzi a csillagok fényét, az élet fénye pedig legyőzi a napot. Az erőszakos aktus által időben behatárolt, punktuális cselekménytől „az alak” sikló, felfüggesztő mozgásáig (425–26. sorok) terjedő ív azonos avval a mozgással, amely a költemény címében rejlik. Amint azt számos kommentátor kimutatta, a „diadal” („triumph”) éppúgy vonatkozik a tényleges győzelemre, mint a *trionfóra*, a csata kimenetelét ünneplő parádéra. A jelenet olvasata lehetővé kell, hogy tegye ennek az ellentétes mozgásnak egy általánosabb interpretációját.

Az alakot immár minden szignifikáció figuralitásának figurájaként értjük. A jelenet tükrös szerkezete, mint a fény és a víz vizuális cselekménye (plot) nem

meghatározó tényezője, pusztán illusztrációja (*hypotyposis*) annak a plurális struktúrának, amelyben a természeti entitások csak mint egyes artikulációs princípiumok jutnak szerephez. Ebből az következik, hogy az alakzat nem a természet által adott vagy létrehozott, hanem a nyelv önkényes aktusa által létesített (*posited*). A fény-alak fel- és eltűnése, a szoláris analógia ellenére, nem olyan természeti esemény, amelyet egy különböző erők közötti összjáték eredményez, hanem egy egyszeri s emiatt erőszakos aktus, amelyet a önmagában vett (*considered by and for itself*) nyelv létesítő hatalma valósít meg: a nap csak azért uralkodik a csillagok fölött, mert formákat *létesít*, ahogyan aztán az „élet” azért fog uralkodni a nap felett, mert az inskripció révén létesíti a történeti események „pályáját”. A létesítő hatalom nem Rousseau-ban mint szubjektumban lakozik; az alak uralma Rousseau felett sohasem kérdőjeleződik meg. Az ő utasítására emelkedik fel és hajol meg, tudata passzív módon, ellenállás nélkül tiportatik a porba. A nyelv létesítő hatalma egyszerre teljesen önkényes, amennyiben olyan erővel rendelkezik, ami nem redukálható a szükségyszerűsége, és teljesen feltartóztathatatlan, amennyiben nincs alternatívája. Túl van a lehetőség és a meghatározottság ellentétein, s ezért nem lehet része az események temporális sorozatának. A szekvenciát olyan aktusok kell, hogy megszakítsák, amelyek nem tehetők részeivé. Például nem kezdődhet úgy, hogy elbeszéli a csillagok eltűnését a nap erősödő hatására, azaz egy olyan természeti folyamatot, amely valamiféle közvetítés eredménye, hanem fel kell idéznie egy minden előzménytől elszakított nap erőszakos „előugrását”. Ez az esemény csak visszatekintve fogható fel és érthető félre helyettesítésként és kezdetként, nap és éj, vagy a lét két transzcendentális rendje közötti dialektikus viszonyként. A nap nem az éjszakával és a csillagokkal való együttállása révén vagy azokra vonatkozó ellenhatásként jelenik meg, hanem önnön, összefüggésektől mentes hatalmánál fogva. A *The Triumph of Life* teljesen eltér az olyan prométheuszi vagy titáni mítoszoktól, mint Keats *Hyperion*-ja vagy akár *Az Elveszett Paradicsom*, amelyek a dialektikus harc agonisztikus pátoszából táplálkoznak. Elképzelhetetlen volna, hogy Shelley nem-epikus, nem-vallásos költeménye azzal kezdődjön, hogy elégikusan vagy lázongva idézze fel a nap által a korábbi istenekre, a csillagokra mért tragikus vereséget. A szöveg nem teremt alkalmat a törvényes örökösök vagy az istenek és emberek közötti vereség vagy győzelem tragédiája számára. A narratív tér korábbi birtoklóinak elűzését a megnyilatkozás pusztá hatalma által mintegy elrendeli, ennek következtében egyszerre el is felejtődnek. Ez az erő a költemény szóhasználatában *imposition* (20. sor)⁴² révén, a létesítés nyomatékos módusában lép elő. Ez a megszemélyesített nap prozopopeiáját a költemény első soraiban egy különösen abszurd pszeudo-leírásban tömöríti. A legfolyamatosabb és fokozatosabb természeti esemény, az alig észrevehető hajnalodás egyetlen pillanat nyers gyorsaságában omlik össze:

Swift as a spirit hastening to his task
 ...the Sun sprang forth
 ...and the mask

Of darkness fell from the awakened Earth.

