

Élet és halál Shakespeare életművében
400 éves jubileum

reciti



Élet és halál Shakespeare életművében

400 éves jubileum

Szerkesztette

Almási Zsolt

Fabiny Tibor

Pikli Natália

r e c i t i

Budapest

2017

A kötet megjelenését a
Pázmány Péter Katolikus Egyetem támogatta.



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább!* 2.5
Magyarország Licenc (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.
Köteteink a *reciti* honlapjáról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978-615-5478-35-2

Kiadja a *reciti*,
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
tartalomszolgáltató portálja ► <http://www.reciti.hu>

Borítóterv: Hlatki Dorottya

Tördelte: Hegedüs Béla

X_YLa_TE_X, Linux Libertine, Linux Biolinum

Tartalom

ALMÁSI ZSOLT	
<i>Előszó</i>	7
I. Élet és halál a shakespeare-i szövegben	13
KÁLLAY GÉZA	
<i>„Bomlott húron tört ütemidő”</i>	
<i>Nyelv és idő élete és halála Shakespeare II. Richárdjában</i>	15
GELLÉRT MARCELL	
<i>Élet és halál az „idő tág teátrumában”: Téli regé</i>	31
PIKLI NATÁLIA	
<i>Élet, halál és művészet metszéspontján – a Téli regé szoborjelenete</i>	43
FÜZESSY-BONÁCS ÁGNES	
<i>Shakespeare „hamis” újplatonizmusa</i>	61
PALKÓNÉ TABI KATALIN	
<i>„Amit tettem, csak érted tettem én”</i>	
<i>Shakespeare Viharja mint az apaság drámája</i>	73
KISÉRY ANDRÁS	
<i>Rosencrantz és Guildenstern utazása</i>	
<i>Külszolgálat és belső élet a Hamletben</i>	89
FABINY TIBOR	
<i>Az élet és a halál kötéltánca A velencei kalmárban</i>	109
ALMÁSI ZSOLT	
<i>Élet az élet előtt: szellem a Sok hűhó semmiértben</i>	127

II. Élet és halál a színpadon és a filmvásznon	143
KISS ATTILA ATTILA	
<i>Élet és halál között a koramodern tragédiákban</i>	
<i>Anatómia, prozopopoeia és a Titus Andronicus reprezentációs logikája</i>	<i>145</i>
FÖLDVÁRY KINGA	
<i>Élet és/vagy halál?</i>	
<i>Megváltozott befejezések Shakespeare-adaptációkban.</i>	<i>159</i>
REUSS GABRIELLA	
<i>„Akarsz-e játszani halált?”</i>	
<i>Shakespeare-i halál-ábrázolások a tizenkilencedik századi színpadon és</i>	
<i>súgópéldányban</i>	<i>173</i>
SIRATÓ ILDIKÓ	
<i>„Hamlet él!”</i>	
<i>Az első magyar Shakespeare-fordítások (magyarítások) dramaturgiájáról</i>	<i>189</i>
KISS ZSUZSANNA	
<i>Meghalás és feltámadás a Lear királyban, a Periclesben, és</i>	
<i>magyar ősbemutatóikon</i>	<i>203</i>
BERNÁTH ANDRÁS	
<i>Látszat, valóság és a természetfeletti</i>	
<i>Élet és halál kérdései a Hamletben és a Macbethben</i>	<i>217</i>
NAGY ANDRÁS	
<i>A 400 éves Shakespeare</i>	<i>241</i>
In memoriam Gedeon József	251
SZŐNYI GYÖRGY ENDRE	
<i>Búcsúzunk Gedeon Józseftől.</i>	<i>253</i>
ALMÁSI ZSOLT	
<i>József Gedeon – Obituary</i>	<i>255</i>
A kötet szerzői	257

Előszó

ALMÁSI ZSOLT

William Shakespeare szempontjából 2016 kivételes évnek bizonyult, hiszen világszerte ünnepelték a szerző halálának 400 éves évfordulóját. Az ünnepléssorozatoknak természetesen a halál 400. évfordulója nem a tárgyát képezte, hanem csupán az alkalmat szolgáltatva hozzá, hiszen senki sem örül, örült annak, hogy a világirodalom egyik legnagyobb hatású szerzőjének élete 1616-ban véget ért. Halálának évfordulója inkább azt tette még nyilvánvalóbbá, hogy kiderüljön, Shakespeare mennyire is él: életműve ma is könyvek oldalain, színpadon és filmvászonon szólítja meg az érdeklődőket, és mutatja meg, hogy drámái ma is annyira népszerűek, olvasó- és nézőcsalogatóak, mint saját korában voltak. Shakespeare halálakor tehát az életet ünnepeltük, hogy Shakespeare él a könyvek lapjain, a színpadon és filmvászonon, neve ma is márkanév, és művei olyannyira nyitottak, hogy könnyű életet lehelni beléjük, életre hívni őket.

A halál 400. évfordulója tehát jubileumi esemény, de nem a halál, hanem az élet miatt. Élénken él emlékeinkben a legutóbbi jubileumi év, a 2014-es, amikor Shakespeare születésének 450 éves évfordulóját ülte meg a világ: így elmondható, a halálbéli élet ünnepléséhez a születés ünneplése adta meg a lendületet és gyakorlatot. Szerencsés tehát a világ, hogy két ilyen nagy évforduló, születés és életteli halál ennyire közel kerültek egymáshoz.

A jubileumi ünneplés nem csak a nagyvilágot jellemezte, hanem a magyar shakespeareológiát is. Több magyar színház Shakespeare-bemutatója kötődik a 2016-os jubileumi évhez, számos tudományos esemény, népszerűsítő ünneplés, játékosan komoly pályázat került megrendezésre szerte a magyar tájon, intézmények egyedül és együttműködve tették méltóvá ünnepléseiket az eseményhez, amely legfőképp a kultúra, az irodalom, színház életéről szól: arról, hogy az értékek, az újjáteremtett, újraértelmezett értékek olyan közös kincsesárat hoznak létre, amely közvetítésre, befogadásra, érdeklődésre méltó.

A shakespeare-i kulturális értékek közvetítésének számos 21. századra kialakult módszertana közül az egyik, ha tudósok fognak össze és hoznak létre egy olyan ünnepi köszöntést, amelyet tőlük várhat el a társadalom. A 2016-os jubileumi évben, a 16. századi humanisták példája, a tudós barátság szolgált alapul ahhoz, hogy tudományos konferenciát szervezzen a Magyar Shakespeare Bizottság, a Károli Gáspár Református Egyetem és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem. A konferencia 2016. április 22–23-án minden érdeklődő számára nyitottan zajlott le, és ez a konferencia biztosította az alapot a jelen kötet megírásához. A szerzők egy része

ezen a konferencián adott elő, másik része éppen akkor más konferencián vett részt, esetleg nem tudott Magyarországra utazni az adott időpontban, de ugyanúgy a magyar Shakespeare-kutatásban dolgozik, és tanulmányával hozzájárult e kötet gazdagításához.

A jelen kötet célja, hogy a Shakespeare-kutatás eszközeivel rögzítse, értelmezze az élő Shakespeare-életművet. Ezt a célt úgy kívánja megvalósítani, hogy a megközelítések sokszínűségével jelzi, Shakespeare igenis él, művei élnek, hatnak, olvashatóak, nézhetőek, egyszerre léteznek történetiségükben és jelenvalóságukban. A sokszínűséget, a 15 önálló tanulmányt sokféleképpen rendezhettük volna: lehetett volna tematikailag, az elemzett művek műfaja szerint, valamiféle kronológiai rend szerint, esetleg a tudományos megközelítés módszertana alapján. A tanulmányok végső formájukban mégis talán egy másfajta rendet mutatnak, és ezt tükrözi két nagy csoportba osztásuk is: az első nagyobb egység az életmű szövegbeli megtestesülésével foglalkozik, míg a második nagyobb egység az adaptációval, azaz a színpadi és filmes megtestesüléssel. Ez a szétválasztás egyfelől nem tökéletes, hiszen egyes tanulmányok esetleg a másik csoportba is kerülhettek volna, másfelől pedig arra engedhetne következtetni, hogy Shakespeare szövegbéli illetve adaptációs élete egészen más lenne. A helyzet azonban inkább az, hogy a két megtestesülés inkább úgy jeleníthető meg, mint az érem két oldala, hiszen a szöveget nem nélkülözi a színház, a szöveg értelmezése pedig a performatív aspektus nélkül nem működhet egészen.

A két megtestesülés egymásra vonatkozásában létezik, és a tanulmánykötet így mutatja be élőként, életre hívottként William Shakespeare-t. A kötet első egységében a shakespeare-i életmű a performálható textusok tekintetében rajzolódik ki: olvashatunk az élet és halál vonatkozási pontja mentén a *II. Richárd*ról (Kállay Géza), a *Téli regéről* (Gellért Marcell, Pikli Natália), a *Szonettekről* (Füzessy-Bonác Ágnes), a *viharról* (Palkóné Tabi Katalin), a *Hamletről* (Kiséry András), a *velencei kalmárról* (Fabiny Tibor) és a *Sok hűhó semmiértről* (Almási Zsolt). A második nagyobb egység a színpadon és filmvászonon testet öltő Shakespeare-t elemzi: a *Titus Andronicus* (Kiss Attila Attila), valamint a Shakespeare-film (Földváry Kinga), a 18–19. századi Shakespeare-színházi színjátszás (Reuss Gabriella, Sirató Ildikó), a 18–19. századi magyar *Lear király* (Kis Zsuzsanna), a *Hamlet* és *Macbeth* (Bernáth András) és a shakespeare-i életmű (Nagy András) tekintetében.

Az élet és halál kérdéskörével foglalkozó tanulmánykötetnek azonban az élő Shakespeare-befogadás és -tudomány mellett a halál szomorú tényével is szembe kell néznie. 2016 szomorú évnek is bizonyult, hiszen a magyar színházi Shakespeare egyik legendás alakja hunyt el ebben az évben: Gedeon József, a Gyulai Shakespeare Fesztivál megálmodója és szervezője 2016 novemberében hagyott itt bennünket hosszú betegség után. A kötet szeretne emléket állítani neki is, ezért került a kötet végére egy magyar nyelvű (Szőnyi György Endre) és egy angol (Almási Zsolt) megemlékezés róla.

A tanulmánykötet létrejöttének két intézményi oka van. Először is köszönet illeti a Pázmány Péter Katolikus Egyetemet, hogy a 71029–1.9 számú KAP pályázattal támogatta a tanulmánykötet megalkotását. Másodszer a Reciti Kiadónak jár köszönet, hiszen a könyvbéli megtestesülés értő munkájuk nélkül, különös tekintettel Hegedüs Béla támogatása és szakértelme nélkül, nem jöhetett volna létre.

A jelen jubileumi tanulmánykötet szintén nem születhetett volna meg a negyedik Magyar Shakespeare Bizottság nélkül, ezért illik bemutatni röviden az újjáalakult Bizottságot. A negyedik Magyar Shakespeare Bizottság 2013-ban jött létre a Magyar Anglisztikai Társaság egyik munkabizottságaként, egyéves előkészületi munkálatok után. A névválasztás körüli vita két gondolat mentén folyt: vajon a név a társaság tevékenységét tükrözze inkább, vagy pedig a hagyomány mentén definiálja magát? A Magyar Shakespeare Társaság név választása mellett az szólt, hogy a társaság egy olyan alakulatot jelent, amely a Shakespeare magyarországi befogadásában tevékenykedőket nem irányítani, hanem bátorítani, segíteni akarja abban, amit amúgy is magas szinten végeznek, illetve másik céljaként a befogadás különböző fajtáiban tevékenykedőket összehozza azzal a szándékkal, hogy egymás munkáját a különböző szempontok érvényesítése révén gazdagítani tudják. A „bizottság” mint név azonban éppen ennek ellenkezőjét sugallja, hiszen egy bizottság ellenőriz, felelősségre von, elutasít. Bár a társaság, mint név jobban leírná a társulat céljait, mégis az alakuló szervezet tagsága végül a Bizottság név mellett döntött, fontosnak találva az Arany Jánosig visszavezethető hagyomány gondolatát, miközben szándékait tekintve társaságként kíván működni.

A hagyomány jelentősége azért vetődött fel, mert a jelen bizottság előtt már három bizottság is létezett. Az első 1860-ban alakult a Kisfaludy Társaság projekt-bizottságaként, Arany János elnökletével azzal a céllal, hogy a bizottság megjelenesse a teljes drámai Shakespeare-életművet magyar fordításban. Ez a Shakespeare Bizottság az első Shakespeare-összes megjelentetésével (1864–1878) teljesítette küldetését, és utána csendben megszűnt. A második Magyar Shakespeare Bizottság 1907-ben jött létre, hasonlóan a magyar nyelvű Shakespeare-művek újrafordítása, kommentált kiadása céljából, illetve hogy elősegítse a magyar Shakespeare-recepciót a tudomány eszközeivel is, például a *Magyar Shakespeare-tár* című folyóirat majd évkönyv megjelentetésével. Ez a bizottság néhány évnyi munka után lassan felhagyott tevékenységével. A harmadik Shakespeare Bizottság Fabiny Tibor áldozatos szervezőmunkájának eredményeként jött létre 1987-ben. Elnöke először Kéry László, majd Géher István volt, ám a rendszerváltás az 1990-es években a bizottsági munkát háttérbe szorította, és az ezredfordulóra gyakorlatilag megszűnt. Ez a bizottság a magyar Shakespeare-befogadás egy nagyobb szeletét próbálta megszólítani, hiszen az újrafordítások szorgalmazásán túl a hazai tudományos tevékenységek elősegítése mellett tette le voksát, illetve megpróbálta bevonni a munkába a színházakat is, továbbá bátorította a bekapcsolódást a

nemzetközi Shakespeare-kutatásba. A negyedik Shakespeare Bizottság 2013-ban alakult meg azzal a céllal, hogy még szélesebbre tárja a Shakespeare-befogadás kapuit, és bevonja a közoktatást is a bizottság munkájába, illetve a digitális teret is meghódítsa, megbízható és inspiráló információforrásként szolgálva a szélesebb befogadói rétegek számára.

A negyedik Shakespeare Bizottság szervezeti felépítésében is tükröződik a célokban meghatározott befogadói csoportok megszólítása. Bárki tagja lehet a Bizottságnak, aki a Shakespeare-befogadás területén dolgozik: színházak, Shakespeare-tudósok, műfordítók, tanárok – a kötet megjelenésekor hozzávetőlegesen 65 tagot számlálunk. A szervezési feladatokat és a Bizottságot illető döntéseket a tagság által választott vezetőség látja el, illetve hozza meg. A vezetőségben is megjelennek a befogadói csoportok, hiszen a műfordítók, a színházak, a tudósok és a tanárok is delegálnak tagot (5 fő), illetve a választott vezetőség további tagtársakat kooptálhat a vezetőségbe a minél átfogóbb reprezentáció jegyében. Az első elnökség 2013-ban választott tagjai Nadasdy Ádám elnök, Almási Zsolt titkár, Eszenyi Enikő, Fabiny Tibor, Schiller Mariann voltak, míg kooptált elnökségi tagok lettek Gedeon József, Pikli Natália és Szőnyi György Endre. 2016-ban Nadasdy Ádám lemondott az elnöki tisztéről, és egy új elnökség állt fel. Az új elnökség választott elnöke Fabiny Tibor lett, míg a tagok maradtak, azaz Almási Zsolt titkár, Eszenyi Enikő, Nadasdy Ádám (tiszteletbeli elnök), Schiller Mariann, a kooptált tagok Gedeon József (2016 novemberében bekövetkezett tragikus haláláig), Pikli Natália és Szőnyi György Endre, és 2017 februárjától a külföldi magyar kutatók képviselőjében Kiséry András csatlakozott a vezetőséghez. Ez a szervezeti felépítés azonban nem működhetne megfelelően az eddigi két elnök (Nadasdy Ádám, Fabiny Tibor) áldozatos tevékenysége nélkül, ezért mindkettőjüket külön köszönet illeti.

A Bizottság különböző módon szólítja meg a különböző befogadói csoportokat. A Magyar Shakespeare Bizottság félévente két tudományos előadást szervez tudósoknak. Az eddig meghívott előadók névsora is jól tükrözi a széleskörű Shakespeare-befogadást ösztönző alapító szándékot: Stephen Guy-Bray (University of British Columbia, Kanada), Gedeon József (rendező, színházigazgató, a Gyulai Shakespeare Fesztivál szervezője), Szőnyi György Endre (Szegedi Tudományegyetem), Szabó Sándor (független Shakespeare-kutató), Borbás Mária (nyugalmozott szerkesztő), Nagy András (színháztörténész, Pannon Egyetem), Kállay Géza (Eötvös Loránd Tudományegyetem), Dávidházi Péter (Magyar Tudományos Akadémia), Kiss Attila (Szegedi Tudományegyetem), Alessandra Petrina (Padovai Egyetem), Schiller Mariann (Radnóti Sándor Gimnázium, Budapest), Lengyel György (rendező és professor emeritus), Litván Péter, Kiséry András (City College of New York), Sam Gilchrist Hall (British Council) és Paul Prescott (University of Warwick, UK).

A tudományos ülések mellett a Bizottság szoros kapcsolatot ápol a színházakkal is. A színházak és a Bizottság kapcsolatáról tanúskodik, hogy beszélgetéseket szerveznek színházakkal: Horgas Ádámmal, Horgas Péterrel és Ágoston Katalinnal tartottunk beszélgetést a Pesti Magyar Színház *Macbeth* előadásáról, illetve Pikli Natália szervezésében az Örkény Színház Bagossy László által rendezett *Hamlet*jéről volt beszélgetés az előadás színészeivel és Shakespeare-tudósokkal együtt az egyik előadás után, a közönség bevonásával. Egy másik fajtája a kapcsolatnak, hogy például Eszenyi Enikő művésznő tiszteletjegyeket biztosít a Bizottság tagjainak a Vígszínház Shakespeare-bemutatóira.

A közoktatás szereplőit középiskolásoknak kiírt videópályázattal szólítja meg a Bizottság: eddig két kreatív Shakespeare-olvasatokat ösztönző videó-pályázatot szervezett középiskolásoknak. A két jubileumi évben, azaz 2014-ben és 2016-ban hozzávetőlegesen 40 jobbnál jobb pályamű közül kellett kiválogatni a legjobbkat a négytagú bizottságnak (Almási Zsolt, Földváry Kinga, Pikli Natália, Schiller Mariann). Az első pályázat címe „Írj bele Shakespeare-be” volt, míg a másodiknak „Shakespeare tragédiái és komédiái”. A pályázati kiírás szerint rövid, 5–10 perces, YouTube-ra feltöltött önálló videót kellett a bizottsággal megosztani. A nyertesek ajándékot, bizonyítványt nyertek, valamint a bizottság megosztotta a videókat saját digitális felületein. A nyilvános eredményhirdetés kerekasztal-beszélgetésekkel és zenei műsorral is kiegészült mindkét alkalommal, így ösztönözve tovább a különböző területek (közoktatás, tudomány, művészetek) együttműködését.

A jubileumi években különféle programok szervezése révén emlékezett meg a Bizottság Shakespeare-ről. 2014-ben jubileumi ünnepséget rendezett az Uránia Filmszínházzal közösen, amelyen tudományos előadás mellett kórusműveket hallgathatott a közönség, illetve részleteket Shakespeare műveiből. 2016-ban tudományos konferenciát rendeztünk „Élet és halál Shakespeare műveiben” címmel a Károli Gáspár Református Egyetemen és Pázmány Péter Katolikus Egyetemen közösen. A jubileumi események mellett a Magyar Shakespeare Bizottság tagjai rendszeresen vesznek részt a Gyulai Shakespeare Fesztivál keretein belül rendezett tudományos konferenciákon, esetenként segítenek a konferencia megszervezésében és lebonyolításában.

A Bizottság szívesen dolgozik együtt más intézményekkel. 2015-ben együttműködési szerződést írt alá Magyar Shakespeare Bizottság a Vígszínházzal. A bizottság 2013 óta évente szervez „Shakespeare Wikipédia cikkíró maratont” a Petőfi Irodalmi Múzeummal és a Wikimédia Magyarország Kft-vel közösen Almási Zsoltnak köszönhetően. A 2016-os jubileumi évben a British Councilal és a Petőfi Irodalmi Múzeummal szervezett filmklubot „Shakespeare lives 400” címmel, ahol Shakespeare-kultfilmek vetítésére került sor, amely filmeket szakértők vezették be, és moderálták a vetítés után beszélgetést. A filmklub keretein belül vetített filmek a következők voltak: *Prospero's Books* (1996. r. Peter Brooks), *The Tempest*

(1979. r. Derek Jarman), *Macbeth* (1971. r. Roman Polanski), *King Lear* (1970. r. Peter Brook), a filmekhez kapcsolódó előadásokat Reuss Gabriella, Földváry Kinga, Frank Prescott és Sam Gilchrist Hall tartották.

