

NAGY FRUZZSINA

Ahol a Szél (se) jár*

J. M. W. TURNER: THOMSON'S AEOLIAN HARP (THOMSON AEOLHÁRFÁJA)

William Turner minden idők egyik leghíresebb és legeredetibb művésze; festészetével kapcsolatban a szakirodalom többsége szuperlatívuszokban fogalmaz. A művészettörténetben a „fény örültjeként”¹ emlegetik, „aki valóságos katalógusát adta a fenségesnek”,² és aki „a vég-sőkig kifinomult ábrázolásaival ajándékozott meg minket”.³ Turner munkássága és hagyatéka azonban nemcsak képzőművészeti, de lírai alkotásokat is tartalmaz – amint erre elenyészően kevesen, de az utolsó ötven év kutatásai közül többen is felhívták a figyelmet. Jerrold Ziff, Turner-kutató szerint „nyilvánvaló, hogy Turner költészet iránti vágya elválaszthatatlan volt a festészet és a költészet kapcsolata iránti érdeklődésétől.”⁴ Ziff idézett állítását alátámasztja, hogy Turner saját költeményei közül csak nagyon keveset, mindössze harmincegyet publikált életében – és ezek közül *mindet* a festményei ekphrasziszaként hozta a nyilvánosságra. A kiadott, csekély számú lírai alkotást Turner következetes szelekciós munkája és többszöri átdolgozásai előzték meg, melyeket pontos tervek és utasítások kísérték a vizuális ábrázolás melletti vagy a katalógusban elhelyezett szövegek megjelenítésével kapcsolatban.⁵

* Ezt a tanulmányt, hálás szívvel, Mesteremnek, dr. Torkos Bélának ajánlom, akinek elmélyült tudása, szakmai alázata és támogató megjegyzései kiapadhatatlan inspirációt jelentenek számomra az angol nyelv és irodalom szépségeinek minél szélesebb körű megismeréséhez.

¹ Théophile Thoré-Bürger, *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857 et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande-Bretagne*, Jules Renouard, Párizs, 1857, 424.

² James Kirwan, *Sublimity: The Non-Rational and Irrational in the History of Aesthetics*, Routledge, New York, 2005, 127.

³ E. H. Gombrich, *A művészet története*, ford. G. Beke Margit és Falvai Mihály, Glória Kiadó, Budapest, 2002, 493.

⁴ Jerrold Ziff, „Turner on Poetry and Painting”, *Studies in Romanticism*, Boston University, Boston, 3. 4 (1964): 202. Ziff ezen állítását elsősorban nem a szépirodalmi munkák vizsgálatából bizonyította, hanem Turner akadémiai előadásainak a fontosabb sarokpontjai felől, hiszen a festő gyakran kitért a két művészeti ág szoros együttműködésére. Turner gyakran forgatott és tanulmányozott elméleti olvasmányai közé tartozott John Opie *Lectures on Painting* (1809) és Martin Archer Shee *Elements of Art* (1809) című kötete is, melyeknek a vers-kép kapcsolatokról szóló főbb állításait felfedezhetjük a perspektíváról tartott előadásai szövegében.

⁵ Andrew Wilton, *Painting and Poetry, Turner's 'Verse Book' and his Works of 1804–1812*, Tate Gallery, London, 1990, 15–16.

A kép-szöveg kapcsolati dinamika termékeny együttműködésének bemutatásához Turner *Thomson's Aeolian Harp* (Thomson Aeolhárfa) című, 1809-ben alkotott festményét és a hozzá kapcsolódó 32 soros versét választottam ki az életműből.⁶

Thomson's Aeolian Harp

1. On Thomson's tomb the dew drops distil
Soft tears of Pity shed for Pope's lost fane,
To worth and verse adheres sad memory still,
Scorning to wear ensnaring fashion's chain.

2. In silence go, fair Thames, for all is laid;
His pastoral reeds untied, and harp unstrung,
Sunk is their harmony in Twickenham's glade,
While flows the stream, unheeded and unsung.

3. Resplendent Seasons! chase oblivion's shade,
Where liberal hands bid Thomson's lyre arise;
From Putney's height he nature's hues survey'd
And mark'd each beauty with enraptur'd eyes.

4. Then kindly place amid thy upland groves
Th'Aeolian harp, attun'd to nature's strains,
Melliferous greeting every air that roves
From Thames' broad bosom or her verdant plains.

5. Inspiring Spring! With renovating fire,
Well pleas'd, rebind those reeds Alexis play'd,
And breathing balmy kisses to the Lyre,
Give one soft note to lost Alexis' shade.

6. Let Summer shed her many blossoms fair,
To shield the trembling strings in noon-tide ray;
While ever and anon the dulcet air
Shall rapturous thrill, or sigh in sweets away.

7. Bind not the poppy in the golden hair,
Autumn! Kind giver of the full-ear'd sheaf;
Those notes have often echo'd to thy care,
Check not their sweetness with thy falling leaf.

⁶ A több mint másfél méter magas és három méter hosszú képet Turner 1809-ben festette meg, majd állíttatta ki a költeményével együtt. A kép jelenleg a Manchesteri Szépművészeti Galériában tekinthető meg. A verset hivatkozható fordítás hiányában saját nyersfordításomban közlöm. A vers más költemények mellett: Jack Lindsay, *i. m.*, 78.

8. Winter! thy sharp cold winds bespeak decay;
Thy snow-fraught robe let pity' zone entwine,
That gen'rous care shall memory repay,
Bending with her o'er Thomson's hallow'd shrine.⁷

Thomson Eolhárfája

1. Thomson sírjára harmatcseppek szállnak
A Sajnálát lágy könnyei hullanak Pope elveszett templomáért,
A bús emlékezet még ragaszkodik az érdemhez és a vershez,
S nem hajlandó viselni a csalóka divat láncait.

2. Szelíden csordogálj, gyönyörű Temze, hisz ezen nem lehet változtatni már;
Pásztorsípjai szétbomlottak, hárfájának húrjai meglazultak,
Dallamukat elnyelte Twickenham tisztása,
Míg a folyó folyik észrevétlenül és megdalolatlanul.

3. Tündöklő Évszakok! Űzzétek a feledés homályát oda,
Hol bő kezek keltik életre Thomson Lantját;
Ki a természet színeit Putney magaslatáról bámulta,
És az ott lévő összes szépségre elragadtatott szemmel tekintett.

4. Aztán, kérlek, helyezzétek magaslataitok berkei közé
A természet dallamára hangolt Szélhárfát,
Mely zengve üdvözl minden fuvallatot, ami
A Temze széles kebléből zöldellő síkjaira száll.

5. Sugallatos Tavasz! a megújító tűzzel,
Örömdben hangold újra Alexis sípjának nádjait,
Balzsamos csókokat lehelve a Lantra,
Szentelj egy lágy dallamot a tűnt Alexis árnyának.

6. Hadd ontsa a Nyár sok szép virágát,
Védendő a déli naptól reszkető húrokat;
Míg a dallamos lég minduntalan
Megremeg, és édes sóhajok szállnak szerteszét.

7. Ne köss pipacsot az arany hajú kalászba,
Ősz! te teli kévét bőkezűen osztó;
Azok a dallamok megannyiszor a te oltalmad visszhangozzák,
Ne rontsd hát édességüket lehulló leveleiddel.