(1-4. sorok)⁴³

Az Élet Szekerének megjelenései a versben később hasonlóan nyersek és motiválatlanok. Amikor feltűnnek, nem a nap „utódai”, nem az eredeti, létesítő gesztus természetes folytatásai, hanem létesítések a maguk jogán. Ellentétben a napra következő éjszakával, mindig újra kell létesíteni őket, ami megmagyarázza, hogy miért inkább ismétlések, mintsem kezdetek.

Miként írható be (inscribed in) egy szekvenciális narratívába egy létesítő aktus, amely nem viszonyul semmihez, ami megelőzi vagy utána következik? Hogyan lehet egy beszédaktusból trópus vagy katakrézis, amely aztán létrehozza egy allegória narratív szekvenciáját? Mindez csakis azért lehetséges, mert a magunk részéről a létesítő nyelv értelem nélküli (senseless) erejét az értelem és a jelentés autoritásával ruházzuk fel. Ez azonban radikálisan következetlen: a nyelv létesít és a nyelv jelent (amennyiben artikulál), ám a nyelv képtelen jelentést létesíteni; csak arra képes, hogy megismételje (vagy tükrözze) megtévesztő voltának alátámasztását. E lehetetlenség a róla való tudás révén sem válik kevésbé lehetetlenné. Ez a lehetetlen létesítés (impossible position) maga az alakzat, a trópus, a metafora mint éles (violent) – és nem mint sötét – fény, halálos Apollón.

A jelentés terhe (imposition) a *The Triumph of Life*-ban azon kérdések formájában jelenik meg, amelyek az olvasás kiindulópontjául szolgáltak. Az emberi szubjektum egyfajta kérdező, önnön meghatározatlanságának pátozásával körülvevett entitásként jelenik meg a szövegben, a Rousseau-t faggató narrátor és az alakot faggató Rousseau képében. Ezek az alakok azonban nem esnek egybe az őket megjelenítő költemény elbeszélő hangjával; ez a hang nem kérdez, és nem részesül szorongatott helyzetükben (predicament). Nem tehetjük fel tehát a kérdést, mi az oka annak, hogy, mint szubjektumok, hajlamosak vagyunk a jelentésadásra (to impose meaning), hiszen éppen ez a kérdés határoz meg minket. Attól a pillanattól kezdve, hogy a szubjektum felteszi ezt a kérdést, eleve kizárt minden alternatívát és a jelentés figurális bizonyosságává válik, „Ein Zeichen sind wir / Deutungslos...”⁴⁴ (Hölderlin). Kérdezni annyit tesz, mint felejtetni. Performativitását tekintve a figuráció (mint kérdezés) a nyelv létesítő hatalmának eltörlését hajtja végre (performs). Ez történik akkor, amikor

43 [Fürgén, mint egy feladatához siető szellem...bújt elő a Nap...és a sötétség álarca lehullott a felébresztett Földről] A „Fürgén, mint egy [...] szellem...” a *Spirit of Plato (From the Greek)* c. [Platón szelleme (görögből)] művet idézi fel: „I am the image of swift Plato’s spirit, / Ascending heaven; Athens doth inherit / His corpse below,” [én vagyok Platón szellemének képmása, mely az égbe emelkedik, holtestét alant Athén öröklí], ami a napnak egy nem természeti, jelen esetben spirituális elemmel való azonosulását implikálja. A természeti, történeti világ és a szellem világa közötti dichotómiát, noha ez még jelen van a költeményben, lehetővé téve pl. Bloom vagy Rieger olvasatait, itt a nyelv másik dimenziója helyettesíti. Ennek a már nem platonikus nyelvfelfogásnak a tematikus érvényesítése jelenik meg Rousseau és Platón történeti hierarchiában elfoglalt helyeinek hasonlóságában. Ez aligha jelentheti Rousseau (vagy Platón) elítélését, sokkal inkább a nyelv figurális hatalmának fejlettebb megértésére utal.

44 [jelek vagyunk/ jelentéstelen]

a *The Triumph of Life* napfelkelteként jelenít meg egy létesítő beszédaktust, amihez ez a legkevésbé sem hasonlít.