A Magyar Shakespeare Bizottság a digitális világban, a közösségi médiában is képviselteti magát, hiszen ezeken a felületeken a legegyszerűbb és a leghatékonyabb elérni szélesebb érdeklődői köröket. A Bizottság tagjainak állandóan frissülő levelezőlistája van, honlapot üzemeltet (<http://mashakespearebizottsag.wordpress.com/>), Wikipédia cikket vezet (http://hu.wikipedia.org/wiki/Magyar_Shakespeare_Bizotts%C3%A1g) valamint Facebook oldallal is rendelkezik (<https://www.facebook.com/MagyarShakespeareBizottsag>). A digitális felületek elősegítik a magyar és nemzetközi Shakespeare-befogadást illető információk áramlását. Ezeken a felületeken jelenik meg például a havonta készülő hírlevél is, amelynek szerkesztését az első években Pikli Natália vállalta el, jelenleg Bársony Márton a felelős szerkesztő. Az információ áramlását elősegítő digitális felületek, különösen a levelezőlista azonban más célokat is szolgál. Erre az egyik legjobb példa talán az a hosszú levélfolyam, amelynek kiváltójául egy tudományos előadás szolgált, és amely a kutatás módszertanáról, ismeretelméleti szintjeiről szólt. Külön izgalmas volt, hogy a levélváltás egy újabb tudományos előadásnak, vitának a megszervezéséhez vezetett. A közösség média, a web 2.0 felületei, amelyeket a Magyar Shakespeare Bizottság tart fenn, azért is megfelelőek, hiszen ezeken keresztül a bizottsággal kapcsolatba lehet lépni, információkat, híreket lehet megosztani, hogy aztán a bizottság tovább adhassa azokat másoknak is. Bátorítunk tehát mindenkit, hogy keresse, vegye föl a kapcsolatot a Magyar Shakespeare Bizottsággal, és járuljon hozzá a magyar Shakespeare-befogadás minél gyümölcsözőbbé válásához.

Bár a Magyar Shakespeare Bizottság áll szellemi műhelyként, talán biztosíték-ként is, a jelen tanulmánykötet mögött, mégis a kötet fájdalmasan hiányos maradt. Az élet és halál témáját, éppen a fontossága és komplexitása miatt nem lehet kimerítően tárgyalni egyetlen tanulmánykötet keretein belül. A tanulmánykötet szerzőlistája sem fedi le a teljes magyar Shakespeare-kutatást és befogadást. Számos kutató, fordító kimaradt a kötetből, néhányuk a legutolsó pillanatig reménykedett, hogy sikerül megírnia a kért–megígért tanulmányt, de a kötelezettségek és teendők számossága lehetetlenné tette a munka befejezését. Volt kutató, aki már a kötet tervének meghirdetésekor jelezte, hogy már annyira sok a feladata, hogy nem tud részt venni a munkában, bármennyire is szeretne. Ha nem csak veszteségként szeretnénk értelmezni a kötet hiányait, lekerekítetlenségét, akkor abban lehet reménykedni, hogy a hiányosságok azt mutatják, van még elvégzendő munka, vannak még feladatok, amiket el kell látni, vannak még megírandó kötetek. A hiány tehát nem elbátortalanításként értelmezhető, hanem feladatként, és arról a reményről beszél, hogy még számos írás követi ezt a tanulmánykötetet, hiszen az élet és halál a remény zálogai.

I.
ÉLET ÉS HALÁL A SHAKESPEARE-I
SZÖVEGBEN



„Bomlott húron tört ütemidő”

Nyelv és idő élete és halála Shakespeare *II. Richárdjában*

KÁLLAY GÉZA

„...azért bízunk a humán tudományokban, mert megsokszorozzák nézőpontjainkat, és a minket összekötő igazságokra emlékeztetnek bennünket...”

(Barack Obama)

Amikor a *II. Richárd* harmadik jelenetében Thomas Mowbray, Norfolk hercege a Királyt őt örökre száműző, „csüggesztő szavaira” válaszul, elsősorban anyanyelvének elvesztését siratja:

Elvesztem anyanyelvemet, az angolt,
Pedig tanultam negyven éven át,
És nem lesz több, ha forog a nyelvem,
Mintha húr nélkül játszanánk a hárfán,
Vagy mélyhegedűn; vagy drága hangszert
Tokba rejtenénk el, vagy olyan kezek
Illetnék, amelyek sosem jutnak
Az összhang közelébe. A nyelvemet
A szájam börtönébe zártad, fogam
És ajkam lesz dupla kapurácsa,
S a kietlen, szürke közömbösség
Áll majd őrséget a cellám előtt. (1.3.153–163)¹

A monológ elején Mowbray Richárd király „döntéshozatalát” („*pronunciation*” [1.3. 143], ami „kiejtés”-t is jelent) és „beszédét” („*breath*” [147], ami „lélegzet”,

¹ Ahol másképp nem jelzem, a fordítás az enyém. A *II. Richárd* szövegére nézve elsősorban a következő kiadást vettem figyelembe: William SHAKESPEARE: *King Richard II*, szerk. Charles R. FORKER, London: Methuen, Bloomsbury Publishing 2002 (The Arden Shakespeare, Harmadik sorozat).

„lehelet” is lehet) „*heavy sentence*”-nek [148], „súlyos ítélet”-nek minősíti. Lehetetlen nem észrevenni a szójátékot, hiszen a „*sentence*” elsődleges értelme „mondat”. Mowbray hasonlóan súlyos *mondatai* így nemcsak a „nyelvvesztés” szomorú távlatait nyitják meg, hanem közvetlenül mutatják fel, „játsszák el”, hogy a veszteség az angol nyelv egyik mesterét fogja érni. Charles R. Forker, az Arden Shakespeare harmadik sorozatában a *II. Richárd* szerkesztője korábbi kiadásokra utalva megjegyzi, hogy a fenti szöveg „teljes mértékben Shakespeare találmánya”; Mowbray valójában jól beszélt – minden valószínűség szerint – franciául és latinul is, és nem negyven éves volt, hanem harminc-egy vagy harminc-kettő². Persze Norfolk hercege kifejezetten az anyanyelvről beszél, ráadásul a folyékony idegennyelv-tudás külföldön talán még tovább is mélyíti a veszteség fájalmát, mert a beszélő úgy érzi: „jól mondom, tudom, de sohasem *olyan* jól, mint az anyanyelvek. Azt, amit ők tudnak tenni az ő nyelvükkel, én csak a sajátommal tudnám, ha megértenének”.

Akárhogy is van Mowbray nyelvtudásával, a fő dolog, hogy panaszt, már-már „sirámot” hallunk tőle, és a *II. Richárd* bővülködik panaszáradatakban; talán egyetlen Shakespeare-darabban nem adnak hangot annyi keserű megbánásnak, dühös csalódottságnak, és könnyes reménytelenségnek, mint itt. Mowbray, s később Richárd sok beszéde jól illik a korai modern angol „panaszirodalomba”³ azonban a téma nem szokványos: Mowbray (tágabb) családjának, barátainak, birtokainak elvesztésénél sokkal jobban fájlalja leendő némaságát. Nemcsak a hangzó nyelvet hasonlítja jól hangolt zeneszerszámok meghibásodáshoz, illetőleg elvesztéséhez, hanem már-már hangtani (fonetikai) részletekkel is szolgál: „A nyelvemet / A szájam börtönébe zártad, fogam / És ajkam lesz dupla kapurácsa”. Mintha a fonetika egy kitűnő mesterét, egy reneszánszkori Henry Higginst hallanánk, aki nemcsak beszél a hangokról, hanem magát a témát is roppant zenei hangoltsággal és nagy költői ékesszólással adja elő. S még ennél is többet mond: a tizenkét sorban egy egész nyelvfilozófia húzódik meg.

Az egyes szám első személyű megfogalmazás talán legfontosabb, legélelméjűbb meglátása, hogy a nyelv, amit beszél, saját személyével azonos. Ennélfogva önazonosságát, saját létét teszi tönkre, ha nem használhatja nyelvét, ami ő maga. Távol van ez minden nemzeti, vagy akár patrióta büszkeségtől. Elég Mowbray beszédét összevetni Sir John of Gaunt antológiákban is sokat idézett, haldokló szavaival. Gaunt a második felvonás első jelenetében, mint egy „újonnan ihletett próféta” (2.1.31), tizenöt hízelgő metaforában és hasonlatban írja le a gyönyörű Angliát, újra meg újra, például: „Ez a másik Éden, már-már Paradicsom” (2.1.42). Végül arra a következtetésre jut, hogy az ország, ahol „a hódításból hagyomány

² SHAKESPEARE, *Richard II*, i. m. 220.

³ Vö. Jennifer C. VAUGHT, „*Wise men ne'er sit and wail their woes*”: *Woeful Rhetoric and Crocodile Tears in Shakespeare's Richard II*” = J.C.VAUGHT, *Masculinity and Emotion in Early Modern English Literature*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 2008, 88–113.,

lehetne / szégyenletesen magát győzte le” (2.1.65–66). Azonban még az öreg Gaunt monológjának eleje is egyfajta invokáció a nyelv erejéhez, hogy minden egyes szavát igazságban alapozhassa meg: „Ó, azt mondják, a haldoklóknak nyelve / Figyelmet kényszerít a hallgatókra, / Áthatja őket, velük összecseng” [...] „Mert igaz szó a fájdalom szava” (2.1.5–8). Gaunt számára a megszólalás helyzete, a beszélő sajátos körülményei (öregség, betegség, a közelítő halál) teszik hitelessé, ruházzák fel meggyőző erővel a nyelvet. Itt is közvetlen kapcsolat tételődik az egyedül maradó, egyes szám első személyben fellépő egyén egyedi helyzete és szóbeli megnyilvánulásai között, ahogy Mowbray esetében. Gaunt ezen felül összehangoltságra számít: úgy hiszi, egy ember ennyi évvel a háta mögött, élet és halál között lebegve az agónia átlényegülésében valami titkos, mély összhangra léphet hallgatóságával. Az „összhang” Mowbray érvelésében is fontos szerepet kap: nem csupán arról van szó, hogy a nyelv: zene, hanem arról is, hogy ha a nyelv szabadságát korlátozzák, ha ezt a „drága hangszert” tokba zárják és parlagon hever, maga az eredendő harmónia bomlik szét ember és ember között.

A harmónia, illetve annak szétzilálódása tehát egyszerre mutat a beszélő és a hallgatóság, egyén és közösség felé. A hangszer arra való, hogy játsszanak rajta, de ennek csak akkor van értelme, ha értő fülekre talál: a nyelv, hangszerhez hasonlóan, egyszerre rejti el magában és idézi elő – legalább lehetőség formájában – a harmóniát. A nyelvi szabályok használatának, a kölcsönös szabálykövetésnek valóban harmonizálnia kell, másképp reményünk sem lehetne, hogy például a jelenségeket ugyanabba a kategóriába, „osztályba”, „halmazba” (vagy legalábbis hasonlóba) soroljuk. Ennek híján arra sem lenne lehetőségünk, hogy a mindennapost összehasonlítsuk a különlegessel, a hétköznapi („szó szerinti”) jelentést összevessük az ettől (meglepően) eltérő metaforikus jelentéssel. A metafora esetében a nyelvi szabály hatókörét ki kell terjeszteni, hogy a szabályozott nyelvi elemet „utolérjük”, és értékelni tudjuk az újabb nézőpontot, aminek a kiterjesztés révén részesei lehetünk. Ahogyan azonban Stanley Cavell megállapítja, azzal, hogy a hatókört tágítjuk és az új használati feltételek mentén „különbségeket tanítunk egymásnak”,⁴ egyben mindig egy „közösség kialakítására is kísérletet teszünk”⁵. Mowbray, mint hallottuk, a „kietlen, szürke közömbösség”-et (*ignorance*) teszi meg nyelve képzeletbeli börtönőrének, és Shakespeare korában az *ignorance* inkább jelentett „hanyagság”-ot, „rosszul értékelt helyzet”-et, mintsem „a tudás

⁴ A *Lear királyban* Kent azt mondja a Királlyal szemtelenkedő Oswaldnak, mielőtt elgáncsolná: „I'll teach you differences” (1.4.86), azaz: ‘majd megtanítalak disztíngválni’, azaz tulajdonképpen: ‘majd megtanulod, hogyan kell különbséget tenni azok között, akikkel beszélsz’. „Különbségekre foglak tanítani”: Wittgenstein M. O’C. Drury visszaemlékezései szerint ezt a mondatot mottóként akarta idézni a csupán halála után két évvel kiadott másik főművében, a *Filozófiai vizsgálódásokban* (1953), bár ezt valószínűleg inkább tréfának szánta. Ld. Ludwig Wittgenstein: *Personal Recollections*, szerk. Rush RHEES, Oxford, Basil Blackwell, 1981, 171.

⁵ Stanley CAVELL, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 22.

hiánya”-t, vagy azt, hogy valaki valaminek „nincsen tudatában”.⁶ A *Filozófiai vizsgáldások* 241. paragrafusában Wittgenstein azt írja, hogy „Igaz és hamis az, amit az emberek *mondanak*, a *nyelvet* illetően pedig az emberek összhangban vannak [*stimmen überein*]”.⁷ Cavell a következő magyarázatot fűzi ehhez a mondathoz:

Az egyetértés gondolata itt nem abban az értelemben szerepel, ahogy bizonyos emberek egy bizonyos alkalommal tárgyalások útján végül egyetérté- nek és ratifikálnak egy egyezményt. Hanem abban az értelemben, hogy állandóan és teljes mértékben, mintegy egymással összefűzve vannak egyet- értésben: össze vannak hangolva, ahogy zenei hangok és dallamok, vagy ahogy órákat igazítanak össze, vagy mérlegeket összekalibrálnak, vagy ahogy bizonyos számoszlopok egyeznek. Hogy emberek egy csoportja a nyelvükben „*stimmen überein*” egy bizonyos értelemben azt mondja: meg- találják egymás között a nyelvre vonatkozó közös hangot, mintegy tetőtől talpig érvényes rájuk a kölcsönös *hangoltság*.⁸

Számomra különös nyereség, hogy Cavell – persze bizonyosan nem a *II. Richárdra* utalva – órákat is említ; az óra, az idő – mint hamarosan látni fogjuk – különleges szerepet tölt be Richárd ötödik felvonásbeli börtön-monológjában. De az igazán döntő a nyelv kérdése: amikor a nyelvet száműzetésbe küldik, amikor börtönbe csukják, falakkal kerítik körbe, épp a kölcsönös hangoltság válik lehetetlenné. Az így „bezárt” beszélő látványos esete az olyanfajta egyedüllétnek, elszigetelődés- nek, amikor úgy gondolhatja: nincs szüksége közösségre. Hiszen önmagával is „beszélgethet”, és azt hiheti: ő a nyelv egyedi letéteményese, egyedüli „szerzője”. Ezt az emberek között is átélhető magányt újra meg újra felmutató színdarab, a *II. Richárd* ugyanakkor hatalmas nyelvi teljesítmény, igen gondosan kimunkált, ma- gas költői hangoltságú (király)dráma, amelyben egyetlen prózában írt mondatot sem találunk.

Már a legelső jelenet hatalmas retorikai-nyelvi versengés, összecsapás: fő tár- gya, kit terhel a felelősség a Richárd királyt sokáig régensként irányító Gloster haláláért. Hogy ez a szópárbaj helyettesíti a hagyományos párbajt, amelynek során az igazság magától értetődően kerül a győztes fél oldalára, akkor válik igazán nyilvánvalóvá, amikor a Király a második jelenetben hirtelen lefűjja a Bolingbroke (a későbbi IV. Henrik) és a Mowbray közötti „ügydöntő” lovagi összecsapást. A két ellenfél ne „karddal és dárdákkal” rendezze a „makacs” egymás elleni „gyűlöletet” (1.2.200–201) (mintegy fegyverrel szállva ki „tenger fájdalma ellen”), hanem Richárd – hogy a végső, hatalmi szó nála maradhasson – mindkét

⁶ D. CRYSTAL és B. CRYSTAL, *Shakespeare's Words. A Glossary and Language Companion*. előszó Stanley WELLS, London, Penguin Books, 2002, 231.

⁷ Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgáldások*, ford. NEUMER Katalin, 2. javított kiadás, Buda- pest, Atlantisz, 1998, 134.

⁸ CAVELL, *i. m.*, 32.

ellenfelet egyformán lázadónak minősíti, és számúzi őket: elszigetelésüket kíséri meg. Hiszen általában is kérdés számára a nyelv ereje, s ezen a kérdésen belül saját királyi teremtő szava, és nem csupán ennek politikai, államigazgatási vetülete, hanem filozófiai és költői hatása is. Ebben a drámában, amely éppúgy történelmi játék, mint tragédia, a nyelv már-már különálló szereplővé válik, és – leglátványosabban a híres, trónról való lemondás jelenetében és a börtön-monológban – a nyelvben rejlik Richárd hatalmának mértéke: az ereje éppúgy, mint gyengesége.

Az alábbiakban a börtön-monológot vizsgálom meg alaposabban. Itt Richárd magánya, elszigeteltsége eléri a mélypontot: nemcsak őt magát, hanem – ahogy Mowbray mondta – nyelvét is börtönbe zárták. Stephen Greenblatt *Will in the World* című könyvében joggal emeli ki, hogy ez a beszéd mutatja, Shakespeare-t egyre jobban érdeklik az „ember belső rejtett folyamatai”, s a titkos rétegek kutatása alapfeltételnek bizonyul a későbbi nagytragédiák (*Hamlet, Othello, Lear, Macbeth*) megalkotásakor. „Egy ablak nélküli szobába zárva II. Richárd figyeli önmagát, saját gondolatait, keményen küzd, hogy metaforikus kapcsolatot hozzon létre a börtön és a külvilág között; először csődöt mond, majd a képzeletét mozgósítva kezd újabb küzdelembe: 'De majd kimunkálom' ” (5.1.5). Greenblattnak akkor is igaza van, amikor megállapítja, hogy amit Richárd „kimunkál”, nem más, mint „egyfajta belső színház, nagyfokú sokszínűséggel, jól árnyalt gondolatokkal, és legfőképpen felfokozott öntudattal”.⁹

Most megtanulom, miképp hasonlítsam
A börtöncellám az egész világhoz.
Csakhogy a világ – mit mondjak – népesebb,
Míg cellámban nincs más, mint én magam.
Csak állok: nem megy. De majd kimunkálom.
Tegyük fel, agyam lelkemben a nő,
Lelkem az apa, és kettejük nászán
Egész seregnyi kis gondolat ébred,
Ők szaporodnak itt, e kis világban.
Sokfélék, mint a Glóbusz nyüzsgő népe,
Egyik se teljes: a jobbakban is,
Vegyül magas, és kétkedő sekélyes,
Így kerül szembe világ a világgal,
Tétel tétellel, és szól: „engedjétek
Hozzám jöni a legkisebbeket”

⁹ Stephen GREENBLATT, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York and London, W. W. Norton & Company, 2004, 300.

De aztán:

„Nehezebb nektek, mint a tevének
Átvergődni a tú szűkös fokán.”
Ha túl merész az eszme és cselekmény,
Csodás elem, mint körmöm téglarésbe,
Könnyen szalad a fal bordáiba,
Ám mert kemény börtönvilágom burka,
Az eszme elhal, mert túlságosan él.
A gondolat, míg formálná nyugalmam,
Azt hiszi, nem véletlen, s nem forgandó
Szerencse vetette előre-hátra:
Mint balga koldus, kalodában ülve,
Meggyőzi magát, más is pórul járhat,
S ezért nem is akkora a szégyene,
Együtt szenved a sok hasonlóval,
Ha más kibírta, ő is bírja. Én is,
Egy személyben sok személyt megformálok,
De nem vág egybe szerep és színész.
Királyt is játszom, akit elárultak,
És koldus lennék inkább, nincstelen.
Az is vagyok. De mardos az éhség,
És akkor megint lennék a király.
És újra koronáznak, de idő telve,
Bekoronázom, mert jön Bolingbroke,
Letaszít ismét, és semmi vagyok.
De bármi vagyok, s bármi legyen bárki,
Amitől ember emberré lehet,
Nem boldogul, és a semmibe hull,
Míg meg nem boldogul.
Jól hallom? Zene szól?

Zeneszó hallatszik

Na, rajta, rajta, tartsd az ütemet,
Ha ritmus, idő zavartan szétbomlik,
Az édes zene megsavanyodik.
Pont így van ez az élet zenéjével,
Erre fülem már kihegyesedett,
Ha bomlott húron tört ütemidő
Zeng fel, ezt hallom, de az én időmben

Nem éreztem, hogy hogyan csúszik széjjel
Ami marad, és ami múlandó.
Időt vesztettem, most elveszt az Idő,
Órája kerek számlapja a képem,
Eszméim percek, s ha mutató ujjam
Szememhez viszem, a nagy-mutató
Suhanva törli le könnycseppemet.
Uram, figyelj, az óra egyre lüktet,
Az inga leng, veri a szívfalam,
Odabent szól a rémes harangjáték,
Egy-egy ütésre nyögés a csengő hang.
A sóhaj, könnycsepp, sok nyögdécselés,
A percek, órák, mind az én időm,
És én, bolond, Henrik jókedvét mérem,
Harangozóként követem ütemét.
Megőrülök, ha nem hagyjátok abba!