⁷ Saját fordítás.

8. Tél! metsző hideg szeleid pusztulást hirdetnek;
 Havas palástod ölelje körül a gyász terét,
 S e nagylelkű gondoskodást az emlékezet viszonzozza majd,
 Vele együtt hajolva Thomson szent sírja fölé.



J. M. W. Turner: *Thomson's Aeolian Harp*, 1809, Szépművészeti Múzeum, Manchester, Egyesült Királyság

Szöveg és kép összefonódására elsőként és a legkézenfekvőbb módon az azonos címadás hívja fel a figyelmet, ami legitimálja a vers helyét a kép mellett. A cím felfejtése azért kulcsfontosságú, mert kettős feladatot lát el: egyrészt ablakot nyit a vizuális és a verbális reprezentáció felé, másrészt e kettő összekapcsolása mellett megidéz és játékba hoz más képzőművészeti és irodalmi alkotásokat is. A legszembeütőbb utalás a birtokviszonyban olvasható tulajdonnév, amely James Thomson (1700–1748) skót költőre utal, míg a szerkezet másik eleme egy konkrét intertextuális hivatkozás a költő egyik versére, amelyet *Ode an Aeolian Harp* címmel élete utolsó évében publikált.⁸

Mielőtt elkezdenénk ennek az előzményversnek, valamint Turner szövegének és festményének átfogó komparatiztikai vizsgálatát, a cím másik szervező elemére, az *æolhárfa* motívumára szeretném ráirányítani a figyelmet, amely (egy-két rövidebb magyarító megjegyzésen kívül) többnyire háttérbe szorul a szakirodalomban a nyilvánvaló intertextuális párhuzam feltárására tett törekvésekhez képest.

A kép és vers címében szereplő *æolhárfa*, vagy *eolhárfa*, egy olyan téglalap alakú fadoboz, amire hat (vagy annál több) eltérő vastagságú és rugalmasságú húrt feszítenek. A kifeszített húrokat a szél energiája hozza mozgásba, és ez a rezgés teszi voltaképpen hangszerré. Két

⁸ Thomson munkássága – Alexander Pope mellett – viszonylag nagy népszerűségnek örvendett Turner korában. Kiváltképp *Az évszakok* című elbeszélő költeményét kedvelték, amely a tájképfestők állandó hivatkozási alapjaként szolgált. James Sambrook szerk., James Thomson, *The Seasons*, Oxford University Press, Oxford, 1981, 31.

mozgatható oldalfalból áll, hogy a hangszert az éppen aktuális szél iránya felé lehessen forgatni. A húrokat általában egyforma hangmagasságra hangolják, de minthogy vastagságuk és a rugalmasságuk eltérő, a szél erősségének megfelelően különböző felhangokon szólalnak meg. Ha eltérő hangmagasságra hangolják őket, akár akkordok is megszólalhatnak a hárfán.¹⁰ A hangszer nevében található latin *æol* kifejezés Aiolosz görög szélisten nevére vezethető vissza, aki azt a megbízást kapta Zeustól, hogy uralkodjék a földek és vizek légáramlatain.¹¹ A szél és vihar uraként leginkább a határtartás volt a feladata: egyszerre kellett egyensúlyoznia aközött, hogy szabadjára engedje-e vagy megszüntesse, illetve hogy kedvező irányba terelje a fűrge, szeszélyes szeleket. Ezeket a megzabolázásra váró széláramlatokat a görögök az irányukkal írták le, vagyis azt határozták meg, hogy merről fújnak. Kezdetben a négy égtáj alapján négy főszel (Notosz, Boreasz, Zephürosz és Eurosz) határoztak meg, amelyekhez később az évszakokat is hozzárendelték. Erős, maszkulin férfiak formájában képelték el őket, akiket heves, vad, pusztító cselekvések jellemeztek. Olyan szárnyas férfistenek voltak, akiket hosszú hajjal, szakállal, felfújt arccal és nyitott szájjal ábrázoltak. A négy szélisten kordában tartása a hős, Aiolosz kezében összpontosult, aki „a gyeplőt szerződése szerint meghúzni – lazítani” tudta, ami folyamatos és feszített felelősségvállalást jelentett, „hiszen ha lehetne, a [szelek a] földet, a tengert,/ És a magas mennyet, felkapva, a légbe sodornák.”¹² Aiolosz alakját az ókor ipar- és képzőművészetének számos vázája és mozaikja megörökítette: Aioloszt „szélgyermekéhez” hasonlóan dús szakállú férfiként ábrázolták, amint zsákszerű tömlőjének száját összefogja éppen. Nincs azonban olyan ránk maradt antik reprezentáció, ami Aioloszt mint a hárfáján muzsikáló szélistént ábrázolná, vagy egyáltalán, ami az istenséget bármilyen zenei eszközzel együtt jelenítené meg: sőt az irodalmi alkotások között sem találunk olyat, amiben a zenével kapcsolatban szóba hoznák, vagy a szél működette hárfával kötnék össze az alakját.¹³

E fentebb jelzett reprezentációs „hiány” miatt nem lehet elég kimerítő, ha az *æol*hárfa motívumának értelmezésekor megelégszünk Aiolosz görög szélisten nevének a megemlégtésével, ahogy a Turner festményét értelmező tanulmányokban ezt gyakran olvashatjuk. Aiolosz és a hárfa összekapcsolódása tudniillik egy jóval későbbi dialógus eredményeként bontakozott ki, ami majdhogynem egyidős az instrumentum újrafelfedezésével. Az ókori szélhár-

¹⁰ Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961, 62. A hétköznapi szóhasználatban „szélhárfaaként” is emlegetjük a hangszert, azonban a zeneelméleti és -történeti szakkönyvekben *eol*hárfaként nevezik meg.

¹¹ Az Aiolosz (Αἰολος) görög tulajdonnév jelentése „gyors”, „sebes”, átvitt értelemben „szeszélyes”, „változóköny”. Transzparensen kapcsolódik a szél (*ἄνεμος*) főnévhez, amelynek a derivátumaként keletkezett. A szél főnév az *ἀνε* – fújni, lélegezni igei gyökből képződött. Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940.

¹² Vergilius, *Aeneis*, I. 60–61, 64–65. Az idézett rész fordítását az alábbi magyar nyelvű kiadásból közlöm: *Vergilius összes művei*, ford. Lakatos István, Magyar Helikon, Budapest, 1973, 118–119.

Vergilius Aiolosz (lat. *Æolus*) alakjának megformálása során jórészt követi Homérosz ábrázolásmódját a mitológiai alakkal kapcsolatban. Azokat a szöveghelyeket, ahol fontosabb eltérés mutatkozik a két szerző elképzelésében, külön jelezni fogom.