A felejtés, ebben a költeményben, semmiképpen sem passzív folyamat. A Rousseau-epizódban éppen az teszi lehetővé az eseményeket, hogy Rousseau kitar a felejtés mellett. Legkorábbi színrelépései során annak a világnak az inkoherenciájáról feledkezik meg, amelyben az események pusztán egy vak erő hatására következnek be, éppúgy, ahogyan a kezdősorokban a nap is pusztán az elrendelés útján tűnik fel. A jelenet a kogníció artikulált nyelvének előlépését írja le, amely azoknak az eseményeknek a kitörlése, elfeledése által következik be, melyeket valójában ez a nyelv visz véghez. A folyamat az alak megjelenésében csúcsosodik ki, amely egyszerre a tükörszerű öntudat és a gondolat alakzata, de egyben a „thought’s empire over thought”⁴⁵ alakzata is, a gondolat azon eleméé, amely, kísérletet téve arra, hogy elfeledje megkettőzöttségét, lerombolja magát a gondolatot. A létesítés kezdeti erőszakossága ugyanis csak félig törölhető el, hiszen az eltörlés csakis egy olyan nyelvi eszköz révén vihető véghez, amely sohasem szabadulhat meg éppen annak az erőszaknak a vonásaitól, amely ellen irányul. A létesítés aktusának pillanatnyiságát látszólag a transzformációk sorozatára is kiterjeszti, ám ez a tartósság csak képzeletbeli állapot, amelyben „all...seemed as if it had been not” (385. sor).⁴⁶ Az eltiprás gesztusa a kezdeti erőszak szükségszerű visszatérését adja elő: a gondolat alakzata, magának a kogníciónak a fénye irtja ki a gondolatot. Látszólagos kezdőpontján és látszólagos befejeződésekor a gondolat (vagyis a figuráció) elfelejti, amit gondol és, amennyiben fenn akarja tartani önmagát, nem is tehet másként. Az epizódok mindegyike megfelelnek arról a tudásról, amelyet a megelőző felejtés ért el, mint ahogyan a nyitójelenet pillanatszerű napfelkeltését is hirtelen egy „különös révület” takarja el, amely révén az elbeszélő a látványt olyanként képzelheti el, ami már azelőtt az emlékezet tárgya, hogy megtörtént volna.⁴⁷ A létesítés egy olyan, csillogó (glimmering) tudásba „szüremlik át” („glimmers”), amely végigjártassa a jelölés és a performancia apóriáit.

Azok az ismétlődő eltörlések, amelyek révén a nyelv eltöri önnön létesítéseit, diszfigurációnak nevezhetők. Rousseau diszfigurációját a szöveg a gyökérre vonatkozó jelenetben adja elő, majd ezt, jóval általánosabb módon, az alak eltorzításával (disfiguration) ismétli meg:

...The fair shape waned in the coming light
As veil by veil the silent splendour drops
From Lucifer, amid the chrysolite

Of sunrise ere it strike the mountain tops-
(512-15. sorok)⁴⁸

45 [a gondolat uralma a gondolat fölött]

46 [minden...olyannak tűnt, mintha nem létezett volna]

47 33-39. sorok

48 [...A szépséges alak elfogyott az érkező fényben, ahogyan a ragyogás egyre-másra dobja le a fátylát Luciferről a napfelkelte krizolitja alatt, mielőtt eléri a hegycsúcsokat]

Lucifer, vagyis a metafora, a fény hordozója, aki az érzékek vagy a megismerés fényét az eseményektől vagy entitásoktól azok jelentéséhez viszi át, visszavonhatatlanul elveszíti önnön arcának vagy alakjának körvonalait. Ezt láthatjuk meg akkor, amikor az alak először a víz zenéjeként, majd szivárványként és ütemként tűnik fel, míg végül, önnön ereje által halálra tiporva, elsüllyed „below the watery floor”⁴⁹. Ellentétben Lycidas-szal, nem támad fel egy csillag képében, hanem megismétlődik a szószertiség azon szintjén, amely nem a jelentéshez, hanem a tényleges eseményekhez tartozik, amelyeket Shelley költeménye „Életnek” nevez. Ám az „Élet” éppoly kevésbé jelenti a figuráció végét, mint ahogy a napfelkelte a kezdetét. Amilyen téves ugyanis a nyelvet természeti eseményként megjeleníteni, éppoly téves az életet avval a fényvel reprezentálni, amely a naptól ered és amelynek majd létre kell hoznia saját szivárványát és ütemét. Csakhogy ez a fény elpusztítja előző reprezentációját, akárcsak a farkas az őzt. A folyamat végtelen, hiszen a nyelv performatív hatalmának tudása maga egy alakzat, és mint ilyen, kénytelen megismételni a metafora diszfigurációját, ahogyan Shelley is kénytelen megismételni Rousseau eltévelyedését egy jóval erőszakosabbnak tűnő formában. Mind ebből továbbá az is következik, hogy kénytelen megfeleledkezni róla, mint ahogy, szigorúan véve, a *Társadalmi Szerződésről* is elmondható, hogy kitörli a *Julie*-t Rousseau műveinek kánonjából, vagy a *The Triumph of Life*-ről az, hogy Shelley minden korábbi munkáját semmivé foszlatja.