A zene elhallgat

Elég a zene! Csak örültön segít,
Engem fordítva: örületbe kerget!
De mégis áldom, bárki muzsikált,
A szeretet csillant még fel, Richárdnak,
Ott, hol mindennapos már a gyűlölet (5.5. 1–66).

A rejtély, amely Richárdot izgatja, nem az, vajon létezik-e a tudattól független valóság, bizonyítható-e a külvilág létezése. Ezt a kérdést sok gondolkodó vizsgálta előtte és utána. Richárdot inkább az foglalkoztatja, hogy a világtól el vagyunk választva, s emiatt a valóság elérhetetlen; egy erős, rideg válaszvonal, egy meg-mászhatatlan, áttörhetetlen határ parancsol megálljt, melynek itt kézzelfogható, közvetlen megjelenése a börtönfal. Richárd tehát kénytelen hátraarcot csinálni és – nem talál mást, csak önmagát, saját személyét és személyiségét. Hogy valaki a mikrokozmoszban, közvetlen emberi-testi mivoltában megtalálhatja a makrokozmoszt, mert az ember az egész világegyetem kicsinyített mása, „képe és hasonlósága”, még teljes összhangban van a mikrokozmosz és makrokozmosz viszonyára vonatkozó koraujkori meggyőződéssel.¹⁰ Ugyanakkor ez viszony itt át is értelmeződik; Richárd egy, a gondolkodásmódot alapvetően befolyásoló, meglepően új elemet is felvet, amely körül egy másik beszédmód, „filozófiai

¹⁰ A hatalmas szakirodalomból vö. pl. William SPATES, *Shakespeare and the Irony of Early Modern Disease Metaphor and Metonymy, = Rhetorics of Bodily Disease and Health in Medieval and Early Modern England*, szerk. Jennifer C. VAUGHT, Farnham and Burlington, Ashgate, 2010, (155–170), 159–162.

paradigma” is formálódni kezd: a koronáról lemondani kényszerült, leváltott – majd nem sokkal a monológ után meggyilkolt – király (ez a darab cselekményét meghatározó fő szál) egy új „modell” „munkál ki”.

A Koraujkor örököse volt két, az Ókor óta párhuzamosan egymás mellett működő, az európai hagyományt alapvetően meghatározó filozófiai gondolkodásmódnak. Az egyik modell a Szókratészre, illetve Platónra visszavezethető tradíció a filozófiát elsősorban állandó párbeszédnek, emberek közötti társasági-társadalmi érintkezésnek, interakciónak tekinti. Ez a döntő mértékben poétikai-retorikai megközelítés – Platón sokat vitatott, a költészetet, a szónoklattan és a színházat veszedelmesnek bélyegző viszolygása ellenére – a filozófiát állandó dialógusnak, emberi kérdések megvitatásának tartja az adott közösségben. A téma „az egész világ”, tehát a beszélgetés meglehetősen kötetlen, s a vizsgálati módszer éppúgy használ allegóriáknak is olvasható történeteket istenekről, mint szillogizmusokat és logikai levezetéseket; a legfontosabb a kitartó részvétel a disputákban, ahol mindenki önmagát mint teljes jogú vitapartnert képviseli. Végso, mindenki számára megnyugtató magyarázatok, következtetések, lezáró konklúziók ritkán adódnak; a „teljesség” csupán annak az ígéretnek a formájában jelenik meg, hogy „holnap folytatjuk”, és párbeszédben maradunk a (soha el nem érhető) igazság keresésében. Például Cicero, a „Reneszánsz” egyik nagy példaképe képviseli ezt a gondolkodói magatartást, de éppúgy Augustinus a *Vallomásokban*, vagy Montaigne az *Esszéiben*; ezek a szerzők gyakran megszólítják olvasóikat, beszélgetést kezdeményeznek velük, vitatkoznak, védik igazukat, kiállnak magukért, de soha sem feledkeznek meg azokról sem, akik a könyvüket a kezükben tartják.

A másik filozófusi magatartás a Szókratész előtti időkre nyúlik vissza, Thalész, Hérakleitosz, Parmenidész idejére; így filozofál Arisztotelész, vagy a középkorban Aquinói Szent Tamás. Ez a hagyomány a gondolkodást – tudatosan vagy öntudatlanul – inkább a matematikában, geometriában, illetve a természettudományokban használatos gondolkodásmód képére és hasonlóságára akarták formálni. Nem abban az értelemben, hogy feltétlenül a filozófusok itt tudományos eredmények megszerzésére törekednének – bár a mai értelemben vett természettudomány sokáig természetfilozófiaként működött, és hasznos ismeretekre is szert akart tenni. Azonban ez a modell, bármi is volt a megismerés tárgya, módszertanában feltétlen egzaktságot, szigorú fogalmiságot, értelmetlenség-mentességet követelt meg a bölcelettől. A filozófus itt jellegzetesen magányos, befelé figyelő gondolkodó, aki a Természettel áll szemben, azt faggatja, róla teljes, átfogó képet igyekszik alkotni, és amikor beszélni kezd, a „Világ nevében”, „az Univerzum hangján” próbál megszólalni és végső következtetéseket kíván levonni arról, hogyan van a világ, és mi hogyan vagyunk benne.

A fenti két modell természetesen inkább tendenciákat, hangsúlyokat, hozzáállásokat, viszonyulásmódokat jelent; a „tisztá eset” ritka; a 20. században a természettudományos, thalészi modellhez, úgy tűnik, leginkább a Bécsi kör logikai

pozitivizmusa, a szókratészi „beszélgetős modellhez” a logikai formalizálhatóság-
nak talán a leghevesebben ellenálló dekonstrukció, s azon belül is elsősorban
Jacques Derrida áll a legközelebb. Az ún. „újkori filozófia” – melynek atyjaként
René Descartes-ot szoktuk ünnepelni – azonban a két, ókorra visszanyúló modell
sajátos ötvözetét valósítja meg a 17. század közepén. A természettudományos
irányultság, a tudományok megalapozásának igénye Descartes-nál kétségtelen,
ugyanakkor a filozófus egyedül van, magányban medítál (főként a kandalló tüze
mellett), a filozófia tehát nem magától értetődően társasági tevékenység, „társal-
kodás”, dialógus. Ugyanakkor a Természetet kutató gondolkodó nem is a Világ
nevében megszólaló látnok, aki rögtön végső univerzum-magyarázatra törekszik.
A filozófus a gondolkodást *önmagával* kezdi, és addig nem fog hozzá az érdemi
munkához, amíg saját helyzetét, ma talán azt mondanánk: *egzisztenciális pozíció-
ját* nem tisztázta. A filozófus legfontosabb első kérdése ily módon még nem a világ
mint másokkal megtárgyalandó téma, vagy a világ megszólaltatása, hanem az a
nézőpont, amit ő mint gondolkodó elfogal, ami valamiféle „szűrő”-ként szolgál
saját személye (személyisége) és a világ között, s amitől nem tekinthet el magától
értetődően. A filozófus „önmegtalálása”, önmagából-kiindulása, ilyen értelmű ön-
tudatra ébredése szükségképpen látszik létrehozni ennek minden aggodalmát,
bonyodalmát, nehézségét, „nyűgét s nyilait” is: a gond a „gond-olkodás” maga, s
a gondolkodás egyszerre nélkülözhetetlen eszköze, de állandó akadályja is a meg-
ismerésnek. A döntő kérdés tehát maga az *én* önmagában és önnön magányában:
az *én* látószöge, szempontrendszere, szemléletmódja.

Descartes például az *Értekezés a módszerről* című művét életének vázlatos
elbeszélésével kezdi, és kevés kétséget hagy afelől, hogy a filozófia, amit elő fog
adni, mély, személyes válságának eredménye.

Nem szándékozom tehát itt oly módszert tanítani, melyet mindenkinek
követnie kell, hogy helyesen bánják eszével; csak meg akarom mutatni, mi-
képpen bántam a magaméval. Akik utasítások osztogatására vállalkoznak,
minden bizonnyal eszesebbeknek tartják magukat azoknál, kiknek utasí-
tásokat adnak; ha azután a legcsekélyebb dologban tévednek, megrovásra
méltók. Minthogy azonban én e könyvben csak történetet, vagy ha úgy
tetszik, csak mesét mondok el, oly mesét, melyben néhány követésre méltó
példa mellett talán lesz olyan is, melyet jó lesz nem követni, remélem, hogy
könyvem némelyiknek hasznára lesz, anélkül, hogy bárkinek is ártana, s
hogy nyíltságomat mindenki szívesen fogja venni. [...]

S a következő kilenc évben nem tettem egyebet, mint hogy ide-oda
bolyongtam a világban, s mindig azon voltam, hogy a benne lejátszódó
komédiákban inkább néző, mintsem szereplő legyek; s minthogy minden
dologban különösen arra ügyeltem, ami gyanússá teheti e dolgot, s tévedés-

re adhat alkalmat, gyökerestül kiteptem elmémből ez idő alatt mindazokat a tévedéseket, melyek azelőtt beléje lopóztak.¹¹

Descartes-ot a később módszertanná fejlesztett kételkedés készítette arra, hogy gondolkodásában valami isteni eredetű minőséget keressen, ami hozzásegíti, hogy kikerüljön a nyomorult vesztés állandó szerepéből, aki arra van ítélve, hogy őt érzékszervén át fogja fel a világot; túl akart látni azon a falon, amit a tökéletlen látás, hallás, tapintás, ízlelés és szaglás jelent számára. Az isteni eredetű képesség, „eszköz”, amely a megmentője lesz, természetesen az emberi ész, saját elméje. Richárd számára, aki – úgy tűnik – Descartes-hoz hasonló módon értékeli helyzetét, és hozzá hasonló következtetésekre jut, ez a „kellék” az elméjében felépített színház. Francis Bacon színházi eredetű „idólumai”-val (*idols of the theare*)¹² el-lentétben a színház Richárd fejében nem hagyományos, a szabad gondolkodást nehezítő, dogmatikus, megtévesztő filozófiai rendszer, hanem elméjének színpada, a képzeletében létező színház; olyan metafora, amely megvilágító erővel, a dolgok valódi állásának felmérésével, felmutatásával rendelkezik.

Ezt a színházat egészíti ki Richárd idő-tapasztalata: a zene, majd az idő ritmusának érzékelése tudatosítja benne, hogy „kizökkent az időből”. Rádöbben, mennyire nincs összhangban a korszakkal, ami körülveszi. Hogy az elpocsékoltt idő mennyire riválisának, Bolingbroke-nak, azaz a Richárdot leváltó IV. Henrik királynak kedvezett. Hogy életének, uralkodásának kudarca annak köszönhető, hogy katasztrofálisan kicsúszott a saját történetét (voltaképpen a saját színdarabját) alkotó cselekmény ütemidejéből. Richárdot az esztét bontó döbbenettel tölti el, hogy még képzelete sem képes őt a börtönfalakon túlra emelni. Mert az igazi börtön-lét a gondolkodó számára az a belátás, hogy valójában – és mindig – leginkább a saját koponyájába van zárva (és koponyákat még a legnagyobb shakespeare-i gondolkodó, Hamlet is csak kívülről vizsgálhat meg, leginkább egy „végtelen tréfás, szikrázó elmességű fiú”¹³ Yorick koponyáját, amíg a sírásók Ophelia végső nyughelyét ássák.)

¹¹ René DESCARTES: *Értekezés a módszerről. Értekezés az értelem helyes használatának s a tudományos igazságok kutatásának módszeréről*, ford. ZEMPLÉN Jolán, <http://mek.niif.hu/01300/01321/01321.htm>, elérve 2017, április 5.

¹² „XLIV. Lastly, there are idols which have crept into [22] men's minds from the various dogmas of peculiar systems of philosophy, and also from the perverted rules of demonstration, and these we denominate idols of the theatre: for we regard all the systems of philosophy hitherto received or imagined, as so many plays brought out and performed, creating fictitious and theatrical worlds. Nor do we speak only of the present systems, or of the philosophy and sects of the ancients, since numerous other plays of a similar nature can be still composed and made to agree with each other, the causes of the most opposite errors being generally the same. Nor, again, do we allude merely to general systems, but also to many elements and axioms of sciences which have become inveterate by tradition, implicit credence, and neglect.” Sir Francis BACON, *Novum Organum* [1620], szerk. Joseph DEVEY, New York, P.F. Collier, 1902, <http://oll.libertyfund.org/titles/bacon-novum-organum>, elérve 2017, április 12.

¹³ A *Hamlet*-ből származó magyar nyelvű idézetek mind Arany János fordításai.,

Ugyanakkor a képzeletre távolról sem csupán az erőtlenség és a tehetetlenség jellemző. A kiinduló helyzet a szó fizikai értelmében realiztikus: Richárdot a Pomfret (Pontefract) kastély pincéjének négy erős fala választja el a külvilágtól. Dramaturgiai szempontból azonban ez másképp van; ezért fontos, hogy a Shakespeare darabja dráma, és nem esszé, vagy filozófiai értekezés. A *II. Richárdot* a Koraujkor híres, „kötényszerű”, a nézőtérre mélyen benyúló színpadán adták elő (a darab bemutatója vélhetően 1595-ben, a „Curtain” [‘Függöny’] nevű színházban volt)¹⁴, és a nézőknek három fal a négy közül „hiányzott”. Ma is, nézőként, az általában mozivászon-szerű, csak elöl nyitott színpadon épp olyan jól látjuk Richárdot, ahogy ő minket. A közvetlen látvány tehát a mi esetünkben is éppúgy arra mozgósítja képzelőerőnket, hogy „tekintsünk el” a materiális realitástól. Sőt, a képzelet arra beszél rá, „haladjuk meg” – valamely „transzcendencia” nevében – ezt a realitást, és „lássuk oda” a falakat Richárd köré, miközben a tényszerű valóság erre makacsul rácsáfol. Innen már csak egy lépés annak belátása, hogy – a darabon belül – Richárd „falbontó”, „faldöntő” technikája ugyanezt a logikát követi, tehát itt helyzete épp a nézők pozíciójával esik egybe. Richárd épp a „nyugati” filozófiai hagyomány egyik, sokszor azonosított „idólumát”, a „jelenlét metafizikáját” próbálja lebontani, amely szerint a „valódi realitás”, az „igazi valóság” az, amit a közvetlen jelenünkben, jelenlétünkben tapasztalunk.

Ilyen belátások lehetnek a filozófia irodalmon átszűrt vizsgálatának, illetve az irodalom filozófiai megközelítésének fontos hozadékai: egy szoba (börtöncella) falaitól való „eltéktetés”, annak „eltörlése” mint színházi-dramaturgiai hagyomány egyidős a színház történetével, de most – a szereplő és a néző hasonló pozíciójának révén – mintegy e fal *hiányába* „verjük be a fejünket”. Amit általában adottnak tekintünk, s ezért észre sem veszünk, most egyszerre reflektorfénybe kerül és kénytelenek vagyunk reflektálni önnön helyzetünkre is. Rádöbbenünk, hogy miközben a „helyünkön” ülve „nem mozgunk”, mert a színészek mozgását figyeljük, valójában állandóan váltogatjuk pozíciónkat, nézőpontunkat, a „be-látás” szögét. Ily módon egy színházi közhely egy filozófiai meglátás, belátás szerves részévé válhat. Hogyan kerülhet kapcsolatba a színházban használt, „falromboló” képzelet és filozófiai megismerés?

Mielőtt válaszolnánk, nem árt óvatosságra inteni magunkat, méghozzá Wittgenstein szellemében. Az ész egyik legnagyobb, rendszerint elvakító vágya, hogy minél általánosabb választ adjon egy kérdésre; olyat, amelyik egyszer és mindenkorra lezárja a vitát, mert minden esetet egy kalap alá szeretne venni. Holott a gondolkodásban minden felhasznált kategória és módszer *általában* több funkciójú, ezért ami esetek egy nagy csoportjára érvényes leírásnak bizonyul, nagy valószínűséggel nem lesz az más jelenségekre vonatkozóan. Tanácsos tehát

¹⁴ Vö. William SHAKESPEARE: *Richard II*, szerk. Anthony B. DAWSON és Paul YACHNIN, New York, Oxford University Press, 2011 (The Oxford Shakespeare), 2.

inkább esetről-esetre haladni, és így vizsgálni fikció és filozófiai gondolkodás viszonyát.¹⁵

II. Richárd esetében, azt hiszem, a fikció abban segít bennünket, hogy egyszerre lehessünk kívül és belül azon a helyzeten, amelyben a Király találja magát. A képzelőerőnk révén tudatába kerülünk annak, Richárd értelmezésében mi esik a „valóság” hatálya alá, meddig terjed érvényességi köre, miközben képzeletünk segítségével a határt át is tudjuk lépni, meg tudjuk haladni, hogy épp azt is lássuk, amit közvetlenül nem ér el a tekintetünk. A fikció azt a rugalmasságot biztosítja számunkra, hogy kimozdulhatunk rögzített (a nézőtérben ülő) állapotunkból, és látjuk magunkat, amint nézőpontok között ide-oda mozgunk, s így a határokat nemcsak belülről, hanem – Richárd szempontjait is átélve – kívülről is tanulmányozhatjuk. Ő, éppúgy mint mi, valami „kimunkálásán” dolgozik, és az irány egyszerre ellentétes és párhuzamos; az erőfeszítés egyszerre teremt drámai feszültséget és törekszik – fogalmi szinten – ugyanazon cél felé.

Richárd a gondolatok (fogalmak) születését a nász és a foganás (*concupere* – vö. *concept*) szempontjából írja le; úgy gondolja, egy gondolatnak anyára és apára van szüksége. Érdekes módon – és a Shakespeare-korabeli közfelfogással ellentétben¹⁶ – Richárd szerint a lélek nem nőnemű, hanem maskulin kategória, az agy pedig (ami körülbelül a mai „ész”-nek, „elmé”-nek fele meg) feminin. A posztmodern elméletekben sok kritika érte az ész „fallo- és logocentrikus” felfogását – Richárd eben a tekintetben ártatlannak bizonyul. A gondolatok keletkezésében szerinte nőiségnek és férfiasságnak egyaránt nélkülözhetetlen szerepe van, miközben épp megfordítja a lélek és ész hagyományos „nemiségét”. Azonban: „egyik se teljes”, az angolban: „no thought is contented”. Mit jelent itt a *contented*? Egy igen fontos pillanatban, a koronáról való lemondás jelenetében Bolingbroke megkérdezi Richárdot: „Are you contented to resign the crown?” (4.1.200); itt a *contented* azt az értelmet hordozza: „hajlandó”, „kész”, „egyetért valamivel”, tehát: „Hajlandó vagy-e átadni koronád?” Itt, a börtön monológban a *contented* közelebb áll a „elégedett”, „boldog” jelentéshez, tehát Richárd valami ilyesmit mond: „minden gondolatnak, amint megszületik, ellentmondhatunk, azonban egyik sem tartalmazza, természeténél fogva, önmagában és belülről, saját ellentétét”. Körülbelül öt évvel a *II. Richárd* megírása (1595) után Shakespeare egy olyan karaktert tesz a színpadra, aki számára már minden gondolat önmagába foglalja, eleve tartalmazza saját ellentétét is – ez a személy természetesen Hamlet.

Richárd számára minden gondolat különbözik, „sokféle”, mint az emberek általában kedv, hajlam, alkat és természet (*humour*) szempontjából, és mindegyik összeütközhet, illetve ellentmondásba kerülhet egy másikkal. Richárd fogadó és születő univerzuma nem harmonikus világ, hanem olyan tér, ahol a gondolatok kiolthatják egymást. A Király példája a keresztény világ legnagyobb

¹⁵ Vö. WITTGENSTEIN, *i. m.*, 149–150 (§§ 291–293).

¹⁶ Vö. SHAKESPEARE, *Richard II, i. m.*, 461.

tekintélyű könyvből, a Bibliából származik, és a bizonyos gondolatok közötti lehetséges ellentétet feloldhatatlan ellentmondásként mutatja be. Krisztus azt mondja a gyermekeknek: „gyertek, kicsinyek” („*come little ones*”), máskor viszont a *come* szó a „hard to come” („nehéz (oda)jönni/menni”) szövegösszefüggésben szerepel, hiszen Krisztus azt is mondja: olyan nehéz odamenni hozzá (bejutni a mennyek országába), amilyen nehéz a tevének átjutni (átmenni) a tű fókán. Mint Forker megállapítja, a sorok értelmezése vitatott, különösen mert a Biblia-tudósok sem tudják pontosan, mire vonatkozik a „tű foka”. Shakespeare korában a *camel* „hajókötelet” is jelenthetett,¹⁷ s akkor inkább arról van szó: annyira nehéz az üdvösség közelébe kerülni, mint amilyen nehéz egy hajókötelet tűbe fűzni. De akár tevéről van szó (a „tű foka” lehet, hogy egy olyan szorosra utal, ahol a tevéről mindent le kellett venni, hogy át tudjon rajta menni, majd a rakományt kézi erővel átvinni, s a tevét újra felmálházni), akár kötélről, lehet, hogy Richárd csupán arra akarja felhívni a figyelmet, hogy még a legbölcsebb könyvben is ellentmondanak egymásnak bizonyos gondolatok.