¹³ A kézzel pengetett hárfának ugyanakkor hatalmas a hagyománya az antikvitásban: a kultúra, a költészet megszületésével tekintették egyidősnek. Lásd: Homérosz, „Himnuszok”, III. 39–56, in Homérosz, *Odüsszeia, Homéroszi költemények*, ford. Devecseri Gábor, Magyar Helikon, 1971, 415–416.

fák jó ideig a homályba veszttek,¹⁴ mígnem egy Athanasius Kircher (1602–1680) nevű német polihisztor és feltaláló, aki – egyéb tudományok mellett – hangtannal is foglalkozott, *Musurgia Universalis* (1650) című könyvében dokumentálta, hogyan sikerült újraalkotnia egy szélhárfa, lejegyezve annak működését is. Önműködő találmányának a *Machinamentum X* és a *Machinam harmonicam automatam* nevet adta, és a mellékelt ábrák mellé jegyzetként azt írta le, hogy a szél működésétől függően a hárfa dallama hol madárcsicsergésre, hol orgonajátékra, hol más egyéb hangszerek zenéjére hasonlított.¹⁵ Bár Kirchert tekinthetjük az újkori szélhárfa feltalálójának, az igazi áttörést a hangszer elterjedésében nem az ő műve jelentette, hanem egy másik lavina, amit Alexander Pope indított el, alighanem akaratlanul. Pope több mint fél évszázaddal a *Musurgia* megjelenése után, Homérosz angolra fordítása közben, Thesszaloniki Eusztathiosz (1110–1194 körül) bizánci szerzetes Odüsszeia-kommentárjait kezdte el forgatni, amiben a szerző megemlíttett egy olyan hangszert, amelyet a szél szólaltat meg, harmóniát hozva létre a húrokon. Pope figyelmét felkeltette ez a passzus, és ennek nyomán párbeszédbe elegyedett a korban népszerű James Oswald (1710–1769) skót zeneszerzővel és hangszerkereskedővel.¹⁶ Oswald, aki nem tudott ilyen hangszer létezéséről, azonnal fellelkesült és kísérletezésbe kezdett, de több próbálkozása is kudarcot vallott, az eszköz ugyanis nem szólalt meg.¹⁷ A zenetörténet romantikusabb verziója szerint Oswald a próbálkozások közben hírt kapott egy Temzén úszó lakóhajóról, aminek a fedélzetén egy kifüggesztett hárfa véletlenül megszólalt, és ennek a hangszernek a segítségével végül sikerült neki is megalkotnia első szélhárfájának prototípusát, amit aztán később számtalan másik követett.¹⁸ Ennél valószínűbbnek tartják a zenetörténészek azt a verziót, hogy komoly kutatás előzte meg Oswald próbálkozásait, és rábukkant Kircher latin nyelvű könyvére a szélhárfa pontos fizikai leírásával. Az ismertetőt azonban – mivel ő maga nem tudott latinul –, James

¹⁴ Ez a mellőzöttség azzal magyarázható, hogy középkorban egyre inkább elterjedt az a nézet, hogy a szélhárfa az alkímia és a fekete mágia egyik tartozéka. Dunstan canterburyi érseket a X. században boszorkányság vádjával gyanúsították meg, mert „szél-fújta húrokkal” kísérletezett. Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, 62.

¹⁵ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Haerendum Francisci, Corbelletti, Róma, 1650, 2:352–353.

¹⁶ A zenetörténészek között megoszlanak a vélemények Pope közreműködésével kapcsolatban. Carl Engel szerint Pope felkérte Oswaldot, hogy készítse el a hangszert, amit aztán a költő a twickenhami villájának kertjében akart elhelyezni. Ezzel szemben Thomas L. Lankins szerint pont fordítva történtek az események, Oswald kereste fel Pope-ot, mert tudomására jutott, hogy a költő Homérosz-fordítás közben milyen hangszertörténeti érdekességre bukkan. Mivel az első elképzelést jobban össze lehetett hangolni Pope kertépítő tevékenységével, így az utókor szívesebben kanonizálta ezt a verziót. Pope jelenlétének – már túlzásba hajló – felnagyítására láthatunk például az *Egyetemes Magyar Encyclopaedia* „eólhárfa” szócikkében, amiben azt olvashatjuk, hogy „a múlt század második negyedében sikerült a híres angol író- s költőnek, Pope Sándornak ismét divatba, s elismerésre emelni ez általa tökéletesített léghangszert.” Carl Engel, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 480.; Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, Princeton, 2014, 92.; Török János szerk., *Egyetemes Magyar Encyclopaedia*, Szent István Társulat, Pest, 1859, 823.

¹⁷ Geoffrey Grigson, „The Harp of Aeolus”, in *The Harp of Aeolus and other Essays on Art and Nature*, Routledge, London, 1948, 24.

¹⁸ Mary Warnock, „Coleridge and Wordsworth, Theory and Practice”, in *Imagination*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1976, 110.

Thomson fordította le neki, és Oswald csak az angol nyelvre átültetett jegyzetek követésével tudta a hangszert rekonstruálni.¹⁹ Továbbá, minden bizonnyal, Thomson lehetett az is, akitől az az ötlet származott, hogy már ne – a funkcionalitás alapján – egyszerű szélhárfa (windharp), hanem a mitológémát megidéző æolhárfa (æolian harp) nevezzék el a zenedobozt. Az inspirációt Thomson szinte bizonyos, hogy Johann Jacob Hofmann *Lexicon Universale* (1698) – szintén latin nyelven íródott – könyvéből merítette, aki a szélhárfa leírásában a fentebb említett Kirchertől is idézett.²⁰ Hofmann azonban elvetette Kircher nyakatekert névadását, és ő volt az, aki elsőként kötötte össze az antik mitológiai alakot és a hangszert, *Aeolium Instrumentum*ként elnevezte el azt.²¹ Hofmann perszónifikációja – ami a közönséges szélhárfa szóösszetételről tudatosan rugaszkodott el – alkalmas arra, hogy megidézzék az organikus természet és a mesterséges mechanika, valamint a kettőjük egységéből megszülető kultúra vízióját, ami a romantika felé mutató Thomson esztétikájának az alappillére volt.

Thomson aktív közreműködése abban, hogy a szélhárfa végül sikeresen elkészült, és hogy *æolian harp*, azaz æolhárfa névvel honosodott meg a művészetekben (és emiatt a köztudatban is), már önmagában elég lehet ahhoz, hogy William Turner címadásában a birtokos eset használatát olyan hozzárendelésként értelmezzük, ami a versek intertextuális viszonya mellett az instrumentum történeti aspektusát is játékba hozza – még akkor is, ha ennek a hozzátartozási viszonyoknak az önreferenciális feltárásáról Thomson következetesen lemondott, és a Turner-szöveg előzményversének tekintett *Ode an Aeolian Harp* című költemény mellett, egy magyarázó lábjegyzetben erősítette meg Oswald elsőbbségét.²² Korántsem tagadva ennek a referenciális kapcsolatnak a feledhetőségét, ami elsősorban a tanúsítás elhárításából következhetett be a recepcióban, mégis úgy tűnik számomra, hogy az értekezői munkákban ennek az emlékezetnek a hiányossága értékvesztéssel jár mind Thomson, mind Turner verseinek az értelmezéseit olvasva. Thomson megjegyzése a vers margóján kitakarja saját magának (és ebből következően aztán Turnernek is) azt a technikai, tudományos érdeklődését, ami a *harmónia* létrejöttében nemcsak természeti/metafizikai folyamatot, hanem ami hangszerelési és összhangzattani folyamatot szüntűgy lát; ezzel pedig ráerősít arra a diskurzusra, ami később – főleg a romantika definiálása kapcsán – éles szakadékot teremt a tudományok és a művészetek között. Tagadhatatlan ugyan, hogy mind Thomson, mind Turner számára kiemelt jelentőséggel bír, hogy nem emberi kéz érintése által szólal meg az eolhárfa, de legalább ilyen lényeges volt számukra a gyártási folyamat is: a mesteremberek szakértő munkája, amiben a hangszertest olyan technológiai eljárással készül el, hogy alkalmassá váljon a természet játékára.