26

A fény képvilágának állandósága az Élet Szekerének leírásában éppúgy, mint az ünnepélyesen beköszöntő napfelkeltében a folytonosság illúzióját kelti, aminek következtében megszakadásának tudása olyan fortélyként szolgál, amely eltörli tényleges megjelenéseit. A diszfiguráció performanciájától a költeményt e negatív tudás ereje menekíti meg. Ez a tudás azonban erőtlenné ahhoz, hogy útját állja az immár döntő textuális artikulációként működő folyamatnak: annak, hogy olyan töredék státuszába kerüljön, amelyet Shelley tényleges halála és testének ezt követő eltorzítása (disfigurement) idézett elő, melyet elégettek, miután csónakjával felborult és vízbefúlt távol Lerici partjától. Ez az eltorzult (defaced) test jelen van a kézirat utolsó oldalának margóján és elválaszthatatlan részévé vált a költeménynek. Ezen a ponton a figurációt és a kogníciót valójában egy olyan esemény szakítja meg, amely a szöveget alakítja, ám nincs jelen annak reprezentált vagy artikulált jelentésében. Egy olyan szöveg léte, amelyet egy tényleges esemény öntött formába, látszólag a véletlen játékanak tudható be, ám a *The Triumph of Life* olvasata alátámasztja, hogy ez a megcsonkított textuális modell egy olyan törés sebhelyét teszi láthatóvá, amely rejtetten minden szövegben jelen van. Ha van ilyen, ez a szöveg inkább mondható tipikusabbnak, mint kevésbé tipikusnak az olyan szövegekhez képest, amelyeket nem csonkítottak meg ily módon. A ritmikai megszakítások, amelyek a narratíva egymást követő epizódjait elhatárolják, nem a megismerés új momentumai, hanem betű szerinti (literal) események, amelyeket a figuráció vagy a felejtés megtévesztő aktusai írnak vissza a szövegbe.

Shelley távollétében a diszfiguráció ilyen visszairása most teljes egészében az olvasóra hárul. Az olvasás végső próbája a *The Triumph of Life*-ban

ezen esemény textualitásának olvasásán, a Shelley teste fölötti rendelkezésen múlik. Az a kihívás, amely valójában minden szövegben jelen van, és amelyet a *The Triumph of Life* azonosít, tematizál és ily módon a lehető leg-hatékonyabb módon próbál elkerülni, itt tulajdonképpen úgy valósul meg, ahogyan a szimbolikus megszakítások sorozatát másfelől egy olyan esemény szakítja meg, amely már nem egyszerűen képzeletbeli vagy szimbolikus. Az a feltűnő könnyedség, amellyel a *The Triumph of Life* olvasói képesek voltak ezzel a kihívással boldogulni, Shelley- és, ezen túlmenően, általában romantikaértésünk elégtelenségét demonstrálja.

Amit ugyanis a halott Shelley-vel és az összes többi holttesttel tettünk, amelyek feltűnnek a romantikus irodalomban – egyebek mellett a „halottra” lehetne gondolni Wordsworth *Az előszó* c. művében (V. 470–472.), aki „[v]égre, ott a szép fák, dombok, a friss táj / foglalatában feltűnt [...] / merev derékka, kísértetes arccal,”⁵⁰ az egyszerűen annyi, hogy eltemettük őket, eltemettük a saját, sírfeliratokká és síremlékekévé tett szövegeikbe. Szobrokká váltak a jövő archeológusainak hasznára, akik „új alapokat ásnak ki” a saját emlékműveik számára. Történeti és esztétikai tárgyakká változtak. Felsorolhatatlanul sok, eltérő és kifinomult stratégia létezik ennek véghezvitelére.