Fontos, hogy Richárd a gondolatokat emberi lényeknek (konfliktusban lévő drámai) jellemeknek tekinti. Vannak igen becsvágyóak, mint a királyok, akiket saját kívánságaik emésztenek fel. Más gondolatok azonban elégedettek, mert hajlandóak a „balga koldusok” szerepét játszani, ezek: „*Thoughts tending to content*” (5.3.23), s itt a *content* jelenthet egyszerűen „tartalmat” is: tartalmak (jelentések) felé tartó, „tartalmasodó”, „tartalommal telítődő” gondolatokat. Richárd egyszer csak egy monodráma előadójaként áll előttünk, amelyben ő egyszerre szerző és rendező: „Egy személyben sok személyt megformálok” („*Thus I play in one person many people*” [5.5.31]). S a *contented* szó – amely ilyen formán a monológ kulcsszavának bizonyul – itt ismét felbukkan: „*And none contented*” (5.3.32). Talán arról van most szó: azokban a drámákban, cselekményekben, amelyeket Richárd magában és magának ír, egyetlen egy karakter sincs „kész”, egyik sem „kerek egész”. De lehet, hogy azt akarja mondani: a király csak akkor lenne igazán király, ha egyszerre lenne önmaga és önmaga ellentéte, pl. koldus is. Ez az igen költői és filozofikus okfejtés ebben a „saját színházban” azonban ezen a ponton önsajnálatra fordul: Richárd elkezdi újra játszani drámáját Henry Bolingbroke-kal. A monológ itt arra a melodramatikusan szomorú következtetésre jut, hogy valaki csupán a megsemmisülésben, a halálban, lesz „teljes” (teljesen elégedett), ugyanakkor meglehetősen paradox dolog a teljességet a Semmivel azonosítani. Lehet, hogy Richárd itt nincs messze Hamlet végkövetkeztetésétől a „Lenni vagy nem lenni” (3.1. 56) monológban: a lét paradoxona, hogy a *teljes* létezésnek tartalmaznia kellene saját maga teljes ellentétét, a nem-létet is. De ha nem-lét (is), hogyan lehet mégis létezés? Az is elképzelhető, hogy Richárd gondolatai mögött Macbeth vágya dereng fel: „*That but this blow / might be the be-all and end-all*”

¹⁷ SHAKESPEARE: *i. m.*, 462.

(1.7.5–6): „ha / a csapás egyszerre lenne minden / Léte és vége egyben”.¹⁸ Egy cselekedet csak akkor tartalmazhatja a „minden”-t, ha egyben magába foglalja saját lezárását, „végét” is. Akkor lenne „tökéletes tett”, ha benne teremtés és önmegsemmisítés (a tökéletes, további következmények nélküliség) egybe esne, ha egyszerre lenne, kreáció és dekreáció, „lét-minden” és „vég-minden”. De hogyan létezhet valami, ami ugyanakkor nincs, nem létezik?

Richárd színházában mindez csak csírájában van meg: „*But whe'er I be / Nor I nor any man that but man is / With nothing shall be pleased till it be eased / With being nothing*” (5.5.38–41). Szó szerint: 'De akárhol is leszek, én sem, és egyetlen olyan sem, aki nem több, mint ember, nem lesz elégedett semmivel, ameddig nem könnyebbedik meg azáltal, hogy semmi lesz'. Nem könnyen értelmezhető sorok ezek sem; így fordítottam őket (a *pleased-eased* szójátékot is – másik helyen – érvényesíteni igyekezve): „De bármi vagyok, s bármi legyen bárki, / Amitől ember emberré lehet, / Nem boldogul, és a semmibe hull, / Míg meg nem boldogul”. Ez meglehetősen rezignált lírai lecsengése egy igen eredeti módon a színházzal induló gondolatmenetnek.

A zene hallatán Richárd még „kimunkál” egy roppant összetett metaforát. Ebben egyszerre van jelen saját királyi cselekvésének, drámai cselekményének állandó késésben lévő ideje; a zene ritmusa; összhang és széthangelődés; tiszta és hamis hang. Valamint az Idő, mint különálló drámai jelem, amely, mint a végzet, most vesztére tör, mert Richárd korábban elvesztegette „öt”. De hiába lesz most már Richárd maga a saját idejét mérő Óra. Hiába töröl le a keze óramutatóként (az óra „karjaként”) egy könnycseppet az óra számlapjáról, azaz a saját arcáról, a mély belátás ismét önsiratásba torkollik: „A sóhaj, könnycsepp, sok nyögdcélselés, / A percek, órák, mind az én időm, / És én, bolond, Henrik jókedvét mérem, / Harangozóként követem ütemét.” Richárd visszatér oda, ahonnan kezdte. Ismét csak Henry Bolingbroke-kal való konfliktusáról kezd beszélni. Ahelyett, hogy – mondjuk – arról hallanánk valamit, a „gondolat” hogyan „betegíti halványra” „az elszántság természetes színét”, ahogy Hamlet állít fel tézist a „lenni vagy nem lenni” monológ végén („*And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought*” (3.1.84–85)), Richárd ismét egyedi, sivár körülményeinek felpanaszolását halljuk. II. Richárd – még – nem Hamlet. Azonban ahogy Hamlet egész estét betöltő színházat, „Egérfogót” rendez, hogy a bűntény mélyére jusson, Richárd is a színház legtöbb szabadsággal kecsegtető metaforáit állítja csatasorba, hogy elméjét és nyelvét kijuttassa börtöncellájából, elszántan keresve a „téglarést”, a „fal bordáit” a „börtönfalon”, amely mindannyiunk számára a legkeményebb: az elménket és nyelvünket tartó-tartalmazó koponyán.

Ha van kiút abból a megsemmisítő, s ezért „halálos” börtönből, amiben az elme és a nyelv gyakran találja magát, akkor az – azt hiszem – a harmónia, az össze-

¹⁸ William SHAKESPEARE: *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza, Budapest. Liget Műhely, 2014 (e-könyv: <http://konyv.ligetmuhely.com/ebook/Macbeth-KallayG-Liget.pdf>), 50.

hangoltság, amiről Wittgenstein és Cavell beszél. Ennek kifejtéséhez azonban messzebbre kell kezdenem. A „posztmodernizmusként”, újabban „poszthumanizmusként” emlegetett irányzatokat gyakran érte a vád, hogy a sokértelműségek szaporításával, a szilárdan rögzített referenciák, referencia-pontok következetes tagadásával, a „szókratészi modell” túlhajtásával csak még jobban az intellektusba és a nyelvbe zárták a bölcsészet művelőit, miközben egyre „érthetlenebbekké” váltak a „kívülállók”, a „laikusok” számára. Ha bizonyos irányzatokkal szemben jogos is ez a vád, nem szabad elfelejtenünk, mennyit tett az utóbbi harminc-negyven év posztmodernizmusa annak a modellnek az elbontásáért, amit a „siker és győzelem” paradigmájának nevezhetünk. Ez a paradigma azt kívánja, hogy szabaduljunk meg kételyeinktől, bizonytalanságainktól, habozásainktól, zavarodottságainktól, meghatározhatatlanságainktól és egyéb nyomorúságainktól, hiszen azért érdemes élni, hogy birtokoljunk, ellenőrizzünk, és kontroll alatt tarthassunk, hiszen a hatalom, ha meg akarjuk szerezni és tartani, nem ismerhet el hibát, és nem ismerhet gyengeséget sem. A posztmodernizmus többek között kimutatta, a hatalom hogyan próbálja manipulálni a gondolkodásunkat, hogyan igyekszik az embert börtönbe zárni, miközben a szabadság illúzióját kelti, pl. egzotikus utazások, vagy a széles bolti kínálat formájában. Ha volt valami, ami összekötötte a legkülönbözőbb posztmodern áramlatokat, az újhistorizmustól a posztkolóniális olvasatokig, a pszichoanalízistól a feminizmusig, az új esztéticizmustól Adorno kritikai elméletéig, a fenomenológiai hermeneutikától az egzisztencializmusig, a nyelv logikai elemzésétől a nyelv analitikus kritikájáig, Deleuze rizómáitól Walter Benjamin történelemfelfogásáig, Lévinas ontológiai etikájától Wittgenstein nyelvi harmóniájáig (s persze a felsorolás távolról sem teljes), az annak feltérképezése volt, hogy az emberi elme hányféleképpen és milyen módokon képes becsapni, megtéveszteni önmagát.

A siker, a győzelem, az érvényesülés, a hatalom paradigmája persze az ilyen hangokat sohasem szerette; az olyan költői-filozofikus uralkodó mint II. Richárd, vagy az olyan egyetemi hallgató mint Hamlet gyenge, és meg is érdemli, hogy pórul járjon. A hatalom paradigmája inkább visszatámadt: a humaniorák semmi hasznosat nem hoznak létre, csupán megoldhatatlan kérdéseket. A kételyek csak további kételyeket szülnek (mint elme és lélek Richárd szerint a gondolatok sokaságát), s a bölcsészet még a pusztá létét is a hatalom paradigmájának köszönheti, hiszen az tartja és tűri el: rajta élősködik.

Mit tehetünk, ha a nyelvet közömbösségbe, jelentéktelenségbe, vagy egyenesen nevetségességbe zárják, hogy hagyja már abba, hogy ne mozogjon tovább, hogy némuljon el?

Az első lépés – azt hiszem – a helyzet felismerése és elismerése. A második valóban annak a harmóniának a felmutatása, amelyről Mowbray, Wittgenstein, Cavell és Richárd beszél; Richárd akkor, amikor felismeri életében a „tört ütemidőt”. Talán a hétköznapi szavak mindennapos használata még mindig közös nevező:

a nyelvi szabályok, amelyek használata közben össze kell hangolódunk, különben nem volnánk képesek egymásnak ellentmondani sem. A mindennapokból indulhatnánk el, a hétköznapi életformáinkból, vagy inkább: az életformáinknak azokat a jellegzetességeit kereshetnénk, amelyeken mindannyian osztozunk, amelyek valóban köz-ösek. Olyan egyszerű dolgokkal próbálkozhatnánk, mint az evés, járás, alvás, ruházkodás; az élet nagy eseményei: születés, párkapcsolat, halál; alapérzelmek, mint a szeretet, gyűlölet, harag, megbocsátás. Ezek, bár kétségtelenül igen sokféle kulturális formában, de minden emberi közösségben fellelhetőek: a következő lépés ezek kultúránként különböző „grammatikáinak”, használati szabályaiknak a feltérképezése lenne.

Igaz, hogy az irodalom- és kultúratudományok, ahogy a professzionális filozófiai iskolák is nem egyszer olyan terminusokat kezdtek használni – főleg nehogy „tudománytalannak” minősítsék őket – amelyeket sokszor még diplomások sem értenek. Igaz, hogy a bölcsészet hajlamos volt elhanyagolni azt a fajta tudást, amelyik nem fogalmi hálókat kíván kiteríteni, nem lexikális tudást halmoz fel, nem rendszereket alkot meg, nem hipotéziseket állít fel és bizonyításokat nyújt, hanem a Másik (és a magunk) meg-*ismerését* tűzi ki célként; amely nem az emberről elmondható általános igazságokra kíváncsi, hanem amely a Másikat mint személyiséget a maga egyediségében és különlegességében kívánja megismerni. Ekkor persze újra meg újra megrettenhetünk, hogy milyen sokféleképpen is vagyunk egymástól elválasztva, és hogy mennyire különbözünk egymástól.

Hogy a nyelvünket és az elménket kiszabadítsuk a börtöncellából, először azt kell tudatosítani magunkban, hányféleképpen tartozunk felelősséggel egymásnak a nyelv használatát illetően. És talán valóban épp ott kell elkezdenünk, ahol bizonyos értelemben senki sem „szabad”: a nyelvi-nyelvtani-szemantikai szabályoknál, amelyek mindannyiunk számára kötelezőek, ha azt akarjuk, hogy megértsük egymást. Ott indulhatunk el, ahol a hétköznapi, a megszokott, a mindennapos van: ahol a nyelven való közös osztozás felismerése szabadíthat fel arra, hogy beszéljünk és írjunk. Ahol sem börtönfal, sem kapurács, sem „kietlen, szürke közömbösség” nem rejti tokba a „drága hangszert”, és nem zár el egymástól.

Élet és halál az „idő tág teátrumában”: *Téli rege*

GELLÉRT MARCELL

A *Téli rege*, a *Viharhoz* hasonlóan búcsúdarab. Visszatekintés és a teljesség igényével megkomponált összegzés.¹ Színház a színházról, Shakespeare személyes alkotói emlék-műve, dramatizált antikvárium az olvasóknak és összcirkuszi mutatvány a nézőknek; a költői szív ócskásboltja, amelyben új köntösben és szerepben lépnek porondra a Globe egykori sztárjai. A bohémiai szerelmesek, Florizel és Perdita egybekelését tiltó szülői önkény egyszerre idézi a *Szentivánéji álmot*, Hermia és Lysander megpróbáltatásait, Pyramus és Thisbe bohózzá torzított tragikus történetét és a szerelmi komédia tragikus rokonát, a *Romeo és Júliát*. Az atyai önérzetében durván megsértett Polixenes engedetlen fia ellen intézett indulatos kirohanásában ott visszhangoznak a lányát ugyancsak kitagadással fenyegető Capulet szitkai, csakúgy, mint a legkedvesebb lányát, Cordeliát meggondolatlanul száműző agg Lear átkai.

A halottnak vélt kedves „csodás” feltámadásában a *Sok hűhó semmiért* hűtlenséggel igaztalanul megvádolt Herójának sorsára ismerhetünk. Egy másik metaszetben Hermione szobrának megelevenedése a zárójelenetben variáció az *Ahogy tetszik*ben kipróbált és bevált metaszínházi trükkre, Rosalinda magánszámára, amelyben Ganymedes álcájában önmagát játssza el.

A második házasság, mint vétkes hűtlenség, a halott hitves emlékének meggyalázása, amiről Paulina tart intő prédikációt Leontes számára az 5. felvonás elején, hogy előkészítse a terepet Hermione visszatéréséhez, Hamlet apjának szellemét idézi, aki túlvilági voltát meghazudtoló, szenvedélyes szavakkal ecseteli „színleg feddhetlen” hitvese árulását, hogy indulattal hitelesítve a szavait, hihetőbbé tegye halála történetét, így ösztönözve bosszúra kétkedésre hajlamos fiát. Paulina ugyanezt a stratégiát alkalmazza már a 3. felvonás 2. jelenetében is, amikor elhitei Leontes-szel és kíséretével Hermione halálát.

¹ A *Téli rege* műfaji sokszínűségére, modális gazdagságára elsőként G. W. KNIGHT hívta fel a figyelmet tanulmányában: *Great Creating Nature: an essay on the Winter's Tale = The Crown of Life*, London, Methuen, 1948, 80–88.

PAULINA.

Nem ez

Vádol, de az utolsó – és urak, majd
Jajgassatok, ha mondom! – : a királyné
Mehalt, a drága, édes és a bosszú
Még nem csapott le érte!

ELSŐ ÚR.

Mentsen Isten!

PAULINA. Meghalt, ha mondom s esküszöm. Kevés
Szó, eskü? Nézzék. Hogyha adni tudtok
Szájára színt, szemébe fényt, kívül hőt,
s ájert belül, szolgáljak titeket, mint
Az isteneket. Ámde te, tirannus!
Ne bánd a tetted, mert olyan cudar, hogy
Hiába szánod. Egy való neked:
Kétségbeesni. Téli fürgetegben
Térdelhet érte szüntelen ezer térd,
Tizezer évig, böjtbe, meztelen,
Tar szirtfokon, és még feléd se néznek
Majd a nagy istenek. (3.2. 198–214.)²

A várandósan bebörtönzött Hermione szerencsésebb sorsú előképe a *Szeget szeg-
gel* Júliája, akit ugyancsak paráználkodás vádjával ítél erre a sorsra az igazságosz-
tó szerepében pózoló zsarnoki hatalom.

Féltékenységi drámáról lévén szó, a *Téli rege* legközelebbi rokona azonban –
térben és időben csakúgy, mint a darabok tematikájában és szerepformálásában
– kétségtelenül az *Othello*. A nyilvánvaló párhuzam kritikai közhely; az értelme-
zések többsége a velencei mór kicsinyített mását látja az eszelős féltékenységtől
zsarnokká torzult szicíliai király tragikomikus, időnként bohózatba illő, torz port-
réjában.³

A nagy tragédiák bölcseleti távlatokat nyitó kulcsszava, a „semmi” biztosítja az
áthallást a *Téli rege* és tragikus elődei között. Leontes bukása a túlfűtött képzelet
műve, ugyanaz a démoni hatalmakat időző, a „tüzes agyvelő” kivetítette semmi
lesz úrrá az érzékei, a tapasztalata, a józan ítélőképessége fölött, mint a *Macbeth*-

² A darabból vett szövegrészleteket KOSZTOLÁNYI Dezső fordításában idézem: *Shakespeare összes drámái*. szerk. GÉHER István, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988, 4. kötet, 685–797.

³ A két darab cselekményét meghatározó féltékenységi dráma és az érintett szereplők rokon vonásaira, csakúgy mint a közöttük mutatkozó nyilvánvaló különbségekre, már COLERIDGE is felhívta a figyelmet (ld. *Essays and Lectures on Shakespeare and Some Other Old Poets and Dramatists*, London, J.M. Dent & Sons, 1907, 166.), és az egybevetés igénye azóta is rendre felbukkan a *Téli regét* méltató vagy éppen elmarasztaló kritikai munkákban, különös tekintettel B. Wendell, D.A. Stauffer, G.W. Knight, M.M. Mahood, F.R. Leavis és N. Frye vonatkozó írásaira.

ben; eszelős féltékenységtől eltorzult elméjében számára is már „csak az van, ami nincs”.

LEONTES. Úgy, hát sugdolózni semmi?
Orcájuk egybetenni? s orrukat?
Szájába nyalni nyelvvel? a kacajt
Sóhajba ölni? mind derék bizonyosság
A hitszegésre. Nyomigálni lábát?
Sarokba bújni? azt kívánni, hogy dél,
Éj, óra, perc fusson? hályog vakítson
Minden szemet, s ők lássanak tovább is
Vétkezni, látatlanba? semmi ez?
Hát akkor a föld s minden rajta semmi,
Az ég földője semmi, s a cseh semmi,
Nőm semmi szintén s e sok semmi semmi,
Ha semmi ez. (1.2.284–296.)

Ebben a kaleidoszkopikus tükörben, az életmű retrospektív mozaikképében rajzolódnak ki a színpadnak búcsút intő költő személyes időképének körvonalai. Shakespeare a születést, életet, halált és újjászületést egységbe fonó, lineárisan és ciklikusan egyaránt végtelenített idő sokrétű szövetéből bontja ki a történet szálaikat, formálja meg szereplőit, alakítja ki a cselekmény színhelyeit, úton-útfélen emlékezetünkbe idézve közel húsz éves alkotói pályája fontosabb állomásait.

A *Téli rege* azonban nem csupán a költő drámai életművének személyes összegzése, a kulturális emlékezet távlataiban is vallatóra fogja az időt, hogy a teljesség jegyében vihesse színre tárgyát, mindazt, ami a visszatekintés jegyében foglalkoztatja, így keresve új utakat az önnön tükrében önmagát sokszorozó, s így folyamatosan megújuló színpadi kifejezés számára.⁴

A költői képzelet alkotta múltba, a görög mitológia mesevilágába ágyazott cselekményt a hagyomány hitelesíti, az a hagyomány, amelyet Shakespeare és kortársai támasztottak új életre versben és prózában, könyvben és színpadon, mintegy az idő cáfolatául, a művészet halhatatlanságába vetett hit jegyében. A szerző szerepkörét is magának tulajdonító idő a mítoszkinccs megrostálásában, a saját mozaikképét megformáló történetek gondos kiválogatásában is tetten

⁴ J. H. P. PAFFORD a *Téli rege* kritikai kiadásának előszavában (London, Methuen & Co., 1963 (The Arden Shakespeare Second series)) a darab forrásait tárgyaló fejezetben megemlíti, hogy a Jakab-kori nyilvános és magánszínházak műveltebb közönsége számos, a 17. sz. elején ismert és közkedvelt műre találhatott utalást – többnyire áttételesen – a darabban. A *Téli rege* elsődleges forrása R. Greene *Pandosto vagy az Idő diadala* c. verses regénye mellett felsorolja a számba vehető másodlagos forrásokat is (*Biblia, Előljárók tüköre, Sidney Árkádiája, Spenser lírai költeményei, Montaigne, Esszék, Bacon, Esszék, Ovidius, Átváltozások, Plutarkhosz, Párhuzamos életrajzok, R. Greene, Orlando Furioso, Fr. Beaumont, The Night of the Burning Pestle, Mucedorus*).