A két vers és a kép közötti kapcsolat nemcsak a festő már említett címadó sorából következik, hanem szoros összefüggések mutathatóak ki a motívumok és a nyelvi/képi megformá-

¹⁹ Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, 93.

²⁰ Johann Jacob Hofmann, *Lexicon Universale*, J. Hackium, C. Boutesteyn et al., Leiden, 1698, 88.

²¹ Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, 93.

²² A következő megjegyzést fűzte Thomson a vers címéhez: „Az Aeolus Hárfa egy olyan zenei hangszer, amin a szél játszik, és Mr. Oswald találmánya, a tulajdonságairól bővebben a *Castle of Indolence* című versemben már írtam.” James Dodsley szerk., *Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands III.*, J. Hughes és J. Dodsley, London, 1763, 4.

lás szempontjából is.²³ Legalább ilyen hangsúlyosak ugyanakkor a nagy példakép textuális megoldásaitól való éles elhajlások is, amelyek Turner saját nyelv- és esztétikai felfogásának megteremtése felé mutatnak. Ahhoz azonban, hogy az átkötések és különbségek világossá váljanak a három műalkotás között, induljunk ki Thomson verséből, és annak irányadó formuláiból.

An Ode On Æolus's Harp²⁴

I.

Aethereal race, inhabitants of air!
Who hymn your God amid the secret grove;
Ye unseen beings to my harp repair,
And raise majestic strains, or melt in love.

II.

Those tender notes, how kindly they upbraid?
With what soft woe they thrill the lover's heart?
Sure from the hand of some unhappy maid
Who dy'd of love, these sweet complainings part.

III.

But hark! that strain was of a graver tone,
On the deep strings his hand some hermit throws;
Or he the *sacred Bard!* who sat alone,
In the drear waste, and wept his people's woes.

IV.

Such was the song which Zion's children sung,
When by Euphrates' stream they made their plaint:
And to such sadly solemn notes are strung
Angelic harps, to sooth a dying saint.

V.

Methinks I hear the full celestial choir,
Thro' heaven's high dome their awful anthem raise;

²³ A Thomson költészetét érintő konkrét utalások közül ez nem *páratlan* példa a turneri életműben. A költőnek a természet pontos obszervációján alapuló metaforikus ábrázolásmódja jellegzetes nyomokat hagyott Turner képi és verbális formavilágán, és visszatérő viszonyítási pontként többször felbukkan az alkotásain, amint arra már többen is felhívták a figyelmet. James Thomson költészetének Turnerre gyakorolt hatásáról bővebben: Janis A. Tomlinson, „Landscape into Allegory: J. M. W. Turner's Frosty Morning and James Thomson's The Seasons”, *Studies in Romanticism*, Boston University, Boston, 29.2 (1990): 181–196., Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, 21–24.

²⁴ James Dodsley szerk., *Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands III*, 4–5.

Now chanting clear, and now they all conspire
To swell the lofty hymn, from praise to praise.

VI.

Let me, ye wand'ring spirits of the wind,
Who as wild Fancy prompts you touch the string,
Smit with your theme, be in your chorus join'd,
For till you cease, my Muse forgets to sing.²⁵

Óda Aeolus hárfájáról

I.

Éteri faj, lakói a légnek
Kik magányos ligetek között dicsóítitek Istenetek,
Ti láthatatlan lények, hárfámhoz jertek,
S keltsetek fenséges dallamokat, vagy olvadjatok a szerelemtől.

II.

Azok a lány hangok, milyen kedvesen korholnak!
Milyen szelíd jajszóval indítják meg a szerelmes szívét!
Bizonyára egy boldogtalan hajadon kezétől származnak
Ezek az édes panaszok, ki belehalt a szerelembe.

III.

De csitt! ez a dallam komorabb,
Valami remete tette rá kezét a mély húrokra,
Vagy ő, a szent Bárd, ki egyedül üldögélt
A kietlen pusztában, és a népe sirámaint siratta.

IV.

Ilyen volt az a dal is, mit Sion gyermekei daloltak
Mikor az Eufrátesz folyásánál siránkoztak;

²⁵ Saját fordítás. Thomson verséről – Turneréhez hasonlóan – nem született még magyar nyelvű értelmezés, ami a fordítás hiányának is betudható. A szépirodalmi alkotások átültetésekor a gondolati és képi elemek szoros fordításával az érthetőségre és a világos beszédmódra törekedtem. Nem törekedtem mindazonáltal a versek poétikai hangszerkészletének az átültetésére, a metrikai képlet vagy a zenei-asszociatív szóhasználat közvetítésére, – emiatt egyes szöveghelyek nehézkesnek és szegényesnek tűnhetnek az eredeti költeményekhez képest. A versek esztétikai értékű átültetése az eol-hárfa témájának auditív jellege miatt azonban releváns szempont lehetne, hiszen egy hasonló, de mégis (el)különböző(dő) dallamra hangolhatná át Thomson és Turner „hárfáját”. A hárfa egy hangzásbeli, formai játék a versekben, de nem csak az: a rím és a ritmus csupán egy-egy eleme a szövegek zenei stílus eszközeinek, azonban mindkét alkotás egy rejtettebb ritmusra is utal, ami az írásmód és a nyelvfelfogás felől válik értelmezhetővé.

És ily fennkölt dallamokat hallatnak
Angyali húrok, nyugtatni a haldokló szentet.

V.

Hallani vélem ahogy az egész mennyei kórus
az Ég magas kupoláján át az áhítatos himnuszt harsogja,
Hangjai hol tisztán elkülöníthetően, hol mind összecsengve
Fokról fokra erősítik a magasztos dicshimnuszt.

VI.

Ti kóborló szellemei/lelkei a szélnek,
Kik, ahogy vad Fantázia hajt, úgy érintitek a húrokat
Engedjétek, hogy dalotoktól elbűvölten a kórusotokhoz csatlakozzam,
Mert míg abba nem hagyjátok, Múzsám elfelejt énekelni.