Az ilyen monumentalizáció egyáltalán nem szükségszerűen naiv vagy kitérő gesztus, és bizonyosan nem olyan, amelynek elkerülését bárki is képesnek tarthatná magát. Nem kell naivnak lennie, hiszen nem kell elfojtania egy önveszélyes tudást. Akárcsak a *The Triumph of Life*, e fenyegetés teljes erejét ki tudja fejezni annak teljes negativitásában; a költemény azt demonstrálja, hogy ez a szigor nem menti meg Shelley-t attól, hogy allegorizálja saját negatív bizonyosságát s így azt a gyanút keltse, hogy a negáció valójában *Verneinung*, szándékolt ördögűzés. Nem is kerülhető el, hiszen a fenyegetés elűzésének kudarcra maga válik a megértés újabb és újabb olvasást igénylő kihívásává, még az olyan evidenciával szemben is, mint az az alapvető akadály, amelybe ez a költemény ütközik. Olvasni pedig nem más, mint megérteni, kérdezni, tudni, felejtetni, kitörölni, eltorzítani, megismételni – vagyis nem más, mint az a végtelen prozopopeia, melynek révén a halottak archoz és hanghoz jutnak, amely elmondhatja végrendeletük allegóriáját, másfelől lehetővé teszi számunkra, hogy megszólítsuk őket. Nincs olyan fokú tudás, amely valaha is megállíthatná ezt az örületet, mert ez a szavak örülete. Ami valóban naiv volna, az annak hiedelme, hogy ez a stratégia, amely nem a *mi* stratégiánk mint szubjektumoké, hiszen inkább produktumai, mintsem ágensei vagyunk, bármiféle érték forrása és ennek megfelelően ünnepelhető vagy megbélyegezhető lehetne.

Mindig, amikor ez a hiedelem felbukkan – és ez állandóan bekövetkezik –, olyan félreolvasáshoz vezet, amelyről le lehet és le is kellene mondani, ellentétben avval a kényszerítő „felejtéssel”, amelyet Shelley költeménye analitikusan tematizál, és amely túl van jón és rosszon. Kevés haszonnal járna azoknak a változatos formáknak és neveknek a felsorolása és kategorizálása, amelyeket ez a hiedelem a mai kritika és irodalom színterein magára ölt. Egyhangúan kiszámítható irányvonalak mentén működik, a szövegek historizációja vagy esztétizálása útján éppúgy, mint, akárcsak ebben az esszében, mód-

szertani igények megfogalmazásának eszközeként, amelyeket a jámborság tagadása csak még jámborabbá tesz. Azok a kísérletek, amelyek a romantikát hozzánk, illetve más irodalmi mozgalmakhoz való viszonyát tekintve igyekeznek meghatározni, megérteni vagy körülhatárolni, mind részét alkotják ennek a naiv hitnek. A *The Triumph of Life* arra figyelmeztet, hogy semmi, sem a tett, sem a szó, sem a gondolat vagy a szöveg nem valami őt megelőzőhöz vagy követőhöz, vagy másutt létezőhöz fűző pozitív vagy negatív viszonya szerint következik be, hanem pusztán véletlen eseményként, melynek hatalma, akár csak a halálé, feltűnésének véletlenszerűségében rejlik. Arra is figyelmeztet, hogy miért és hogyan kell ezeknek az eseményeknek mégis a helyreállító történelmi és esztétikai rendszerbe visszailleszkedniük, amely téves voltának lelepleződésétől függetlenül ismétli meg önmagát. Ez a folyamat teljesen eltér a historicizmus helyreállító és nihilisztikus allegóriáitól. Ha igaz és elkerülhetetlen az, hogy minden olvasás valamiféle monumentalizációnak nevezhető, akkor az, ahogyan a *The Triumph of Life* Rousseau-t olvassa és eltorzítja, Shelley-t azon kevés olvasó közé helyezi, akik „sejtették, kinek a szobrát képezték azok a töredékek”. Az olvasás mint diszfiguráció pontosan olyan mértékben bizonyul történetileg megbízhatóbbnak, mint a történelmi archeológia produktumai, amilyen mértékben ellenáll a historicizmusnak. Ezt a megfigyelést az olvasás egy *módszerévé* monumentalizálni annyit jelentene, mint meghátrálni a Shelley által bemutatott szigortól, amely éppen azért példaszerű, mert ellenszegül a rendszerré való általánosításnak.

* A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia UP, 1984. *Shelley Disfigured*, 93-123.