érhető. Minden kölcsön vett történet, közvetve vagy áttételesen róla szól, az ő hatalmát példázza. A megidézett mesevilágot Shakespeare az idő vetületében mutatkozó megfelelések és párhuzamok útján dramatizálja. Minden aktivált mítosz egy-egy helyzetre, szereplőre vagy cselekménymozzanatra rímel. Démétér és Perszephoné, Admétosz és Alkésztisz, Hermész és Autolükosz, Apollón és Dionüszosz, Pygmalion és Niobé történetei kivétel nélkül az időről szólnak, az örök téma – keletkezés és elmúlás, evilág és túlvilág, élet, halál és újjászületés számtalan változatban feldolgozott toposzain keresztül kötődnek a darabhoz.⁵

Az összegzést hitelesítő teljesség igénye a darab műfaji összetételében is tetten érhető. A *Téli rege* a maga nemében egyedülálló műfaji szintézis, valóságos összművészeti alkotás, tragédia és komédia ellenpontozott kettőséből komponált regényes színmű, amely a Jakab-kori színházi reform jegyében, a hamarosan megszülető operát előlegező zenés költői mesejáték teljes művészi eszköztárát felvonultatja a nagy témához méltó apparátussal. A számos szólamból szőtt kompozíció képlete azonban távolról sem olyan egyszerű, mint ahogyan azt a pusztá szerkezet, a tragédiát a komédiával párosító diptichon mutatja. Minél több szólam jut szóhoz, minél nagyobb az apparátus, annál kisebb szerep jut az egyes szólalomoknak, így egyik sem kerekedhet dominánsként felül a másikon. Az összhangzás igénye felülírja az összjátékra birt műfajok sajátos preferenciáit. Az egyensúlyt biztosító kompromisszum jegyében a tragédiát a bohózat szelidíti szomorújátékká Szicíliában, a karneváli mulatságban tetőző bohémiai komédiának pedig a tragédia fenyegető réme vet véget tökéletes időzítéssel, a boldog végkifejlet küszöbén. Az önmagából kivetkőzött szicíliai király eszelős vádaskodását ostorozó gúny éppen ott a legmaróbb, ahol tragikus végkifejlettel, hitvese és újszülött leánya máglyára vetésével fenyeget Leontes tébolya.

LEONTES.

Árulók!

Nem űzitek ki hát? Add vissza a fattyát!

(*Antigonushoz*)

Asszony-bolond! Vén kerge! Tyúkanyó

Ugyancsak elbubolt. No, fogd a fattyát:

Fogd s add banyádnak.

⁵ A *Téli rege* mítoszkritikai olvasatai W.F.C. Wigstonig nyúlnak vissza, aki elsőként hívta fel a figyelmet a darabban közvetlenül vagy közvetve megidézett, többnyire az évszakokhoz kötődő, a keletkezés és elmúlás örökösen ismétlődő ciklusait példázó görög mítoszok jelentőségére. Wigston olvasatában Démétér mítosza maga is egy „téli rege”, így Shakespeare minden bizonnyal erre a mítosza utal a darab címével. (W.F.C. WIGSTON, *Bacon, Shakespeare and the Rosicrucians*, London, G. Redway, 1888.). G. Wilson Knight fentebb említett esszégyűjteményében a halhatatlanság mítoszaiként („*myths of immortality*”) aposztrofálta a regényes színműveket. N. Frye pedig egyenesen „mitikus darabnak” („*a mythical play*”) tekinti a *Téli regét*. N. FRYE, *On Shakespeare*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, 169.)

PAULINA. Nem, bemocskolod
Örökre a kezed, ha illeted
A hercegnőt, kit elvakult cudarság
Így káromolt!

LEONTES. Ni, fél az asszonyától.

PAULINA. Bárcsak te félnél, mert akkor belátnád,
Hogy tiéd a gyermek.

LEONTES. Árulók mind!

ANTIGONUS. Én nem vagyok, bizisten.

PAULINA. Én se, sem más,
Csak egy, ki itt van s az te vagy, mivel
Te árulod el tenmagad, királynéd,
Lányod, fiad hírét a rágalomnak –
Mely mint a kard szúr – és nem akard –
Mert így van ez most- egy átok nem enged –
Kitépni a gyanúnak gyökerét,
Mely oly rohadt, oly avatag, amint
Szilárd a kő s a tölgy.

LEONTES. Te nyelvelő
Szájjas cafat, előbb uradba kötsz,
Most meg felém köpsz! Hát nem az enyém;
Ez a kölyök itt Polixenesé,
Vigyék, hajítsák nyomba tűzbe őt
S kedves mammusát is. (2.3. 72–94.)

A két részt egyszerre elválasztó és összefűző közjátékban a pásztor és fia gondoskodik a tragédia megszelídítéséről. Antigonus és hajóstársainak halála Bangó előadásában burleszkbe oltva a gyászt, inkább ingerel nevetésre, mint könnyekre.

BANGÓ. ...De hogy végére jussak a hajónak, azt is látni köllött volna édesapámnak, amikor a tenger beszopta. Elsőbb azonban bőgtek a szegény, jótét lelkek, a tenger meg utánozta őket, aztán a szegény nemesember is bőgött, a medve meg utánozta őt, aztán mind a ketten hangoztabban bőgtek, mint a tenger meg a vihar.

PÁSZTOR. Irgalmas Isten, mikor történt ez, fiam?

BANGÓ. Ebben a minutában. Nem is peslantottam azóta, amióta láttam.
Azok az emberek még meg se hidegültek a víz alatt, és
a medve még föl se früstökölte a nemesembert. Most
eszi javában. (3.3. 88–105.)

Hasonló modális disszonancia áldozatául esik a bohémiai vígasság is, amikor Florizel és Perdita eljegyzésének küszöbén az uralkodói méltóságában és atyai önérzetében sértett Polixenes leveti álöltözetét, és bőszen haragjában válogatott halálnemekkel fenyegeti az összeesküvőket.

POLIXENES. Kettéválni, fickó! (*fölfedi magát*)
Mert nem merem kimondani, ki-mim vagy,
Alant-való. Királyi pálca vár rád,
S pásztorbotot hordsz? Vén lator, te lógsz majd,
Bár életed egy héttel kurtítom csak,
S te bűvölő, ki bűvel bájzolod,
Ifjú boszorka, aki ösmered
Király-bolondod s elcsalod –
.
.
.
– ha kinyitod ezentúl
Fiamnak a vityillód reteszét,
S ölelve fogadod karodba őt,
Olyan kemény halált kapsz, mint amily
Hitványka vagy. (*El*) (4.4. 418–442.)

Leontes Szicíliaja és Polixenes Bohémiája a két ellentétes előjelű műfaj modális összjátékán túl cselekményében és szereposztásában is kínál párhuzamokat. Polixenes a darab elején kilenc hónapi vendégeskedés után kíván hazatérni bohémiai trónjára, Camillo a 2. felvonás nyitójelenetében tizenhat évi önkéntes száműzetést követően szeretne hazatérni Szicíliába. Leontes haragját és halálos fenyegetéseit Polixenes visszhangozza a fent említett jelenetben; a jó ügyért tűzön-vízen át kiálló önjelölt szicíliai tanácsadó, Paulina méltó párja pedig az a Camillo lesz, akinek Bohémia királya nem kevesebbet köszönhet, mint az életét, s aki Paulinához hasonlóan, egészen a boldog végkifejletig egyengeti védenői útját, így formálva jogot rá, hogy elnyerje Leontes jótevőjének kezét a fináléban.

„Az idő tág teátrumában” a cselekmény minden vonatkozásában az idő függvénye, mozzanatainak összképéből bontakozik ki a darab végére az idő shakespeare-i körképe, de ugyanez igaz a szereplőkre is. Shakespeare magát a szereposztást is „időzíti”, hogy dramatizált meséjében a teljesség jegyében színre léptethesse az

összes életkort, az idő ember formálta és az ember idő formálta alakváltozatait. Az ember élettartamát koronként leképező szekvencia az újszülött Perdítától nevelőapjáig, a nyolcvanhárom éves Pásztorig terjed. A csecsemőkortól az aggkorig minden stádiumnak megvan a maga képviselője. Az ötesztendő Mamillus, az idő „tág ürének” túlpártján, Bohémiában hajadonná serdült Perdita és párja, a nagykorúság küszöbén álló Florizel, az első felvonásban még ifjú házasokból a bohémiai fordulat idejére őszülő atyákká korosodott Leontes és Polixenes, és végül a bölcs tanácsadó, Camillo – aki a 4. felvonás elejére saját bevallása szerint „már megette kenyere javát” – töltik ki az idő emberi léptékű teljességének jegyében a kezdet és a vég közötti tág tartományt.

A *Téli rege* ott kezdődik, ahol egy rendes komédia, a műfaj kívánalmainak megfelelően, véget ér: a mesét idéző földi boldogság álmokképeivel. Szicíliában látszatra minden adott a tökéletes boldogsághoz; Leontes szigete maga az ígért földje, ahol beteljesült minden kívánság. Övé a legszebb, leghívebb asszony, a legtökéletesebb gyermek, aki, ha eljön az ideje, méltó utódja lesz; övé a legszeretőbb barát, akit gyermekkorától fivéreként szeret; udvara hű alattvalók serege, akik csodálattal és hódolattal veszik körül. Utópisztikus idill; túl szép ahhoz, hogy igaz lehessen. Különösen egy drámában – legyen bármilyen meseszerű –, hiszen a beteljesült boldogsággal még maga a mese sem boldogul. Amint céljához ér, búcsút is int szereplőinek: „És boldogan éltek, amíg meg nem haltak”. A minden tekintetben beteljesült élet állandósult állapota eseménytelenségében, cselekmény híján tökéletesen alkalmatlan a színpadi megjelenítésre, hiszen dramatizálhatatlan. Csak úgy, mint maga az idő, amit felülír, s amely nélkül nincs történet. Nem véletlen, hogy a közös gyermekkor, a boldog múlt újraélésének bűvöletében fogant idillnek maga az idő, pontosabban az idő fölötti alkudozás vet véget. Szicíliában még csak a színpad mögött irányítja az így útjára bocsátott történetet, de a darab közepén már maga is színre lép, igaz, csupán a kórus köntösében. A tizenhat évnyi úrt áthidaló idő allegorikus színre léptetése a negyedik felvonás elején, Shakespeare számos ítése szerint a darab egyik legszembetűnőbb gyengéje, mely felrúgja az idő egységére épülő dramaturgia legelemibb szabályait.⁶ A vádra a választ maga a szerepében öntudatra ébredt idő adja meg:

Mindenki gondja, jónak és rossznak
Reménye-réme, ki hibát tesz s oszlat:
Én, az Idő, szárnyam felöltve, rögtön
Suhanni kezdek. Megbocsásd e röptöm,
Hogy gyorsan elhagyok tizenhat évet,

⁶ A *Téli regét* elmarasztaló kritikusok többsége (A. Quiller-Couch, D. G. James, H. B. Charlton, V. K. Whitaker, Lytton Strachey) a történet meseszerűségét, dramaturgiai erőtlenségét tartja a darab legszembetűnőbb gyengéjének.

Nem nézve tág üren mi nőtt, mi éledt,
Mivel hatalmam e törvényt lecsapja
S egy perc alatt – minek én lettem apja! –
Szokást köt-old. (4.1.1–9.)

Csak a természeti erőként dramaturgiai teljhatalommal, és teljes színházi szerepkörrel felruházott idő képes arra, hogy tanúként jelentse önmagát, időnek az időt, hogy önnön tükrében vihesse színre a lét teljességét: keletkezést és elmúlást, életet, halált és újjászületést. Csak a természet és a művészet egyesített teremtő erejének birtokában képes egyetlen történetben megjeleníteni önmagát: múltat, jelent és jövőt, a szicíliai télből a bohémiai nyárba lépő természet ritmusát, az egymást követő generációk sorát és a megváltást hozó feltámadást, pontosabban, annak illúzióját, a mítoszokat idéző színlelt csodát, ami képes arra, hogy áthidalja a képzelet és a valóság között tátongó szakadékot.⁷

Az önmagára reflektáló, önnön képében tetszelgő, teljhatalmát fitogtató idő a metaszínházi dramaturgia koreográfiáját másolva sokszorozza önmagát. Így lesz a moralitások teremtette hagyomány jól ismert allegorikus alakjából teljhatalmú színházcsináló, a szerző, a rendező és a főszereplő szerepkörét is magának tulajdonító színházi producer, aki már öntömjenező proológusának első két sorában tisztázza az erőviszonyokat: „Mindenki gondja, jónak és rossznak / Reménye-réme, ki hibát tesz s oszlat” (4.1.1–2.) A darab ismeretében, visszatekintve a Szicíliában történetekre és felidézve az Idő színrelépését követő eseményeket, be kell látnunk, hogy nem túlzás, amit állít: valóban teljhatalmú játékmesterként tartja kezében a cselekmény minden szálát, csakúgy, mint a „szökdelő bábokat”, kényére-kedvére formálva alakjukat, tetteiket, sorsukat. Szicíliában és Bohémiában egyaránt minden az idő körül forog; a múltat idéző emlékezet és a jövőt fürkésző képzelet szabja meg a dialógusok tárgyát, a múlthoz és a jövőhöz való viszonyuk formálja a szereplők alakját, motiválja cselekedeteiket. A nyitó jelenetben, a szicíliai Camillo és a bohémiai Archidamus a múlt és a jövő egybevetésével lépteti színre az időt. Archidamus legfőbb gondja, hogyan viszonyozzák a közeljövőben hazájában Leontes páratlanul bőkezű vendégszeretetét, amit hónapokig élveztek. Miután Camillo elosztatja aggodalmát, gyerekkorról és aggkorról, születésről, életről és halálról cseveg vígjátéki nyitányhoz illő szellemességgel a két nemes úr, anélkül, hogy tudatában lennének szavaik súlyának. A puszta feltevés, pontosabban annak vélt képtelensége burkolt iróniával vetíti előre a fenyegető tragikus fordulatot.

⁷ A. LOSZEV, *A mítosz dialektikája* című, a modern mítoszkutatás számára megkerülhetetlen művében a „reális mitológiától” az „abszolút mitológiáig” ívelő fogalomanalízise során eljut egy „végső dialektikus formulához”, amelyben a személyiség, a történetiség és a nyelvi, azaz szóbeli közlés mellett a csodás elemet – pontosabban a csoda megjelenését és átélését – tekinti a mítosz legjellemzőbb és legnélkülözhetetlenebb komponensének. (Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000, 272.)

CAMILLO. Szcília királya nem tudja, hova tegye Bohémia királyát. Gyermekségükben együtt növekedtek, s oly vonzódás gyökeresedett meg bennük, hogy az ágakat hajt mostan. Azóta főméltóságaik meg fejedelmi dolgaik elválasztották őket a társas életben, de azért találkoztak, ha nem is szemtől szembe. Ehelyett – királyi módon – ajándékokat, leveleket, nyájas izeneteket váltottak, mintha együtt lettek volna, noha távol egymástól; kezet ráztak, mintegy mély szakadék fölött; ölelkeztek, mintegy a világ két ellenkező pólusáról. Az ég tartsa meg baráti hajlandóságukat.

ARCHIDAMUS. Úgy vélem nincs a világon olyan csaláredság vagy egyéb, ami ezt megrendíthetné. (1.1.21–34.)

Polixenes, kíséretével kilenc hónapja vendégeskedik Szcíliában, és elérkezettnek látja az időt, hogy hazatérjen. Leontes mindenáron tartóztatná, de hiába, barátja elhatározta, hogy távozik, így kezdetét veszi az alkudozás – az időről.

POLIXENES. Holnap megyek, királyom.
A félelem bánt, hogy mi van, mi készül,
Míg messze jártam, s nem süvölt-e otthon
Vadul a szél, hogy felkiáltsak aztán:
„Ezt vártam éppen”. És különben is
Terhedre váltunk.

LEONTES. Bírjuk azt a terhet,
Atyámfia.

POLIXENES. De nem maradhatok már.

LEONTES. No, egy hetet.

POLIXENES. Holnapra menni kell.

LEONTES. Hát, jó, legyen; felezzük az időt meg,
S egy szót se szólj. (1.2.10–19.)

Hermione – különös időbeli egybeesés – pontosan kilenc hónapja, talán éppen Polixenes érkezése idején esett teherbe, és eljött az ideje, hogy életet adjon második gyermekének. Mi több, ami nem sikerült Leontesnek, sikerül neki: kicsikarja az áhított igent Polixenestől, aki hajlandó egy héttel megtoldani ittléte idejét. Míg hitvese és barátja régmúltat idéz, Leontes, saját kudarca és hitvese sikere okát kutatva, a közelmúltban lel vélt bizonyosságra. A drámai fordulatot hozó kérdésre

számára is az idő adja meg a választ. Polixenes érkezésének és Perdita fogantatásának egybeesése, a kilenc hónap jelentőségének felismerése hozza mozgásba a cselekményt, a tragikus végkifejlettel fenyegető események sorát. Az idő a darab előtörténetében kilenc hosszú hónapig állt, itt az idő, hogy visszavegye a kezdeményezést, és helyreállítsa a maga szabta rendet. Az események ettől kezdve egyre gyorsuló ritmusban követik egymást. Polixenes és Camillo pánikszerű távozása, Hermione nyilvános megvádolása, tárgyalása és bebörtönzése, Perdita születése, a jóslat kihirdetése, Perdita száműzése, Mamillius tényleges és Hermione vélt halála vezet a gyászterhes véghez, Leontes és világa összeomlásához.

A kizökent időt – a tragikus képlet szerint – csak súlyos áldozatok árán lehet helyre tolni. Ha nincs tét, a történet fajsúlyát veszíti, és a dráma menthetetlenül mesévé szelídül. A darab csak úgy folytatható, ha a mérleg egyensúlyba kerül, és van esély a jóvátételre. A veszteség: Mamillius és Antigonus halála, a nyereség – mint a későbbiekben kiderül – Polixenes, Camillo, Perdita és Hermione megmenekülése, és a komikus végkifejlethez nélkülözhetetlen küszöbön álló frigy – Perdita és Florizel egybekelése –, amely a két királyi család egyesítésével egyszerre biztosítja az utódlást, kárpótol a múlt veszteségeiért, és ígér boldog jövőt minden résztvevőnek.

A tragikus fordulatot követően már csak az időn múlik, hogyan folytatódik a történet, ezért is lép nyíltan színre, hogy leleplezve magát tudomásunkra hozza: mostantól ő a főszereplő, Bohémiában már minden és mindenki róla szól. A birkanyírás szabott idejéhez kötődő karneváli pásztormulatság, Camillo szüntelen múltidézése, a szerelemesek jövőről szőtt tervei, a vendéglátókat és vendégeiket ékesítő virágok – Flóra adományainak időszimbolikája – a két szemben álló korosztály, szülők és gyermekek közötti korkülönbség szüntelen felemlegetése szövi egyre sűrűbbé az idő drámai szövetét, melyet a zárójelenet fejt majd fel. Ekkor derül ki, milyen anyagból szőtték, kit is rejtett valójában a kórus köntöse.

A dráma, természeténél, műfaji adottságainál fogva kronotopikus képződmény, hiszen éveket, nem egyszer évtizedeket kell órákba sűrítve megjelenítenie a színpadon. Arra a folyamatra épül, amelynek során az Idő térré, azaz teret képező helyekké alakul. Ilyen hely az utolsó jelenet helyszíne, Paulina kápolnája is, ahol nézőként – pontosabban kétszeres nézői minőségben, hiszen egyszerre nézünk egy színelőadást és egy abban megrendezett „performance”-ot – a darab szereplőivel karöltve lehetünk szemtanúi a történetnek mitikus távlatokat nyitó „csodának”, a nagy átváltozásnak.

A metaszínházi végjáték, a Paulina galériává átrendezett kápolnájában színre vitt szoborjelenet, maga az Idő dramatizált jelenése, melyben a képzelet szülte allegória hús-vér testet ölt. A minden dimenziójában egyszerre megidézett, heterokronikus teljességében színre lépő Idő jutalomjátéka valójában egy professzionálisan megrendezett, szereplőket nézővé, nézőket szereplővé avató színjáték, maga a színház, az idő teátrumának orphikus misztériumokat idéző, szakrális rítusa.

Kettős tükör, mely önmagát végtelenítve egyszerre mutatja az Idő „önnön képét, tulajdon alakját” – és mimetikus lenyomatát. A költészet, építészet, szobrászat, festészet és zene elemeiből komponált összművészeti produkció maga a mimézis „mágiája”, amely az emlékezet, a tapasztalat és a képzelet összjátékával egyesíti a fikciót és a valót, az élményt és az illúziót, eleveníti meg a pusztá látszatot. Így járja be az átváltozások teljes körét, melynek mentén a valóság szülte látszat – az emberből lett szobor – újra valósággá lesz, így a természet alkotta ember a második természet, azaz a művészet segítségével talál vissza önmagához, hogy túllépve az időn biztosítsa önnön története folytonosságát.