Thomson verse elsősorban a *szél* metaforái köré szerveződik, és a légköri jelenség különböző megnyilvánulási formáival játszik. A leghangosabb ezek közül – az előzetes várakozással ellentétben – nem az antik, hanem a keresztény szólam: a szöveg explicit és implicit bibliai utalások sokaságát foglalja magában, ami a költemény szó- és eszköztárán (majestic, hymn, God, hermit, Zion's children, angelic harp, saint, celestial choir, heaven's high dome) is nyomot hagy. A szöveg mindenekelőtt a szél fújásán keresztül megnyilvánuló „majestas”-nak az allegorikus ábrázolása. Mivel Isten személye és hangja nem fogható fel közvetlen érzéki tapasztalattal, ezért Isten, valamint az őt körülvevő angyali kórus a természet erejét felhasználva szólaltatja meg a hangszert, hogy a hárfajáték által a Mindenható jelenvalóvá és hallhatóvá váljon a korlátozott befogadásra képes emberi elme számára. A teofániának a természeti erők bevonásával történő kinyilatkoztatása egy jellegzetes (pan)teista elképzelést tükröz, amelyben Isten és a természet egymástól nem különíthetők el: a természetben megnyilvánuló szépség Isten erejének és magasztosságának a jele. A szél mint természeti forma és Isten jelenlétének egységbe fűzése a vers végén válik igazán eklatánssá a *spirit* szó kétértelmű jelentésének a bevonásával. Thomson azt a közismert teológiai terminológiát hozta ezzel játékba, amiben a *spirit(us)* latin eredetű kifejezés egyszerre jelentette a *Szentlelket*, valamint *lélegzetet*, *fuvalatot*, *szelet* is a Szentírásban – lehetővé téve a szó jelentéstartalmainak az állandó felcserélhetőségét.²⁶ A hárfán keresztülújuló szél/Szentlélek zenéje a szakrális tapasztalat megélése mellett erőteljes esztétikai élményt is nyújt, melynek következtében a lírai én az utolsó versszakban engedélyt kér arra, hogy a dallamtól megigézve ő maga is a mennyei kórus tagjává válhasson: „Smit with your theme, be in your chorus join'd.”²⁷ A természeti erők

²⁶ A latin 'spiritus' szóhoz hasonlóan a Lélek görög (*pneuma*), illetve héber (*rúah*) megfelelői is egyszerre jelölik a Bibliában Isten lelkét és a mozgásban lévő szeleket is.

²⁷ A versben szereplő angyali kórus az Ég templomában dicsóti énekével Istent a mennyei liturgia részeként. [Thro' heaven's high dome their awful anthem raise;/Now chanting clear, and now they all conspire/To swell the lofty hymn, from praise to praise.] Ez a dallam párhuzamban áll földi tükörképével, a szélhárfa szakrális játékaival. [Spirits of the wind,/Who as wild Fancy prompts you touch the string,/Smit with your theme, be in your chorus join'd] Ez a fajta hierarchikus viszony, amely a mennyei liturgia árnyképének tekinti a földi szertartás részeit, Pszeudo-Areopagita Dénes, VI. szá-

szakrális kontextusba való áthelyezése, valamint a transzcendens megmutatkozásából fakadó elragadtatottság és áhítat esztétikai átélése nem csak Thomson művészetfelfogásának a sajátja. Thomson ebben a szemléletben John Dennis drámaíró gondolatait követi, aki a *vallási fenséges (religious sublime)* esztétikai kategóriájának kidolgozásában az első jelentős mérföldkő a brit hagyományban. Dennis álláspontja szerint a fenséges jellemzően vallási eszméken keresztül mutatkozik meg a művészetekben, mégpedig úgy, hogy a szakrális tapasztalat metaforikusan egy természetorientált esztétika segítségével ölt formát. Ez a vallásos-esztétikai érzület az, amely Thomson költészetének képi világán erős nyomokat hagy: Isten létezésének bizonyítékait ismerte fel a természet különböző erőiben és formáiban, melyek megragadását a művészetek feladatának tekintette. A versben szereplő vallásos, bölcséleti tartalmak, amelyek a szélhárfa zenéjét meghatározzák, az emelkedett hangulatnak megfelelő metrikai forma és dallamvilág keretében szólnak meg: az *Énekek énekének* szerelmi dalai-ban (2. versszak), a szent Bárd által énekelt gyászénekekben (3. versszak), Sion gyermekeinek panaszdalaiban (4. versszak), illetve a liturgiában énekelt antifóniakon és himnuszokon keresztül (1. és 5. versszak). A versszakonként megjelenített különböző imaénekek közös gyűjtőnévként jelenik meg a címben szereplő *óda* megnevezés, amely egyrészt összefogja a költeményben szereplő eltérő ritmikájú és témájú lírai műfajokat, másrészt kijelöli a vers saját esztétikai-poétikai törekvéseit is. Ezek az énekek „a beszéd, az írás, s végül a textus rangjára emelik a vallásos tapasztalat egyes alapvető mozzanatait, (...) és a poétikai kánonnak megfelelően emlékezetbe véshető, szavalható, *énekelhető* textusok formáit öltik.”²⁸ A vers a panasz és a dicsőítés poláris ellentétén nyugszik: a szenvedést, halált és elhagyatottságot megéneklő gyász- és panaszdalokat a megmentő, fenntartó és továbbörökítő Istenhez szóló dicsőhimnuszok foglalják keretbe. A vers ideje, ahogyan az ének hangsorai is, úgy haladnak előre: a szent Bárd (akit Thomson Jeremiásként azonosított a vershez kapcsolódó lábjegyzetben) a kietlen pusztában ül magányosan, és Jeruzsálem pusztulása miatt siránkozik, majd később az ő halálát siratják angyali hárfák dalai.²⁹ A próféta szavai, akárcsak a szélhárfa éneke, közvetett kinyilatkoztatást adnak Isten jelenlétéről és szándékáról. Jeremiás azonban nemcsak próféta, de lírikus, bárd (énekes) is, aki öt dalban örökítette meg a szent város lerombolását. A – Thomson korában még – Jeremiásnak tulajdonított *Síralmak* könyve szigorú, kötött metrikai alapelvet követ: az irodalmi gyászdal mértékében (3 + 2 versláb) megírt énekek akrosztikusak, vagyis mindegyik vers a héber ábécé egymást követő betűjével kezdő-

zadban élt görög filozófus és teológus neoplatonikus gondolkodásának hagyományát tükrözi. Dénes úgy vélte, hogy az égi liturgia képmására jött létre az egyházi intézmény- és szertartásrend, követve az égi mintáját. Mindegyik földi rendnek az eggyel felette álló szervezeti egységet kell szemlélnie, és utánoznia kell annak megvilágosító, beavató tevékenységét. Thomson versében az égi és földi dicsőítő énekek szerkezeti hasonlóságai ennek a tükörképiségnek a közvetői. [Bár a legelső fordítás Areopagita Dénes munkáiból csak 1897-ben (*The Works of Dionysius The Areopagite*, ford. és kiad. John Parker, London) jelent meg angolul, jóval Thomson halála után, de a görögül is jól tudó költő számára nem jelenthetett gondot a szövegek eredeti nyelven való olvasása.

²⁸ Paul Ricoeur, *Bibliai gondolkodás*, ford. Enyedi Jenő, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003, 352; 357.

²⁹ Jeremiás próféta magányos panasz a pusztában (the *sacred Bard!* who sat alone) explicit idézet a róla elnevezett bibliai könyv egy szakaszára a King James-féle (1611) fordításból: „I sat alone because of thy hand: for thou hast filled me with indignation.” – „Kezed súlya miatt egymagamban ültem, mert bosszúsággal töltöttél el engem.” (Jer 15:17)



dik.³⁰ A jeremiási énekek feszes ritmizálására és borús tematikájára felelhet Thomson zenei utalása a mély húrokra (deep strings), melyeknek a játéka komorabb, melankolikusabb hangzást eredményez (that strain was of a graver tone).