A darab kettős természetével összhangban az emblematikus szoborjelenet is kétféleképpen nézhető és értelmezhető. A kívülálló, azaz a nézők számára a gondosan megkoreografált eladás a korabeli nyilvános és magánszínházakban divatos *masque*-okat idézi. A gazdag díszletezésre, színpompás, korhű jelmezekre, gondosan kidolgozott mozgáskoreográfiára és gazdag zenei aláfestésre építő zenés mesejáték az összművészeti illúziókeltés leghatásosabb médiuma, melynek lehetőségeit a Jakab-kor divatos szerzői – elsősorban Beaumont és Fletcher – nyomán Shakespeare is előszeretettel aknáztatta ki késői darabjaiban.⁸ A résztvevők számára azonban az illúzió maga az élmény, a megtapasztalt valóság, akárcsak a színész számára az előadás, amelynek során átlényegül a megformált alakká, és megéli az eljátszott szereplő sorsát. Hermione feltámadást mímelő szobra maga a színház, a színjáték mozgóképe, eleven emblémája, melynek időben az alkalom, térben pedig a hely szelleme kölcsönöz a halálon túlmutató aktushoz nélkülözhetetlen spirituális töltést. Paulina kápolnája egyszerre *templum* és *teatron* – többdimenziós heterotopikus tér, melyben egyszerre nyílnak meg az idő szakrális és világi dimenziói. Leontes a szent térben nyeri el a tizenhat évnyi töredelmes, önsanyargató bűnbánatával kiérdemelt feloldozást; a fia elvesztésekor fájdalomában Niobe módjára kővé vált Hermione pedig itt térhet vissza a gyász alvilági régióiból az életbe. Mi, nézők pedig – immár magunk is a színpadon – itt lehetünk tanúi a nagy varázslatnak: hogyan lesz úrrá a képzelet a valóság, a színház az élet – és a halál fölött.

⁸ A modern kritikában közkeletű nézet szerint Shakespeare, részben a Jakab-kori színházi reformok jegyében, részben a magánszínházak közönségének igényeit szem előtt tartva fordult az elsősorban Jonson, Beaumont és Fletcher tevékenységéhez köthető zenés mesejátékok felé, melyek jellegzetes műfaji elemei – mesészerű történet, látványos díszletek, korhű kosztümök, zene és tánc – rendre felbukkannak regényes színműveiben. A *masque*-divat jelentőségét hangsúlyozó kritikai nézet a mai napig tartja magát, a tárgyban megjelent legújabb monografikus munka, Richard DUTTON, *Shakespeare, Court Dramatist*, Oxford, Oxford University Press, 2016. c. könyve Shakespeare összes, a Jakab-korban keletkezett drámájának tükrében vizsgálja a jelenséget.



Élet, halál és művészet metszéspontján – a *Téli rege* szoborjelenete

PIKLI NATÁLIA

*Téli rege, A tél meséje*¹... Shakespeare e kései művét sokféleképpen lehet látni, sokféleképpen megélni, színpadra vinni, sokféleképpen fordítani – és e választások mindegyike rólunk szól. Lehet nagyon szeretni és nagyon nem szeretni: hiszen micsoda darab az, mely tragédiával indul, ahol egy szerető férj és apa, a szicíliai király, Leontes indokolatlan féltékenységében szétzúz egy gyermekkori barátságot, és tönkreteszi családját? Szavai nyomán gyermekei meghalnak vagy biztos halálra ítéltetnek, hű felesége, a királynő börtönbe vettetik, miután nyilvánosan megvádolják olyannal, amit sosem követett el – ringyónak és felségárulónak bélyegzi saját férje. Majd a semmiből előlép az Idő mint kórus, és röpké metaszínházi szünetébe sűrít 16 évet, hogy aztán hirtelen bukolikus komikai történetben találjuk magunkat, ahol a fiatalok szerelmét haragvó apák akadályozzák, de a lány, Perdita és a fiú, Florizel furfangos segítőik segítségével elmenekülnek – álruhában, a lány fiúnak öltözve, hogy aztán egy nagy fináléban oldódjon fel minden (azaz majdnem minden) probléma: egy szobor életre kel, és a családtagok újra egymásra találhatnak. Első pillantásra mindez képtelenség, abszurd történet – hihetetlen és hiteltelen. Színpadon azonban működni kezd a varázslat, és ha elengedjük a racionalitás világához ragaszkodó felnőtt(nek látszó) énünket, megértünk sok mindent a szereplőkről és magunkról, míg végül elmosódik a mezsgye színpadi élet és halál közt a fináléban.

¹ A cím eddigi legismertebb fordításairól: már Petőfi Shakespeare-fordítási tervei közt *Téli rege*ként említi 1848. febr. 10-én kelt levelében (MALLER Sándor és RUTTKAY Kálmán, szerk., *Magyar Shakespeare-tükör. Esszék, tanulmányok, kritikák*, Budapest, Gondolat, 1984, 163.), ezt a hagyományt folytatja Szász Károly majd Kosztolányi Dezső (1930: *Téli rege*), és törli meg Várady Szabolcs, 2007: *A tél meséje* címmel (megjelent a *Színház* folyóirat mellékleteként, Színház, Drámamelléklet, 2007. február). Legfrissebb magyar fordítása Szabó T. Anna nevéhez fűződik, a budapesti Radnóti Színház 2016-os bemutatójára készült, azonban a cím maradt a *Téli rege* (kézirat, a fordító engedélyével használva). A továbbiakban ezekre a magyar fordításra fogok utalni a gondolatmenetet legjobban tükröző fordítási változatot használva.

Pedig a történet nem eredeti – egy meglehetősen népszerű prózarománcon alapul, a cambridge-i végzettségű író, Robert Greene *Pandosto, The Triumph of Time* (1588), azaz *Pandosto, avagy az Idő diadala* című művén, amelyet Shakespeare életében még négyszer kiadtak (1592, 1595, 1607, 1614), és még ebben a században 13 utánnomása lett.² Az 1592-ben nagy szegénységben elhunyt Greene-nek igaza lett, Shakespeare, azaz a „felkapaszkodott Varjú, mely a mi tollainkkal ékeskedik” („upstart Crow, beautified with our feathers”),³ valóban lopta sztorijait, tőle is – de az ő kezében minden megváltozott. Greene románcának népszerűsége a fiatal szerelmesek (nála: Fawnia és Dorastus néven) bukolikusan megható történetén alapult, és azon a korban sokat idézett tételen, hogy az igazság az idő leánya (*veritas filia temporis*) – a barlangból a fiatal lánykát (Igazságot) kiszabadító idős férfi/apafigura (Idő) az emblémakönyvek egyik legismertebb toposza volt.⁴ Ez a túlrómantikus, moralizáló üzenet, mely kiegészült a féltékenység erkölcsi elítélésével szerencsére azonban nem érdekelte Shakespeare-t – nem sokat de fontos helyeken csavart egyet-kettőt, és esszenciájában változott meg a történet. Greene-nél a hirtelen feltámadó féltékenységében emberi kapcsolatait, feleségét és gyermekeit tönkretévő király (Pandosto) a kibékülés és a fiatalok hazatérése után öngyilkos lesz – mint ahogy az illik. A királynő (Bellaria) nem éli túl a nyilvános megalázást a tárgyalási jelenet után, belehal szégyenébe – mint ahogy az illik. Pandosto hibát vétő de erkölcsös, bűnbánó férfi, Bellaria tiszta, erkölcsös, szófogadó nő. Shakespeare nemcsak nevüket változtatja meg, s lesz Pandostóból (oroszlános szenvedélyű) Leontes, Bellariából Hermione, hanem komédiai véget biztosít az öregeknek is – túlélnek és egymásra találnak (legalábbis így tűnik). Hermionét ugyan mindenki halottnak hiszi a tárgyalás után tizenhat évig, hiszen hiába derült ki az apollói jóslat kapcsán, hogy ártatlanul vádolták, elájult, mikor kisfia halálhírét meghallotta – nemcsak a tízéves kisfiú pusztult bele a bánatba

² William SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, szerk. J.H.P. PAFFORD, London, Thomson Learning, 2006, The Arden Shakespeare Second Series, xxvii. Az angol szöveget a továbbiakban e kiadás alapján idézem.

³ Robert GREENE, *Greene's Groats-Worth of Wit*, 1592. A híres első utalás Shakespeare-re mint színházi emberre és drámaíróra. Bár több filológus, köztük John Jowett ezt a pamfletet legalább részben Henry Chettle-nek tulajdonítják („The *Groatsworth* was edited and perhaps partly authored by Henry Chettle”, who had served his apprenticeship as a stationer”, John JOWETT, *Shakespeare and the Text*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 7–8.), de mivel Greene-hez kötődik már a cím is, a jelenség – Shakespeare karikatúrája mint feltörekvő, ambíciózus színi szerző – ugyanaz: „for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tygers hart wrapt in a Players hyde, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and being an absolute Johannes fac totum, is in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrey”.

⁴ Ld. ennek az emblémának kitűnő elemzését Fabiny Tibornál. FABINY Tibor, *Veritas Filia Temporis. The Iconography of Time and Truth and Shakespeare = Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology*. szerk. FABINY Tibor, Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 1984, 215–272.

Leontes cselekedetei következtében, hanem úgy tűnt, a királynő is. Csak az utolsó jelenetben derül ki mind a nézők mind a szereplők számára, hogy Paulina, a shakespeare-i komédiákból ismerős okos és lázadó nő, 16 évig bújtatta a halottnak vélt királynőt, és egy utolsó nagyjelenetben mint szobrot mutatja be az újraegyesült családnak. És a szobor életre kel – Leontes tizenhat évnyi bűnbánata után Shakespeare-nél nem a halálba fut, hanem újjászületést és csodát él át – hogy bűnei megbocsáttatnak-e, azt viszont a színdarab (legalábbis a rendelkezésünkre álló egyetlen fóliószöveg) nyitva hagyja.⁵

A *Téli rege* 1610–11 körül íródhatott: amit biztosan tudunk, hogy 1611. május 15-én előadták a Globe színházban, hiszen Simon Forman, a kor híres asztrológusa és lelkes színházlátogatója jegyzeteiben rögzítette élményeit erről az előadásról⁶ – érdekes módon azonban nem ír egy szót sem a szoborjelenetről, melynek értelmezése és színpadi megvalósulása a darab arkhimédeszi pontja: ahogy látjuk, értjük, úgy értjük a darabot is (akárcsak Kata utolsó monológja esetében a *Makrancos hölgyben*). Formant ne hibáztassuk: jó lett volna, ha lenne korabeli értelmezésről információnk, de mit várjunk egy lelkes ám hozzá nem értő nézőtől, aki tudálékos és túlbuzgó asztrológusként és kuruzslóként volt leginkább ismert saját korában, és az erkölcsös és hasznos élethez segítő tanácsokkal fűszerezte saját feljegyzéseit? Számára a legemlékezetesebb a történet és annak két tanulsága volt: az ember ne legyen Leontesként féltékeny, és óvakodjon az olyan csalóktól, akik megkopasztják a gyanútlanokat, mint Autolycus.⁷ Pedig a szoborjelenet nemcsak a darab végi nagy dramaturgiai finálé miatt érdekes: szummája és szintézise nemcsak a történetnek, hanem művészetnek, színháznak, életnek és halálnak – misztérium, a csoda felmutatása. Egyben összetett ikonográfiai, irodalmi és színházi hagyomány szintézise a korabeli nézők számára – ennek elemzése a jelen esszé egyik fő célkitűzése.

⁵ A nevek és az említett történetelemek megváltoztatása mellett két új szereplő jelenik meg Shakespeare-nél: Paulina, a zsarnokká váló királyával is szembeszálló, felvágott nyelvű udvarhölgy és Autolycus, a korban népszerű, csalókról szóló pamfletekből (ún. „cony-catching pamphlets”, Greene is írt ilyeneket) ismert figura, aki a bolond-bohóc színpadi szerepét is betölti a darabban.

⁶ Kézirat a Bodleian Library-ban, *The Booke of Plaies and Notes thereof per formans for Common Pollicie* (az idevágó részletet idézi Pafford is, ld. következő lábjegyzet).

⁷ „Obserue ther howe Lyontes the king of Cicillia was overcom wt Jelosity of his wife with the kinge of Bohemia his frind that came to see him [...] Remember also the Rog [...] beware of trustinge feined beggars or fawnine fellous” (PAFFORD, xxi-xxii.)

1. A *Téli rege* mint színházi jelenség: multimediális szintézis

Shakespeare e kései darabjában ismerősek az elemek, de ezek nem egyszerű ismétlésként jelennek meg, hanem létrehoznak egy új, erőteljesen színházi alapú szintézist.⁸ Bár nem merülünk mélyre a szereplők lelkében, s olvasva ettől kevésbé tűnnek hitelesnek hirtelen támadó érzelmeikkel és reakcióikkal – ez nem felszínességet jelent, hanem egy új, más minőséget, melyet a színpad tud a leginkább életre kelteni. Leontes hirtelen féltékenysége, mely olvasva abszurdan hiteltelen, a színpadon látva értelmet nyer – az első pillanatban, mikor megpillantjuk a főszereplőket (I.2.), két egyformán méltóságteljes, ereje teljében álló férfiút látunk, Leontes szicíliai és Polixenes cseh királyt, akik közrevesznek egy erősen állapotos királynőt – mielőtt megszólálnának, a színpadkép a következő sürgető kérdést ébreszti fel a nézőben: kihez tartozik ez a gyönyörű asszony a két férfi közül, és vajon kitől van a gyerek? Polixenes első szavai csak felerősítik ezt a tudatalatti kételyt: „Kilencszer figyelhetted meg a pásztor / Hogy változik a hold, mióta trónunk / Üresen áll.” (Várady Szabolcs ford.) Azaz épp kilenc hónapja vendégeskedik a cseh király gyerekkori barátjánál és annak feleségénél. Mindez az olvasónak kevésbé feltűnő, talán el is siklik felette a tekintete, de a színház többsikű, képi-verbális megjelenítésében a néző nem tud nem egyetérteni a lelke mélyén egy picit Leontesszel, akinek gyanús lesz, hogy neje olyan könnyedén rá tudta venni barátját arra, amire ő nem – azaz, hogy maradjon még náluk ezután is. Majd kettesben elvonul vele a kertbe – a szerelmi légyottok szokásos színhelyére. Persze azért ne mentsük fel Leontest, hiszen az ő féltékeny dühe túlzott és túlzásaiban pusztító hatású – azonban feledni nem szabad, hogy ez a színdarab különösen sokat épít a színház multimedialitására, a nézőre sokféleképpen és sok eszközzel hat egyszerre, néha ellentétes üzeneteivel elbizonytalanítja, és egyben elgondolkodtatja. E rétegzett jelentésteremtés szummája a végén a szoborjelenet.

A szoborjelenet központi alakja a sokáig néma szobor, azaz Hermione. E sokrétegű darab kapcsán az ő alakjának értelmezése kulcsfontosságú, és egyben értelmezési játékra hív: 16 év várakozás és reménytelenség, kisfiának és újszülött lányának, szerető férjének és királynői rangjának – azaz egész életének – elvesztése miként jelenik meg a szoborrá vált Hermioné alakjában? Hogyan áll, néz, milyen gesztust tesz karjával, milyen az arckifejezése, testtartása? Szinte mindent elmond a színpadon vagy az olvasó elméjében megjelenő szobor arról, ki hogyan látja nemcsak a királynő figuráját, hanem az egész darabot. Méltóságos

⁸ Leontes alakjában látható a féltékeny Othello, a tragikus vétségben és hübriszben bűnös Lear, a fiatalok történetében a szentivánéji szerelmesek és haragvó apák, a vígjátéki rész fontos eleme a rituális mulatság (a birkanyírás ünnep), Paulina a komédiák erős és makrancos nőalakja, aki akár királyával is szembeszáll, stb.

távolságtartás tükröződik benne? Mint egy antik szobor, szép és idegen? Arca közömbös vagy haragvó? Megbocsátó vagy rideg?

A 19. századi színházi hagyomány nagyrészt a távolságtartást hangsúlyozza. Ennek kitűnő példája Adam Buck rajza Sarah Siddons Hermionéjáról, mely 1802 táján szinte istennői magasságokba emelte a figurát kortársai szerint. A róla készült rézkarc görögös klasszicizáló ifjú szépséget mutat, aki egy sztelére támaszkodik – méltóságteljesen, magába mélyedve, nem az őt körülvevő családra nézve. James Boaden szerint Mrs. Siddons úgy állt Paulina galériájában, mint „a valaha létező legnemesebb görög szobrok egyike”⁹. Thomas Campbell szerint az 1802-es március 25-i előadáson Siddons alakítását a „földöntúli báj” („transcendent charm”) és szépség jellemezte, tökéletesen élethű és meggyőző szobornak tűnt („Mrs. Siddons looked the statue, even to literal illusion”), mely illúzó csak akkor tört meg, mikor a szobor megmozdult, és megölelte Perditát, a lányát.¹⁰

Ezt a klasszicizáló hagyományt őrzik a 19. században, és ezt népszerűsítik a 19. századi Shakespeare-kiadások illusztrációi is – Hermione a többi szereplő fölött áll, hozzájuk leereszkedik, ő a piederasztálra állított, isteni fénytől áthatott túlvilági erő, kegyelem.¹¹ Még a modern előadások is Hermione szent voltát hangsúlyozzák, és leggyakrabban ezt a hagyományt variálják – a Billy Edelstein által rendezett Old Globe-előadásban, 2014-ben Hermione ugyan egy szintre kerül a többi szereplővel, már nem áll piederasztálon felettük, mint a 19. századi hagyományt őrző produkciókban, hanem egy múzeumi kiállítást idéző üvegkalickában ül fenségesen gazdag köntösben és fejéssel, de így is elemelkedik az őt körülvevő érzelemdús gesztusokkal ábrázolt szereplőktől királynői testtartásával, mozdulatlanságával. Távolságát az üvegkalicka hangsúlyozza – más, emelkedettebb szférához tartozik csakúgy, mint egy értékes múzeumi tárgy, templomi szent vagy görög isten(nő)szobor.¹² A jelenet ikonográfiája azonban Shakespeare korában ennél jóval problematikusabb jelentéseket sugallt, mint azt majd az esszé második felében kifejtem.

⁹ „In Paulina’s chapel Mrs. Siddons stood as one of the noblest statues that even Grecian taste ever invented. The figure composed something like one of the Muses, in profile.” (James BOADEN, *The Memoirs of the Life of John Philip Kemble*, 1825 = William SHAKESPEARE, *The Winter’s Tale, Texts and Contexts*, szerk. Mario DI GANGI, Boston–New York, Bedford/St. Martin’s Press, 2008, 417).

¹⁰ Thomas CAMPBELL, *Life of Mrs. Siddons*, 1834 = DI GANGI, 418. Adam Buck korabeli képét Sarah Siddons Hermionéjáról a következő weboldalon is meg lehet tekinteni: <http://www.victorianweb.org/painting/18c/buck1.html>

¹¹ Ld. pl. Michael John Goodman kutató weboldala (*Victorian Illustrated Shakespeare Archive*), <https://shakespeareillustration.org/category/characters/female--characters/hermione/>

¹² Old Globe, San Diego, bemutató 2014. február 27. Rendezte Billy Edelstein. Ellen Dosall kritikája szintén a szoborjelenet különlegesen erős hatásának említésével indul, és a kritika képei közt megtaláljuk ezt a jelenetet is: <https://shakespeareinla.com/2014/02/27/review-the-old-globes-the-winters-tale/>

A szoborjelenet sok szempontból összetett, működésében és hatásában igazi összművészeti pillanat: az életrekelés zene, költészet és performatív (színházi) beszédaktus eredménye. Nem csoda hát, hogy ez a színdarab legemlékezetesebb része:

PAULINA: (*zene*)

Itt az idő: szállj le most, már ne légy kő,

Csodával ámítsd nézőid. Gyere!

Sírod lezárom; mozdulj! Zsibbadásod

Maradjon a halálé; tőle most

Megvált az édes élet. Úgy ni: mozdul.¹³

Ez az a pillanat, amikor nemcsak a színpadon lévő karakterek, hanem a nézők is úgy érzik: „we are mocked with art”¹⁴ „Ezzel áltat a művészet” (Várad Szabolcs ford.) – de nem csupán áltat, hanem megtréfál, kigúnyol, megcsal – ha a legjobb szándékkal is (a darabbéli hivatásos csaló, Autolycus kismiska ehhez képest). Többszörösen, szánt szándékkal csal – hiszen eddig a pillanatig a korabeli (vagy modern) néző sem tudhatja, hogy a színpadon a megszólalásig élethű szobrot játszó színész valóban szoborként értendő-e a színházi jelentésátvitelnek megfelelően, vagy olyan karakter, aki csak eljátssza, hogy szobor, pedig valójában ember. Korábban a nemi szerepekkel játszott ilyen dupla-tripla-sokfenekű játékot Shakespeare,¹⁵ a játék itt azonban még komolyabb tétet nyer: a színház, a művészet élete vagy halála áll vagy bukik azon, hogy megtörténik-e a csoda a színpadon, a nézőkben. Shakespeare hazardírozik dramaturgiailag is – minden egyéb konfliktust apa és fiú, apa és lánya, udvaronc és király, pásztor-nevelőapa és király-apa közt a színpad mögött old meg, névtelen és jellegtelen udvaroncok mesélik csupán el – hogy az igazán fontos kérdésekre egy utolsó összművészeti jelenetben reagáljon: ahol, mint mirákulum, feloldódik a határ élet és halál, művészi fikció és valóság, múlt és jelen közt. Hit kérdése, mi történik, ahogy Paulina mondja: „It is requir'd / You do awake your faith”, azaz elengedhetetlenül szükséges, hogy felébredjünk magunkban a hitet – minden iránt.¹⁶ A csoda azonban több felhanggal teljes, melyek nem mindegyike oly egyértelműen pozitív.

¹³ Várad Szabolcs ford.

¹⁴ Leontes szavai, V.3. 68.

¹⁵ Erre a legszebb példa az *Ahogy tetszik* Rosalindája, ahol egy fiúszínész játszik lányt (Rosalinda), aki védekezésépp fiúnak öltözik (Ganymede-nek, a név eleve erőteljes homoszexuális allúziókat ébreszt, a szépfíú Ganümedesz Zeusz pohárnoka és szeretője volt), majd Ganymede eljátssza heteroszexuális szerelmésének, Orlandónak, hogy ő Rosalinda, így udvaroltat magának, és tanítja az igaz szerelemre. Az epilógusban pedig a fiúszínész szólal meg, aki még ebben a metaszínházi, fikció és valóság közti pillanatban is lebegtetni nemi identitását.

¹⁶ A magyar fordítások ezt a szöveghelyet sajnos kisebb hangsúllyal és/vagy kevesebb rituális ízzel adják vissza: Kosztolányi: „De ehhez hit kell, szilárd hit.”, Várad Szabolcs: „Csak ha erősen hisztek is benne.” Szabó T. Annáé erőteljesebb: „Akkor feltétlenül hinniük kell”.

A következőkben ennek a jelenetnek a mélyén rejlő sokrétűség egy-két szí-
nét szeretném felfesteni – részben a modern pszichológia és genderkérdések
szempontjából, részben a Pygmalion-történet ikonografikus hagyománya és a
Shakespeare-korabeli irodalmi-színházi kontextusok alapján, de a fő kérdés min-
dig Leontes és Hermione kapcsolata marad. Bár a komédiai lezárás egyértelműnek
tűnik, hiszen nem tömeghalál, hanem tömeges (hármás) párratalálás történik,
a boldog párok közül csak a fiatal szerelmesek, Perdita és Florizel örülhetnek
felhőtlenül, a hű ám Leontes miatt 16 évvel ezelőtt megözvegyült Paulinához
hirtelen királyi szóval „hozzáadott” másik hű ember, Camillo sem nyilatkozhat
arról, mit érez, s a másik idős pár, Leontes és Hermione egymásra találása sem
egyértelműen boldog. Már a szobor láttán megjegyzi a király, hogy bár ennél
élethűbb festett szobrot még nem látott, „Hermione was not so much wrinkled,
nothing / so aged as this seems” („Hermione nem volt ilyen koros, / és nem volt
ránc az arcán”, Várady Szabolcs ford.). Az elmúlt 16 év nem múlhatott el nyom
nélkül.

2. Leontes és Hermione, a férfi, mint a nő szobrása

Nemcsak az elmúlt és vissza nem hozható évek jelentenek azonban akadályt a tisz-
tán boldog véghez, a királyi pár kapcsolata eleve terhelt – Leontes Pygmalionabb
Pygmalionnál, nemcsak hogy a történet végén életre kel az általa (bűnbánatá-
ban) megfaragott tökéletes nő szobra (jelen esetben Vénusz közbenjárása helyett
Paulina segítségével), hanem korábban is úgy viselkedik, mint aki maga írja,
faragja, festi Hermionét – a férfi, aki szavaival, hatalmával kifaragja, megteremti
a nőt olyannak, amilyennek látni akarja. Így lesz csupán Leontes szavai révén
az előttünk megjelenő erényes, gyermeket váró, vendégszerető és méltóságteljes
királynőből hirtelen ugyanazon a jeleneten belül (I.2.) cafka, riherongy, kurva:¹⁷
„a feleségem / Mondd ki: egy riherongy, a rossz cselédnél, / Aki lefekszik kézfogó
előtt már, / Cseppet se jobb [...] És a sugdolódzás? / Az semmi? Arc az archoz,

¹⁷ „My wife’s a hobby-horse, deserves a name / As rank as any flax-wench that puts to / Before
her troth-plight: say’t and justify’t.” [...] „Is whispering nothing? / Is leaning cheek to cheek? Is
meeting noses? / Kissing with the inside lip? ... my wife is nothing, nor nothings have nothings,
/ If this be nothing” (I.2.) A ‘hobby-horse’ itt egyértelműen ‘kurva’ jelentésben szerepel, ezt
csak felerősíti a ‘flax-wench’ mint alantas nőszemély, aki lefekszik az esküvő előtt szerelmével,
és a ‘nothing’ Erzsébet-kori szlenghasználata: ‘vagina’. Ezt sajnos egy magyar fordítás sem
tudja visszaadni, és a ‘hobby-horse’ kapcsán is problémák merülnek fel: Kosztolányi ‘cafka’-
ja, Várady Szabolcs ‘riherongy’-a egy jelentésréteget ad vissza, Szabó T. Anna fordítása utal
csak a ‘hobby-horse’ szóban rejlő többértelműségre, lovak, asszonyok és megzabolázhatatlan
szexualitás összemosására: „sárló kanca”. (A ‘hobby-horse’-ról részletesebben lásd PIKLI Natália,
*The Prince and the Hobby-Horse: Shakespeare and the Ambivalence of Early Modern Popular
Culture*, Journal of Early Modern Studies, szerk. Janet CLARE, Paola PUGLIATTI, Vol. 2. (2013):
119–140. <http://www.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/view/12631>)

orr az orrhoz? Nyelvet a szájba? ...a feleségem: semmik semmije, / Ha semmi ez.”
(Várady Szabolcs ford.)

Hermione királyi méltósággal és tartással fogadja az igaztalan vádakát, és szülése után a nyilvános tárgyalási jelenetben a gyermekágyból kiszakítva is igyekszik igazát védeni: azonban nem jó eszközt választ erre. Beszél. Már az első alkalommal nem volt szerencsés női ékesszólása – bár Leontes maga kérte, hogy beszédével vegye rá maradásra a királyi barátot, Polixenest, hiszen Leontes ezt nem tudta elérni nála („*Tongue-tied, our Queen? Speak you*” / „Királynénk nyelve béna? Szólj te!”, Várady Szabolcs ford.), Hermione nyelvi-retorikai sikeressége paradox módon épp szerencsétlenségének okozója lett – ezután és ettől vált hangnemet a kedélyes baráti-családi jelenet, Leontes örült és pusztító féltékenységét ez kelti fel. Sose jó, ha a nők beszélnek – tartja a patriarchális elképzelés:¹⁸ az ideális nő néma és szűzies, szófogadó és normakövető, mindig (a férfiak által megszabott) határok között marad. Hermione szófogadóan rábeszéli Polixenest, hogy maradjon – de túl jól sikerül neki. A tárgyalási jelenetben is igyekszik egyetlen fegyverével, intelligenciájából eredő ékesszólásával megvédeni ártatlanságát, alakja szinte a női mártírokéhoz hasonlít, de ez sem segít rajta – nem ez menti fel, hanem az apollói jóslat Delphiből, csak az már későn érkezik:

Hermione makulátlan; Polixenes feddhetetlen; Camillo hű alattvaló; Leontes féltékeny zsarnok; ártatlan magzata törvényes ágyban fogant; és a király örökös nélkül marad, ha meg nem találják azt, aki elveszett.¹⁹

Hermione hiába hivatkozik korábban az istenekre, és vállalja akár a halált, a közmegevetést is, ha nem mondana igazat,²⁰ szónoki tehetsége hiábavaló – Leontes a saját teremtményét látja csak benne. A királynő ezt pontosan látja, okos asszony: „Uram / Olyan nyelvet beszélsz, amit nem értek. / Álmodsz, s álmod prédája életem: / Vedd el.” (Várady Szabolcs ford.) És Leontes is pontosan válaszol, csak hogy nem ismeri fel a szavaiban rejlő tragikus iróniát: „Your actions are my dreams”,

¹⁸ Érdemes megjegyezni, hogy a makrancos lovak és asszonyok nyelvének/szájának és ezzel összefüggésben szexualitásának megszelídítésére vonatkozó korabeli elképzelések mennyire egyeznek az angol és magyar 16–17. századi közköltészetben (és igazából már korábban is, pl. Chaucernél: a zabolátlan nő olyan, mint a ló, be kell törni, fegyvere a nyelve, mely ördögi eredetű és korlátozni kell, stb.) Ld. Natália PIKLI, *Across cultures: Shakespeare and the carnivalesque shrew*, European Journal of English Studies. Vol. 14. Number 3. (2010), szerk. Logie BARROW, Karine BIGAND, 235–248. Szabó T. Anna ennek a részletnek a fordításában ezt szépen kiemeli: „A kacagás galoppját zablázó sóhaj? [...] Lábat fedezni lábbal?”

¹⁹ Várady Szabolcs ford. 3.2.

²⁰ „De ha az istenek fenn / Megmérik tetteinket (és tudom: meg), / Nem kétlem, hogy a hamis vád pirul majd / Az ártatlanság előtt, és a tűrés / Előtt a zsarnokság reszketni fog [...] Egy hajszálnyira / Ha áthágtam a tisztesség határát, / Csak gondolatban, minden hallgatóm / Szíve legyen kő, s önnön véreim / Köpjék le síromat” (Várady Szabolcs ford.)

azaz tetteid az én álmain, tetteidet én álmodom.²¹ Ez a fikció azonban pillanatok alatt szétfoszlik – megérkezik a tagadhatatlan isteni igazság kinyilatkoztatása – és azonnal a legszörnyűbb valóság tanúskodik Apolló és Hermione szavai mellett: a közös fiúgyermek, Mamillius halálhírét hozzák. A tragédia beteljesedik – és magukra is hagyjuk Leontest és a (halottnak vélt) Hermionét tizenhat évre.

A zárójelenetben Leontes ismét igyekszik meghatározni és kifaragni Hermione, a nő identitását – a Giulio Romano készítette Hermione-szobrot a következő szavakkal jellemzi: „Egészen ő” („*Her natural posture*”), „királyi mű(alkotás)” („*o royal piece*”), „szelíd irgalom” („*tender grace*”), „fenség” („*majesty*”) (bár tesz megjegyzést a ráncokra, mint azt korábban említettük). Sajnos nem tudhatjuk, Shakespeare és társulata, a Király Emberei hogyan képzeltek el és állították be a Hermionét játszó színészt ebben a jelenetben²² – de annyit biztosan tudhatunk a rendelkezésünkre álló fólió-szöveg alapján (mely biztosan legalább egyféle előadásváltozatot rögzít), hogy Hermione új taktikát alkalmaz: miután életre kel és megmozdul, hiába várja Leontes, hogy meg is szólaljon, és próbálják szóra bírni többen (Camillo, Paulina), Hermione csak nyolc sornyi rövid megszólalásra hajlandó – és az sem férjéhez, hanem megtalált lányához szól. Némasága ebben a kontextusban sokatmondó és sokat sejtető – talán lázadás a férfi-művész-szobrász őt megíró-definiáló akarata ellen, talán a megbocsátás erős érzelme nem engedi szólni férjéhez, talán meg sem bocsát neki, talán az ő viszonyukra nincsen szó. Nem tudhatjuk, illetve mindenki döntse el magának – ahogy tetszik. Annyi bizonyos, hogy a szó hiánya épp olyan hatalommal bír itt, mint korábban maguk a szavak. A királynői némaság és a királyi szó egyenrangú erővé válik kapcsolatuk utolsó megjelenített stációjában – és a végkimenetel eldöntetlen.

De fordítsuk meg kicsit a történetet: ha a Pygmalion-történet korabeli kontextusában vizsgáljuk a drámát, Leontes nőket illető kételyeit jobban megértjük. Egyrészt a korabeli színházi hagyomány nagy kedvvel állított halálból visszatérő nőalakokat a színre, mint a megbocsátás, megváltás aktusát. Paulina szavai erre utalnak a csoda pillanatában: „Dear life redeems you” / „Megvált az édes élet” (Várady Szabolcs ford.). Bár Júlia hiába tér vissza a (tetsz)halálból, Romeó halála visszavonhatatlan, s így az övé is, de Hero a *Sok hűhó semmiért*ben valóban

²¹ Várady Szabolcs fordítása itt ismét kicsit enyhít, mert egyértelműsít a múlt idő használatával: „Amit műveltél, az az álmod.”, Szabó T. Annáé köznyelvi: „Én nem képelek mást, csak amit tettél”, Kosztolányi Dezsőé pedig részben másféle értelmezés felé visz: „A bűneidről képzelődöm”.

²² A legújabb Arden kiadás szerkesztője szerint valószínűleg a Globe színpadán a hátsó, elfüggönyözött részben állt a szobor (William SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, szerk. John PITCHER, London, Bloomsbury, 2010 (Arden Shakespeare Third Series), 338). Azonban nem szabad elfelejtenünk, hogy ebben az időben a Király Emberei már a Blackfriars színházat, másik színházukat is használták, melynek játéktere jelentősen különbözött a Globe-étől, így nincs egyértelmű adat arra, hogyan képzeltek el pontosan.

visszatér, akárcsak Mariana a *Pericles*ben.²³ Ez a színpadi gesztus azonban sötétebben nekrofil jellegűvé válik a Jakab-kori horrortragédiákban, Middleton A *Hölgy (2.) tragédiája (The Second Maiden's Tragedy)* tipikus ebben a tekintetben, és nem érdektelen tény, hogy a *Téli regével* szinte egy időben, 1610–11-ben íródott, és ugyanebben az évben elő is adta Shakespeare társulata. A trónbitorló Zsarnok nemcsak letaszítja az igazi királyt, Govianust a trónról, hanem magáénak akarja annak szerelmesét, a Hölgyet is (Lady) – ami elől a Hölgy inkább az öngyilkosságba menekül. A Zsarnok azonban itt sem hagyja nyugodni: kiveteti sírjából, és a szűziesített (néma és hideg) holttesttel szeretne szerelmeskedni, de taszítja a lány sápadtsága, s ezért egy festőt kér meg arra, hogy fesse a halott arcát életszínűre (ahogy majd fogjuk látni, a festett női arc fontos jelentőséggel bír, mint a hűtlenség és csapodárság jelzője). Ez a festő azonban nem más, mint az az álruhában bujkáló király, Govianus, aki mérgező festéket használ, s mikor a Zsarnok megcsókolja a női holttestet, a bosszú beteljesül, a nő- és hullagyalázó, trónbitorló király szörnyethal. Middletonnál a királynő holtteste valódi, nem szobor, de műalkotásként feldíszített – és a zsarnok férfi igyekszik hatalmában tartani a nőt minden szempontból.²⁴

Ebben a színházi-kulturális kontextusban Leontes szerelmes szavai a szobor Hermione iránt sok kérdést felvetnek: részben a szobor szent illetve meggyalázható szobor/holttest-volta válik kérdésessé. Ha a nő életében szajha és halálában szent, akkor hogyan értelmezendő egy „élő szobor”?²⁵ Leontes halottként szobornak és szűzinek látja feleségét, és szeretné megcsókolni – míg élt, a szexualitás beszennyezte és halálra ítélte férje szemében. Szeretheti-e feleségét Leontes annak halála után? Nekrofilia-e ez vajon, vagy az a vágyódás a halott, és

²³ A shakespeare-i 'feltámadás' motívumának a középkori misztériumjátékokkal és hittel kapcsolatos elemzését ld. Sarah BECKWITH, *Shakespeare's Resurrections = Shakespeare and the Middle Ages*, szerk. Curtis PERRY, John WATKINS, Oxford, Oxford University Press, 2009, 45–67. Beckwith egy másik írásában a penitencia és feloldozás aktusára helyezi a hangsúlyt e „feltámadási” jelenetet elemezve, erre később még visszatérek: Sarah BECKWITH, *Shakespeare's Resurrections. The Winter's Tale = Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*, Ithaca, Cornell University Press, 2011, 68–77.

²⁴ Richard W. GRINELL, 'And love thee after'. *Necrophilia on the Jacobean Stage = Between Anthropology and Literature. Interdisciplinary Discourse*, szerk. Rose de ANGELIS, London, Routledge, 2002, 82–98.

²⁵ Beckwith szerint (*i. m.*, 2011) a feltámadási aktus során a bűnbánat és teljes megbocsátás csak az áldozat megbocsátó gesztusának eredményeképpen jöhet létre, hiszen a közös múltat csak így lehet „újraírni” (71), azaz Leontes csak így nyerhet teljes feloldozást – hiába látja már inkább szentszobornak Hermionét, ez nem elég. A teljes bűnbocsánat és a tiszta spiritualitás lehetőségét elbizonytalanítják (véleményem szerint) egyrészt a szexualitásra, testiségre való utalások (mint Leontes elejtett megjegyzéseiben a ráncokról, meg akarja csókolni a szobrot, stb.), és a háttérben felsejlő sötétebb vonások a Pygmalion-mitoszról. Valamint ugyancsak Beckwith hangsúlyozza, hogy a jézusi passió és feltámadás során Péter és Tamás feloldozása Jézus szavai révén válik teljessé (72), azonban, mint utaltam rá, itt fontos különbség, hogy Hermione épp Leonteshez nem szól egy szót sem. „Csügg nyakában” némán – bármit is jelentsen ez.

emlékeiben-távolságban megtisztult nő iránt, ami sok interpretációban 'felmenti' Leontes figuráját a nézői-olvasói ítélet alól – mint legutóbb pl. Jeanette Winterson regényátdolgozásában.²⁶ Mi történik a veszélyes női szexualitással – megszelídíti, korlátok közé helyezi-e a szobor mozdulatlansága, vagy épp a szobor élethű domborulatai, szépsége árulkodik ismét a vágyébredő női szexusról?

Ezt a kettősséget (szent és profán, szüzi és szajha) a Pygmalion-mítoszzal kapcsolatos összetett antik és középkori ikonográfiai hagyomány is alátámasztja. A *Téli rege* szoborjelentének ikonográfiai kontextusa sokrétű: a megszólalásig élőknek ható festett női szoboralak nemcsak a Pygmalion-történet sajátja, de a templomok festett szentszobrai, az Erzsébet-kori arisztokrata síremlékek is ilyenek voltak (ha nem is mindig festettek), és az élethű emberi test szépségét megörökítő nagy reneszánsz művészek közül Giulio Romano név szerint szerepel Shakespeare művében. Festészet és szobrászat határvonala gyakran elmosódik ezekben a tárgyakban – közös jellemzőjük az életszerűség. I. Erzsébet síremléke, melyet William de Passe készített 1620-ban²⁷ is úgy jeleníti meg a királynőt, mint ha csak aludna egy kápolna(és egyben a korban népszerű baldachinos ágy)-szerű építményben. Teljes regáliában fekszik méltóságteljesen párnáján, arcvonásai oly élők, hogy szinte azt várjuk, kinyitja szemeit, és megszólal.

Paulina házában hol galériának („*gallery*”), hol kápolnának („*chapel*”) nevezik azt a helyiséget, ahol a szoborjelenet játszódik.²⁸ Shakespeare korában már nem volt szokatlan, ha egy arisztokrata pénzét neves műalkotásokra költi, és barátainak, vendégeinek bemutatja saját művészeti galériáját – Shakespeare kortársáról, Lord Arundelről készült is ilyen kép.²⁹ Mivel Hermione szobra szükségszerűen álló és nem fekvő (vagy térdelő) szoboralak, mint a késő középkori és Erzsébet-kori síremlékek, valószínűleg a „galéria” szó festi le pontosabban, milyen térbe képzeljék a korabeli nézők a szereplőket – de mivel díszlet hiányában kizárólag a színházi szómágia révén képzelendő el a tér, a „kápolna” szó tudat alatt elbizonytalanítja a térmegjelölést – szent és profán tér közt lebeg a jelenet.

Szent és profán, isteni és alantas keveredik a szobor megjelenítésében is – a szexualitás ott lebeg a csoda hátterében. Ennek egyik legnyilvánvalóbb jele, hogy a szobor festett, és jól tudjuk, hogy a „*painted woman*” nemcsak Shakespeare-nél, a szonettekben, Hamlet kifakadásaiban, hanem általában a korban a feslettséget

²⁶ Jeanette WINTERSON, *Gap of Time. The Winter's Tale Re-told*, London, Hogarth Press, 2015.

²⁷ A síremlék a londoni Westminster Abbey-ben található, az apátság honlapján megtekinthető: <http://www.westminster-abbey.org/our-history/royals/elizabeth-i>.

²⁸ Kosztolányi „csarnok”-nak is nevezi, mely semleges megoldás, de kétes, hogy egy visszavonult udvarhölgy, mint Paulina, olyan házában élt volna, melynek ekkora helyisége lett volna.