A *szent Bárd* formula üres helyként ugyanakkor alkalmas arra is, hogy más bibliai allúziók számára is helyt adjon: akár Izaiás, akár Ezékiel prófétának; de legfőképpen Dávidnak, a pástorból lett királynak, aki úgy tudta a hárfát pengetni, hogy játékára „a gonosz lélek eltávozott Saulból”.³¹ Dávidot a művészetekben ezért gyakran ábrázolják hárfával, ami egyszerre utal zene-, valamint zsoltárszerzői, költői tevékenységére is. Témánk szempontjából Dávid hárfajátékánál azonban jelentősebb az a mozzanat, hogy a szélhárfa első *esztétikai értékű* megjelenítését is hozzá és nem pedig Aioloszhoz kötik.³² A rabbinikus hagyomány szerint Dávidnak az volt a szokása, hogy éjszakára az ágya fölé függesztette hárfáját (héberül *kinnor*), ami pontban éjfélkor az északi szél fuvallatára kezdett el játszani. Amint megszólalt a hangszer, Dávid felkelt, és a szélhárfa játékát hallgatva a hajnal beköszöntéig a Tórát tanulmányozta (*Talmud*, Beráchót, 3b). Dávid király hagyományához hasonlóan, a Thomson-versben megjelenített szélhárfa játéka is a natúra és a kultúra közötti egységet teremti meg egy alapvetően vallásos diskurzus részeként. A vers címében mégsem Dávid (szél)hárfája szerepel, hanem Aeolusé; és pont emiatt a költemény nem szűkíthető pusztán vallásos-bölcséleti formulák gyűjteményévé – még akkor sem, ha hangsúlyosan ezek az elemek dominálnak benne. A vers paratextusában szereplő görög isten neve, valamint az utolsó sorban szereplő Múza parergonális keretként fogják közre a belső biblikus tartalmakat, marginális pontokként kiegészítve azokat egy újabb lehetséges jelentésréteggel. A lírai én anygali kórushoz való csatlakozásának egyik következménye a Múza elhallgatása az utolsó sorban, aki a művészi inspiráció, a kreatív alkotó erők és az élet szimbóluma lehet. Az elmúlás azonban csak részleges, az anyagi lét és alkotás befejezését sejteti; a kórushoz való csatlakozás pedig egyet jelent a szélhárfa játékában való aktív, metafizikai részvétellel.³³

Turner Thomson kezdő és záró soraira kapcsolódik rá saját versének és festményének címadó sorával, és mindkettőt *Thomson eolhárfájaként* nevezi meg. A két alkotás vizuális és verbális emlékkállítás és tisztelgés a költő életműve előtt, amely egyetlen metaforában összegezve: az eolhárfában bontakozik ki. Turner verse ebben az értelemben már nemcsak (a festményhez képest alárendelt) ekphrasziszként működik, hanem inkább olyan *sírvers*ként funkcionál, amelyhez a váznon szereplő, Thomson nevével ellátott sírkő koegzisztál.³⁴ Az alkotások egy-egy emlékezhelyként is elgondolhatók, amelyek egymásra utalásaikkal folyton

³⁰ Rózsa Huba, *Az Ószövetség keletkezése II.*, Szent István Társulat, Budapest, 2002, 413.

³¹ 1Sám 16–23.; 1Sám 18:10.

³² Carl Engel, „Aeolian Music”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 23. 475 (1882): 480.

³³ Thomson és Turner verse közé ékelődik Coleridge 1795-ben íródott *The Eolian Harp* (Az eolhárfá) című verse, amelyen szintén érződik Thomson költeményének hatása. Coleridge verse rámutat arra a fokozódó érdeklődésre a szélhárfa iránt, amely a XIX. század elejére szilárdul meg véglegesen az angol költészetben, illetve tágabb értelemben, a köztudatban is. Az instrumentum jelenléte ekkorra már szokványossá vált Anglia parkjaiban, kertjeiben és széljárta ablakaiban.

³⁴ A vers ekphrasziszként való egyértelmű meghatározása továbbá azért is problematikus, mert így a kép-szöveg viszonyban egy időbeli sorrendiséget is feltételeznünk kellene, mégpedig a festmény javára. A két műalkotás azonban szimultán, és egy alkotó keze által jött létre. A festmény kizárólagos kanonizációja egyelőre kitakarja azt a lehetőséget, hogy a hierarchikus viszony esetleg megforduljon és a képet a szöveg illusztrációjaként szemléljük.

kereszteznek és emiatt értelmezik egymást. A vers olyan szorosan működik együtt a képpel, mint egy paszpartu, mint a festményt körülvevő, de még a külső ráján belül elhelyezkedő betűkeret. Mindkettő archíválva: láthatóvá és olvashatóvá teszi Thomson emlékét a befogadók számára (On Thomson's *tomb* the dewy drops distil (...) To worth and *verse* adheres sad *memory* still). Bár a thomsoni kontextus felidézése indokoltá tehetné, hogy ez az emlékéllítés egy vallásos fejtegetésben teljesebben ki, Turner mégis felülírja a költő előd teológiai keretrendszerét, és ami Thomsonnál még meghatározó motívumként jelent meg, az Turnernél már átadja a helyét másnak. Turner – a Thomsonnál csak parergonális elemként felbukkanó – antik szimbólumrendszerre csatlakozott rá, és a vallásos senséges kifejezésformáival ellentétben, a senségest kizárólag természeti formákon és erőkön keresztül jelenítette meg. Turner versében a szél motívumrendszerre képes kifejezni a természet senségségét közvetlenül is, és míg Thomson versében a természeti képek száma viszonylag csekély számban jelent meg, addig Turner szövegében bőven találunk rá példát (Thames, glade, flows, Seasons, nature, height, upland groves, verdant plains, many blossoms fair, dulcet air, falling leaf, snow-fraught robe). A szél a művészi alkotóerő egész költeményen átívelő allegóriájaként olvasható. Erre a gondolatra épül rá az is, hogy az inspiráció által megszólaltatott szélhárfá a költői lélek szimbólumaként fogadja be és alakítja dallammá, illetve lírává az őt motiváló szenvedélyeket. A hárfá megszólaltatásához azonban speciális körülmények szükségesek: a Twickenham tisztásán ottfedezett és tönkrement hárfá (*harp unstrung/Sunk is their harmony in Twickenham's glade*) húrjait újjá kell élesíteni, ehhez pedig a hangszeret a megfelelő helyen kell elhelyezni, és a természet dallamára újra is kell hangolni. A vizuális és verbális alkotás ennek az előfeltételnek tesz eleget: a kép teret, a vers pedig hangot ad a szélhárfá működéséhez.

A hárfá dallamát elsősorban a szél erőssége határozza meg, ami az évszakoknak megfelelően folyamatosan változik.³⁵ Az első az évszakok sorában az inspiráló tavasz, amely balszamos csókjaival egyrészt újjáéleszti az instrumentum (*Lyre*) működését, másrészt lágy dallamokat (*soft note*) csal ki a hangszerből (*Inspiring Spring!/ breathing balmy kisses to the Lyre / Give one soft note to lost Alexis' shade*). A 'Lyre' szó, amely Lantként és Líráként egyaránt fordítható, valamint a 'note' kifejezés, amely egyszerre jelent 'dallamot, hangjegyet' és 'írási jegyzetet' is, a költészet és a zene szoros összekapcsolódására hívja fel a figyelmet. A lírai én egyszerre várja az inspiráló tavasztól, hogy gyengéd hangon szólaltassa meg a lantot (mint zenei eszközt), és kéri, hogy adjon megfelelő verbális tartalmat a költészet folyamatához. Ez a kettősség egészen addig az antik elképzelésig nyúlik vissza, amelyben „a görögök a költészettel együtt a zenét is kezdettől fogva az inspiráció körébe sorolták. Ennek kettős alapja volt. Mindenekelőtt az, hogy közösen művelték őket, hiszen a költészetet énekelték, a zene pedig vokális zene volt. Másodszor, pszichológiai közösség volt a két művészet között. Mindkettőt akusztikai létrehozásnak tekintették.”³⁶ A nyár hangjai a tavasszal ellentétben azonban már sokkal erőteljesebbek, élénkebbek és színesebbek, akár csak az évszak virágai.

³⁵ A versben nagybetűvel jelölt *Évszakok* felkiáltás (*Seasons!*) intertextuális utalás Thomson ugyanazon című elbeszélő költeményére.

³⁶ Władisław Tatarkiewicz, *Az esztétika alapfogalmai*, ford. Sajó Sándor, Kossuth Kiadó, Budapest, 2006, 45.

Turner verse zeneiségét tekintve jambikus pentameterben és keresztrímekkel íródott, ezzel követve Thomson költeményének metrikai képletét. Thomsontól eltérően azonban Turner versének hangneme közelebb áll az elégiához, mint az ódához.

Ügyelni kell azonban arra, hogy a déli naptól felmelegedő levegő, véletlenül se tegyen kárt a hurokban, hanem őrizze meg annak épségét és édességét. A nyarat bemutató szóképek és alakzatok olvasásakor egyre világosabban kirajzolódik, hogy az évszakok légáramlatai más-más érzelmeket és temperamentumot jelenítenek meg: míg a tavasz szelídebb, visszafogottabb, gyöngédebb érzelmeket ábrázol, addig a nyár erősebb, intenzívebb szenvedélyeket fejez ki, amelyek akár rombolni is képesek. A szélhárfa zenéje ősszel a gondoskodást dicséri: a teli kévét bőkezűen osztó évszak nem okoz kárt és rontja el a nyár édességét, éppen ellenkezőleg: őrzi és védi annak gyümölcseit. Télen a hideg, csípős szelek már ismét erőteljesebb hangulatokat jelenítenek meg, intenzitásukban a nyár amplitúdójához hasonlatosak. A tél pusztulást és halált hirdet, a dallam komorabbá és félelmetesebbé válik, és annak a veszélyével fenyeget, hogy a sok erőfeszítés árán megszülető lírai hang ismét az enyészet részévé válik. Az évszakokat ábrázoló metaforákon keresztül Turner beemeli az Aiolosz mítoszban szereplő szeleket és azok jellegzetes vonásait: Zephüroszt, a tavasz hírnökét, Notoszt, a nyári zivatarok szeszélyes urát; Euroszt a száraz, őszi szelet, valamint Boreaszt, mind közül a legveszélyesebbet, a tél megtestesítőjét. Míg a versben mind a négy szél- és évszaktípus jelen van, addig a festményen csupán egyetlen évszak kimerevített pillanatát látjuk. A táj ábrázolása alapján (a tél kivételével) első pillantásra egyetlen évszak sem zárható ki kategorikusan. Ha az évszakot – és e mentén a líra hangzását – inkább a szél ábrázolásmódjával szeretnénk felismerni, akkor sem találunk túl sok fogódzót. A természetlíra feltételül szolgáló légmozgás nem látszik a festményen.



J. M. W. Turner: *Thomson's Aeolian Harp* (részlet)

A képen teljes *szélcsend* uralkodik, a víz nem fodrozódik, nem mozognak a fák, nincsenek viharfelhők az égen. A kép szinte teljesen statikus, csak a Thomson sírja előtt táncoló lányok alakja árulkodik egyedül arról, hogy a szélhárfa mégiscsak énekel, tehát szükségszerű, hogy va-

lamilyen enyhe légáramlat keresztülfusson a húrokon.³⁷ A szél meteorológiailag nincs jelen a képen, és ez a hiány még inkább felhívja rá a néző figyelmét. Turner azonban nem a szél következményét mutatja meg, amit várnánk, hanem magát a szelet ábrázolja. A síron álló lány, aki a nézőnek háttal áll, és a kezét a hangszer felé emeli, ha közelebről megnézzük, egy virágkoszorút tart a kezében, és éppen a hárfára igyekszik ráhelyezni azt. A virágok a négy széliesen közül csak Zephürosz attribútumaiként jelennek meg az ikonológiában, akit gyakran ábrázoltak a növények oltalmazójaként virágkoszorúval a fején.³⁸ Nem kellett ahhoz Zephürosz alakját megjeleníteni a képen, hogy egyértelművé váljon a szél ábrázolása. Az ikonológiában többnyire nem az emberalakok precíz ábrázolása a fontos, hanem a kiegészítők, amiket viselnek vagy a kezükben tartanak, valamint a táj, ahol megjelennek. Turner képen Zephüroszt a parergona helyettesíti, teszi láthatóvá. Turner a szelet szimbolikusan festi rá a képre, és így a festmény egy olyan nyárelői esemény megörökítője lesz, amikor a sugallatos tavasz, enyhe, mérsékelt fuvallatával, szelíd dallamokon keresztül szólaltatja meg az eolhárfa húrjait.

A Thomson költészetéhez és az antikvitás művészetéhez köthető nagyszámú intertextuális és mitológiai utalás ellenére sem a verset, sem pedig a festményt nem tekinthetjük kizárólag klasszicizáló alkotásoknak, ugyanis egy nagyon is kortárs aktualitás adta Turner műveinek apropóját: Alexander Pope twickenhami birtokának lebontása 1808-ban. Pope, aki Thomsonhoz hasonlóan Twickenhamben élt, egy csodálatos villa és kert birtokosa volt.³⁹ Pope, birtokának megvásárlása után, hasonló módon járt el az ott talált épülettel, mint ahogy később az övével tették: először földig romboltatta az ott lévő házat, majd felbérelte James Gibbs angol építész, hogy palladiói stílusban, vagyis antik mintára, oszlopokkal, pillérekkel, szimmetrikus homlokzattal építsen fel neki egy új villát. Alexander Pope különösen nagy gondot fordított a kertjének megtervezésre is, amelynek eredményeképpen az udvar az angol kertépítészeti egyik kiemelkedő mintájává vált.⁴⁰ A kert legjellegzetesebb része a grotta volt, amit már Pope életében és utána is számtalanszor megfestettek. Pope halála után a villa úgy gyökeresedett meg a költészetben és a festészetben mint a Múzsák lakhelye (ebben természetesen Thomsonnak is tevékeny része volt), a kert pedig a tájképfestészet egyik alapmodelljévé vált. Legalább félszáz rajz, festmény és litográfia örökítette meg Pope otthonát 1730 és 1808 között.⁴¹ Ennek a kertnek a része lehetett az Oswald által rekonstruált szélhárfája is, amelynek a re-inveniójához aztán Pope-ot is – tévesen, de – hozzákötötték. Sophia Howe bárókisasszonyt, aki 1807-ben megvette az ingatlant, már nem hatotta meg ez a divathullám, és amint tehetett, leromboltatta a házat – és vele együtt a kertet is. Turner, aki abban az évben költözött Twickenhambe (1807), amikor a döntés megszületett a birtok lebontásá-

³⁷ A kép kilenc női szereplőjét – Thomson versének utolsó sora alapján – általában a múzsákkal szokták azonosítani. Olvasható azonban olyan értelmezés is, amely leválasztja a Thomson sírja körül táncoló hét lányt, a másik két, a férfiak társaságában ücsörgő nőtől. Ebben az esetben a négy évszak és a három grácia megtestesítőiként nevezik meg őket. Evelyn Joll, Martin Butlin, Luke Hermann szerk., *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 336.

³⁸ Cesare Ripa, *Iconologia* (1645), ford. Sajó Tamás, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 585.

³⁹ Luke Herrmann, „JMW Turner’s Pope’s Villa at Twickenham: a case study”, *The British Art Journal*, 8.1 (2007): 20.

⁴⁰ Anthony Beckles Willson, „Alexander Pope’s Grotto in Twickenham”, *Garden History*, 26.1 (1998): 31.

⁴¹ Morris R. Brownell, „The iconography of Pope’s Villa: images of poetic fame”, in *The Enduring Legacy*, szerk. George Sebastian Rousseau, Cambridge University Press, New York, 1988, 136.

ról, kifejezetten ellenezte a ház és a kert elpusztítását. A rá következő évben, 1808-ban festett egy képet *Pope's Villa at Twickenham* (Pope villája Twickenhamban) címmel, amely tiltakozásként és (mű)emlékőrzésként is egyaránt felfogható az értelmetlen pusztítás ellenében.⁴² Ehhez a festményhez Turner szintén írt egy verset, ám ebben az esetben a kép és a szöveg kapcsán még eltérő címekben gondolkodott. A vers vázlata fölő az *On the Demolition of Pope's House at Twickenham* (Pope házának lerombolásáról), illetve az *Invocation of Thames to the Seasons* (A Temze könyörgése az Évszakokhoz) címekeket írta fel, ami arra az alapvető eldönthetetlenségre utal, amelyben Turner mindkét szerzőhöz, Pope-hoz és Thomsonhoz is, egyaránt kapcsolódni kívánt egy hommage keretében.⁴³ Ennek az elképzelésnek a szintetizálása lesz az egy évvel később megszülető *Thomson's Aeolian Harp* (vers és festmény), amely fordítva ugyan, nem Pope-ot, hanem Thomsont helyezte a szöveg fókuszába, mégis kiemelt szerepet szánt a másik költőnek is. A Thomson eolhárójáról szóló vers első és második sora rögtön a két költőre való együttes megemlékezéssel indul: „Thomson sírjára harmatcseppek szállnak/ A Sajnálát lágy könnyei hullanak Pope elveszett templomáért (On Thomson's tomb the dewy drops distil,/ Soft tears of Pity shed for Pope's lost fane)”. A festmény elmúlásra tett egyik utalása, hogy az ábrázolás Richmond városa felé néz, tehát a tájolását tekintve északnyugat irányba fordul, ami az árnyék és fény viszonyait tekintve naplementét örökít meg. A kép topografikus megjelenítése ugyanakkor nem teljesen pontos, mert a távolba odarajzolja Turner Pope házának körvonalait is, ami nem látszódná ebből a szövegből.⁴⁴ A veszteséget, amelyet a két költő életművének lerombolása és elfeledése tesz láthatóvá, a vers igyekszik ellenpontozni (verse adheres sad memory still) epitaforikus beszédmódjával. Ahogy Turner Thomson költészetét egy intertextuális hivatkozással, az eolhárfa motívumának az „akkor”-ból a „most”-ba hívásával teszi ismét jelenvalóvá, úgy Pope-pal kapcsolatban is egy szöveggözi utalás segítségével eleveníti fel újra a költő líráját, bukolikus művén keresztül, amelynek a *Summer*, azaz a *Nyár* címet adta.

Az ötödik versszakban felbukkanó Alexis nevű szereplő, akinek a tavasz – az eolhárójával párhuzamban – a megújító tűzzel újraköti a sípját, Pope említett pásztorkölteményének a főszereplője. Ez a pásztorfiú, Alexis az, aki a festmény bal oldali, sötétebb részén, a folyó partján megjelenik. A lemenő nap miatt viszont kevesebb fény esik rá, mint a kép jobb oldali, a sírt bevilágító szakaszára és alakjaira. A világos és sötét részek hierarchiája miatt, a képszerkesztésben ez a rész árnyékban van, szó szerint és figuratív értelemben is: Alexis a homályban, a háttérben marad. Hogy ez a szereplő konkrét nevet és identitást kaphat, és kiemelkedhet a kép klasszicizáló motívumai közül, és nem csak parergonális szerepe van, arra pontosan a vers szövege mutat rá. Éppen ezért a verset leválasztó értelmezések nem láthatják meg a karakter jelentőségét, csupán alárendeltnek tekintik a kép nőalakjaival szemben.⁴⁵ Valójában a

⁴² J. M. W. Turner, *Pope's Villa at Twickenham*, 1808, Magángyűjtemény.

⁴³ Andrew Wilton, *Painting and Poetry, Turner's 'Verse Book' and his Works of 1804–1812*, 71.

⁴⁴ Ez utóbbi összefüggésre John Dixon Hunt mutatott rá a tájkertészetről írott könyvében. John Dixon Hunt, *Gardens and Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1997, 227.

⁴⁵ A képet a verssel együtt megemlítő csekély számú szakirodalomban sincs olyan, aki felhívta volna a figyelmet Pope birtokának lerombolásán kívül a Pope-pal kapcsolatos intertextuális párhuzamokra. A festmény jobb szélén látható ledöntött oszlopfőt és épületelemet szokás Pope birtokának lerombolásával jelképesen azonosítani.

pásztorfiúnak legalább olyan fontos szerepe lehet, mint a kép jobb oldalán táncoló lányok csoportjának, hiszen ő az, aki a vers hangjait a festmény terében megszólaltatja. A festmény „megidézi” a versben szereplő Alexist, ezzel pedig engedélyt és meghívást ad a textusnak, hogy belépjen a vizualitás terébe, és hogy a *kintből* helyet jelöljenek ki neki a *képben*. Amennyiben elfogadjuk, hogy a vásznon megfestett fiú Alexis, akkor azt is levonhatjuk következtetésként, hogy a tavasz tüze nemcsak az eolhárfát, hanem a pásztornak a sípját is újrhangolta, hiszen a képen szereplő karaktert a vizuális ábrázolás a játéka közben örökítette meg. Turner így nemcsak Thomsonnak ad hangot a szélhárfával, hanem a pástorsípon keresztül Pope-nak is. William Turner a két költőt belső kontextuális keretként használja, velük szervezi és tartja egyben a verset és a képet, komplett hivatkozási rendszert sző köréjük a verbalitás és a vizualitás eszközszerével.

Turner ezekben az alkotásokban nem a kontúrok eltörlésével vagy elmosásával tematizálja a határkérdést, ahogy azt más művei esetében megszokhattuk tőle, hanem a vers és a kép közötti dinamikával. A vers mint parergon, körülveszi a művet, de nem írja felül annak elsődlegességét. Interakcióba lép a vizuális munkával, együttműködik vele, és ezzel a folyamattal új értelmezési horizontokat nyit meg.