²⁹ Daniel MYTENS, *Lord Arundel galériája* (Thomas Howard, Arundel 23. Lordja, műgyűjtő, 1618 k.). A kép megtalálható a londoni National Portrait Gallery honlapján: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw07037/Thomas-Howard-14th-Earl-of-Arundel>

mutatja.³⁰ Hermione szobra is festett, Paulina óva inti Leontest, nehogy megcsókolja: „Ne, édes jó uram! / Még nem száradt meg ajkán a pirosság, / Elmázolnád a csókkal, s a te szádra / Olajfesték ragad.” (Várady Szabolcs ford.) Annyira élethű és (szexuális) életerővel teli a szobor, hogy nemcsak megcsókolni akarja a király, hanem első szóbeli reakciója erősen kétértelmű: „Her natural posture!”, azaz a pozíciója, teste, testtartása olyan természetű, mintha csak élne. A pozíció (‘posture’) szó azonban (már Shakespeare korában is) szexuális jelentéstartalommal is bírt – és ez a háttérjelentés csak felerősödik attól, amit tudunk a szobor a darabban is megnevezett alkotójáról. Így készíti elő a nézők számára a szoborjelenetet a 3. Úr, midőn elmeséli, hogyan oldódtak fel a konfliktusok:

3. ÚR: A hercegnő hallott anyja szobráról, amit Paulina őriz. Évekig készült ez a mű, és csak nemrég fejezte be a nagyszerű olasz mester, Julio (sic) Romano, aki olyan tökéletesen utánozza a természetet, hogy el is hódíthatná tőle a megrendelőit, ha örökké élne, és lelket is tudna lehelni a munkáiba. Az ő Hermionéja annyira hasonlít Hermionéhoz, azt beszélük, hogy az ember legszívesebben megszólítaná, és várná is, hogy válaszol.³¹

Giulio Romano (1499 k.–1546) híres reneszánsz festő, építész, szobrász volt, aki két dologról volt jól ismert Shakespeare korában: egyrészt már Vasari is megjegyzi híres művében 1550-ben (*A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*), hogy Jupiter is irigy Romano alkotásaira, melyek élőbbnek tűnnek a valóban isteni teremtésnél, s hogy Angliában is így volt ismert, azt Henry Peacham egy művéből is tudhatjuk (*The Complete Gentleman*, 1622.), mely bár későbbi a darabnál, jelzi a kor tudását Romanóról. Korábban Castiglione is utal Romanóra *Az udvaronc (Il Cortegiano)* című művében, melynek angol fordítása már 1560-ban megjelent Thomas Hoby révén³² (Castiglione Ovidius mellett a Tudor-kor egyik alapkönyve lett), valamint Ben Jonson is említi jegyzeteiben az olasz művészt, aki egyszerre volt kiváló építész, festő és szobrász (*Timber, or Discoveries*, posztumusz kiadás 1640.). Másrészt, kevésbé elit kontextusban – és gyaníthatóan még nagyobb népszerűségre téve szert – Romano festményei alapján készültek azok az erotikus,

³⁰ Ld. Shakespeare-sonettek, *Lucretia meggyalázása*, vagy az ismert szöveghely a *Hamlet*ben, mikor a Herceg így szól Ophéliához: „I have heard of your paintings too, well enough; God has given you one face, and you make yourselves another: you jig, you amble, and you lisp, and nick-name God’s creatures, and make your wantonness your ignorance.” (3.1. 144–147. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, szerk. Harold JENKINS, Walton-on-Thames, Thomas Nelson, 1997 (Arden Shakespeare Second Series)). Más korabeli szerzők, pl. Nicholas Breton is emlegeti a ‘festett nő’-t az ‘értéktelen kedves’ nőtípusait felsoroló művében (Nicholas BRETON, *Pasquils Mistressse: or The Worthie and Unworthie Woman, With the Description and Passion of that Furie, Jealousie*, London, Thomas Fisher, 1600. *Early English Books Online*).

³¹ 5.2. Várady Szabolcs ford.

³² DI GANGI, *i. m.*, 405–406, 410–415.

illetve inkább pornográf metszetek, melyek Marcantonio Raimondi *I Modi* (Pozíciók, 1524) hírhedt könyvét illusztrálták – amely olyan sikeres és botrányos volt, hogy a pápa többször bezúzatta, és mára csak töredékei maradtak meg. Nem csoda hát, ha egy ilyen művész által alkotott szoborhoz a szerelmes férfi ily ellenállhatatlanul vonzódik: „*Let no man mock me, / For I will kiss her.*” („Nevesetek ki, megcsókolom”, Várady Szabolcs ford.).

Romano híressé válásában része volt annak is, hogy alakjai szinte szoborszerűek, erotikájuk tapinthatónak érződik festve is. *Két szerelmes* című festményén az ágyban ölelkező szerelmespár testét csak elvétve fedi fátyol, testi szépségük és egymásra irányuló vágyuk teljes plaszticitásában tündökölhet, bár a nemi szervek a pozícióból eredően épp rejtve maradnak. Ezen a festményen egy idősebb asszony lesi meg a szerelmeseket az ajtó mögül, láthatóan felajzva a látványtól – ettől a voyeurizmustól már csak egy lépés azon pornográf metszetek létrejötté, melyek miatt Raimondi könyvét több kiadásban is bezúzatta a pápa – és ezeken a képeken szintén az ágyban szeretkező alakokat láthatott a hajdani olvasó.³³

Az eredeti Pygmalion-történet sem mentes az erotikától – akár szövegbéli akár képi megjelenési formáit tekintjük. Ovidius könyve, az *Átváltozások* a latintanítás egyik alapkönyve volt az úgynevezett „*grammar school*”-okban, amilyenben Shakespeare maga is járt Stratfordban, emellett angol fordításban is a kor egyik legismertebb és legnépszerűbb könyvének számított.³⁴ Ovidius esztétizáltan de erőteljes erotikával átítatva írja le a szobrász Pygmalion történetét a X. könyvben (243–270), mely egyébként is a „természetellenes” vágy történeteit³⁵ mondja el a Propoetis-lányok elzüllésétől kezdve, akik miatt Pygmalion megcsömörölve a női nemtől, megalkotta magának a tökéletes nő szobrát, melyet párjaként szeretett.

³³ A kép megtekinthető a *Web Gallery of Art* oldalon:

http://www.wga.hu/html_m/g/giulio/various/lovers.html. Romano szobrászi tevékenységét mutatja Pietro Strozzi síremléke, építészként pedig a Te szigetén álló mantovai villa teljes tervéért és dekorációjáért volt felelős, melyen beosztottjaival és tanítványaival dolgozott.

³⁴ Ovidius latin tankönyvi ismertsége mellett az angol fordítás is népszerű volt: Arthur Golding tollából először 1567-ben jelent meg, de népszerűségét jelzi, hogy 6 kiadásban még újranyomták 1567–1612 között. A *Téli rege* története igazából az *Átváltozások* több történetére is utal távolabbról: a gyermekei gyászában kővé változott Niobé története Hermione sorsára rimel, míg az anyjától Hádész által elrabolt Perszeponé és a Zephyrus által elcsábított nimfa, a Florává változott Chloris Perdita alakjának háttérében sejlik fel. Azonban itt most csak a Pygmalion-történetre koncentrálunk. Shakespeare és Ovidius kapcsolata sokat kutatott téma, legteljesebb talán Bate monográfiája dolgozza fel, aki ezeket a történeteket is elemzi a *Téli rege* kapcsán (Jonathan BATE, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Oxford University Press, 1993, 120–134).

³⁵ Már Golding is ezt hangsúlyozza a X. könyvet bevezető-összegző mondataiban: „The tenth book chiefly doth containe one kynd of argument / Reproving most prodigious lusts of such as have bene bent / Too incest most unnaturall” (Epistle, 213–215), idézi BATE, *i. m.* 53. Ezzel szemben Bate hangsúlyozza, hogy a *Téli rege* szoborjelenetében ebből az állatiasságból semmi nem jelenik meg („The final act of *The Winter’s Tale* is exceptional in its way of reworking the Pygmalion story without any implication of beastliness, or, in Paulina’s term, unlawfulness”, BATE, *ibid.*). Mint az esszéből kiderül, nem értek egyet teljesen Bate-tel.

Ovidius leírása szerint csokolja, ölében tartja, felöltözteti, levetkőzteti, ágyába vonja, mintha élő hitvese lenne. Midőn Vénusz megkönyörül rajta, és a szoborba életet lehel, az átváltozás pillanata erőteljesen erotikus – ilyen szépen mellmarkolást még talán senki nem írt le:

Pygmalion hazatér, lányszobrát látni szeretné
ágyra lefekteteti, ad csókot neki, érzi: melegszik;
ajkát nyomja reá, mellére az ujját:
s lám az ivor lágyul, s már nem mereven, benyomódik
vágó ujjá alatt, valamint a hymetti viasz, ha
nap heve éri, puhul, ha hüvelyk meggyúrja, igen sok
más alakot vesz fel, használják, hasznos ekképp lesz³⁶

Azaz a Hermione szobrát övező Giulio Romano-féle szexuális háttérjelentésnek már Ovidiusnál is erős erotikus alapja van – és az antik történet középkori továbbélése szintén ezt az értelmezési hagyományt erősítette fel, Vénusz és a művészet isteni teremőerejének ünneplésével szemben. A Panofsky által meghatározott „elkülönböződés” (disjunction) értelmében az ókori történeteket a középkor a maga képére formálta – a művészet és az isteni csoda, az átváltozás helyett a nőtől és a művészetből eredő gonosz csábítására, a bálványimádás és a meztelenség veszélyeire tevődött át a hangsúly. A középkor szerelmi tankönyvének számító 12. századi *Rózsaregény*³⁷ szinte minden kódexében a képek kitűnően mutatják ezt a hangsúlyeltolódást: a meztelen női test dominál a képeken, és Ovidiustól eltérően az ördögien csábító zene is szerepet játszik az átváltozásban – akárcsak Shakespeare-nél. Egy 15. századi francia kéziratban megjelenő egyszínű rajzban látható, ahogy a ruhátlan nő olyan pozícióban, csípőjét előre tolva áll egy szoborfülkében, mely nemcsak a meztelenség miatt kihívóan erotikus. De más színes illusztrációkban is a szobor a meztelen női test szépségét mutatja elsősorban (még ha a pozíció vagy egy jól elhelyezett kendő takarja is a legkényesebb részletet), mindenféle misztikus mellékjelentés nélkül, pl. a Bodleian Könyvtárban őrzött 1480-as kódexben.³⁸

Természetesen nem tudhatjuk, hogy ezt a középkori ikonográfiai hagyományt Shakespeare mennyire ismerhette – az viszont bizonyos, hogy az általa latinul és

³⁶ Publius OVIDIUS NASO, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Budapest, Európa, 1982, 80–81. A Shakespeare-korabeli angol Golding-fordítás pontos de stílusában kevésbé erotikus, mint a latin (és a latinból fordított magyar) szöveg.

³⁷ Stoichita összegzi ezen változatokat, és kiemeli hogy pl. Jeun de Meun (1275–80) átiratában (a *Rózsaregény* 2. könyvében) erőteljes az erotika, a szobrászt szemén keresztül babonázza meg a szobor, és Pygmalion többször táncol, profán hangszereken hangszereken játszik, és énekel, részben így mádkozik Vénuszhoz, részben az esküvő alatt. Látvány, zene és erotika szorosan összefonódik ezen értelmezésben is (Victor I. STOICHITA, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago és London, The University of Chicago Press, 2008, 21–44).

³⁸ STOICHITA, *i. m.*, 31–31.

angolul is jól ismert ovidiusi erotika nem hagyta hidegen, és azt is nyomon tudjuk követni, hogy a korabeli angol kulturális emlékezetben a Pygmalion-történet már gyakrabban pejoratív és szexuális töltetű mint nem. John Marston egy hosszú versében idézi meg Pygmaliont és teremtményét: a *Pygmalion képének átváltozása* (*Metamorphosis of Pygmalion's Image*, 1598) erotikus vers, melyben a szobrász csókolja a szobor arcát, ajkát, mellét, combjait, ráadásul mindezt a költő ironikusan összefüggésbe hozza a katolikus bálványimádással („*dumb Idol*”, „*peevish Papists*”),³⁹ azaz az ő értelmezésében a pygmalioni “tökéletes nő” a tökéletes szajha. Maga Shakespeare is egyetlen direkt utalásában erre a Pygmalion-értelmezésre játszik rá a *Szeget szeggel*ben, ahol a laza erkölcsű, szívesen kurvázó szépfiú, Lucio így beszél a lányokról: „Ej, hát nem akad itt már egyetlen megéledt Pygmalion-szobor sem, afféle újdonsült baba, aki ért hozzá, hogy az ember zsebébe bedugja a kezét, s aztán markolva húzza ki?”⁴⁰ Mészöly Dezső fordításában is nyilvánvaló, hogy nemcsak a zsebeket ürítik ki ezek a lányok...

Tehát a „*Her natural posture*” felkiáltás mögött erőteljes korabeli és a középkortól hagyományozódó szexualitás rejlik – a nyíltabb szexualitás pedig mindig a populáris kultúra kontextusa felé mozdít el. A *Téli rege* már címében is utal a vénasszonyok meséire, a tűz mellett elmondott hihetetlen de jól végződő történetekre királyokról, elveszett hercegkisasszonyokról, megtalált boldogságról. A populáris kultúrához való erős kötődést jelzi a cím és a történet jellege⁴¹ mellett sok egyéb: Autolycus hihetetlen és szenzációhajhász balladáái, a birkanyírás mulatság, táncok és dalok, de a szellemhit és a boszorkányság is ott rejlik a dráma szövetében.⁴² Számunkra ez azért fontos, mert a szoborjelenetre is rávetül a boszorkányság fénye: Paulinát már első alkalommal „mankind witch”-nek, azaz férfiboszorkánynak nevezte Leontes, mikor a királyi hatalommal nyíltan szembeállt az újszülött

³⁹ Bate is utal erre a költeményre (BATE, *i. m.* 53). A versszöveg forrása az *Early English Books Online*: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=ebo;idno=A07075.0001.001>. Emellett fontos megjegyezni – amint Pitcher is kiemeli, hogy míg a gyermek kézcsókja a szülőnek szokásos volt, Perdita kézcsókja a szobor Hermione esetében óhatatlanul a katolikus szentkultuszt idézi fel a protestáns angol nézőben, és főként a Mária-kultuszhoz kötődik (PITCHER, *i. m.*, 340).

⁴⁰ William SHAKESPEARE, *Szeget szeggel*, MÉSZÖLY Dezső ford., Budapest, Európa, 1980, III.2. Az angol eredeti: „What, is there none of Pygmalion's images newly made woman to be had now, for putting the hand in the pocket and extracting clutched?” (William SHAKESPEARE, *Measure for Measure*, szerk. J.W. LEVER, London, Routledge, 1987 (The Arden Shakespeare Second Series)).

⁴¹ Nem véletlenül mondja a névtelen Úr a kibékülés és egymásratalálás nagyjelenetének elmesélésakor, hogy a hír mesei, és ezt többször is megismétli („This news, which is called true, is so like an old tale that the verity of it is in strong suspicion.” 5.2.27–29, kicsit később „Like an old tale still” 5.2.62. Váradynál „mesébe illő”, „ez is olyan, mint egy régi mese”), már szinte előkészítve Paulina védekező kijelentését az utolsó jelenetben.

⁴² A *Téli regében* is tükröződő, az 1610-es évekre jellemző kritikai viszonyulást a populáris kultúra elemeihez egy korábbi cikk részeként tárgyaltam. (PIKLI, *The Prince and the Hobby-horse*).

Perdita védelmében (2.3.67).⁴³ A téli regék, melyek manókkal, boszorkákkal, jó és rossz varázssal szórakoztattak a korban fiatal és öreget,⁴⁴ jólesően rémisztgetve őket a tűz mellett, gyakran szóltak embereket kővé változtató boszorkányokról – talán ezért is védekezik hangsúlyosan Paulina a szoborjelenetben, hogy amit ő celebrál, nem fekete mágia, hanem fehér:

Most vagy menjetek
Tüstént ki, vagy készüljetek fel új
S nagyobb csodára. Van hozzá erőtök?
Akkor mozgásra bírom igazán:
Leszáll s kezet nyújt. De azt hiszitek majd,
Hogy a gonosz erőkkkel cimborálok –
Én tagadom.⁴⁵

Paulina eleve kizárja a boszorkányság vádját („*assisted / by wicked powers*”), és az életrekelés csodája után a mesei varázst is tagadja: „*Were it but told you, should be hooted at / Like an old tale*” – Várady Szabolcs kicsit pontatlan fordításában: „Azt, hogy él, / Ha csak elmondanám, legyintenétek: / Ugyan, mese.” Valóban, ennél többről van szó – a csodát megtapasztalni és megélni lehet csak, magyarázni nem. A szobor megelevenedésének pillanata misztérium, itt már nem az erotika dominál, hanem a hit: a csodában, a művészet erejében. Ebben a kontextusban Hermione szobra inkább azon élőnek tűnő (szent)szobrokhoz válik hasonlóvá, melyek megjelennek pl. Van Eyck oltárképén, és akiktől a hívők valódi csodát és életet vártak és várnak. Az ún. Genfi szárnyasoltáron főként Ádám és Éva háromdimenziós szoborként megjelenített alakja hasonlítható Hermione szobrához: festett és szoborszerű, keretbe foglalt, de Ádám szinte kilép a keretből, Éva nőiesége és anyasága kigömbölyödik a lapos síkokból – szinte élnek, vagy azt várnánk tőlük, hogy lépjenek a képről közénk.⁴⁶ A hit másik oldalán a reneszánsz művészet

⁴³ Várady Szabolcs ezen a ponton a „veszett hárpia” fordítást választotta, és a jelenet egy későbbi pillanatában a „gross hag” (azaz undorító vénasszony/boszorka) kapcsán egyértelműsít a „förtelmes boszorkány”-nyal.

⁴⁴ Erről a jelenségről (és a korabeli populáris kultúráról) pontos láttelepet ad pl. Mary Ellen Lamb könyve (Mary Ellen LAMB, *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser and Johnson*, New York, Routledge, 2006). Fontos szem előtt tartani, hogy a populáris kultúra – és a mesék – nem csupán a gyermekek és a műveletlen vidéki tömegek életének volt része, hanem az elit, az arisztokrácia is találkozott ezekkel – részben gyermekként hallotta dajkáitól, a női cselédektől, bár később illendő volt ezeket megtagadni a humanista (férfidominanciát erősítő) műveltség jegyében (ld. John Aubrey). Az Erzsébet-kor uralkodói imázsépítése pedig egyenesen felhasználta a populáris kultúra elemeit, azaz Shakespeare korában a kulturális regiszterek közti interakció és kölcsönös hatás volt a jellemző, nem a szigorú elkülönülés. Mamillius, a kis királyfi is meséket mond anyjának és az udvarhölgyeknek – „manós-szörnyest”.

⁴⁵ Várady Szabolcs ford.

⁴⁶ STOICHITA, *i. m.* 32–35.

vallása hasonlóan jelenít meg nőalakokat – Michelangelo síremlékszobrai, pl. az Éjfél egyszerre élő és élön túli „signum”.⁴⁷

Hermione szobor-léte ugyancsak egyszerre valós és képzelt, anyagi és lelki – és a hús-vér testté válás nem egyszerű. Lányához szól, áldást kér rá, anyai szeretete fejeződik ki szavaiban – és némaságával válaszol férjének. Bár Polixenes és Camillo szavaiból tudjuk, hogy „megöleleli férjét”, „ott csüng nyakában” („*She embraces him*”, „*She hangs about his neck*”), hogy mit gondol magában, nem tudhatjuk. Ha hisszük, hogy megbocsát férjének kisfia haláláért, a tizenhat évi szenvedésért, akkor semmi nem állhat a vígjátéki zárlat megélésének útjába – de ennél bonyolultabbak a mesék is. „*It is requir'd / You do awake your faith*” – a *Téli rege* ezt kéri tőlünk: nézz, láss, és dönts el, hiszel-e: hiszel-e a művészet erejében, a színházban, az igaz megbocsátásban, férfi és nő végső egymásra találásában. A szoborjelenet összművészete a nem racionálisan felfogható érzések szép megidézése: misztérium, a csoda, elmosódó határ élet és halál, valóság és illúzió, múlt és jelen között az adott színházi pillanatban, „a múlt idő széles színpadán”.⁴⁸

⁴⁷ Erről nagyon szépen ír Barkan. Leonard BARKAN, 'Living sculptures': Ovid, Michelangelo and The Winter's Tale, ELH, Vol. 48., No. 4., Winter 1981, 639–667.

⁴⁸ Várady Szabolcs ford.



Shakespeare „hamis” újplatonizmusa

FÜZESSY-BONÁCZ ÁGNES

„Nemzz utódot,”¹ kéri a X. szonett lírai énje kedvesét, majd az ezt követő kilenc szonettben minduntalan megoldást keres arra, hogyan óvja meg őt a haláltól. Ennek a keresésnek Shakespeare-nél kozmikus tétje van: nem csupán egy tetszőleges egyént szeretne halhatatlanná tenni, hanem az „igaz[at] s szép[et]” (XIV. szonett) is megvédeni a pusztulástól. Többféle módszert végiggondol: talán a legtermészetesebb és mindennapibb a felszólítás maga, aminek engedelmessége a kedves saját lényegét átörökíthetné utódaiba (X–XIII., illetve XVI–XVII. szonett), így a gyermekekben az igaz és szép minta, amelyet jelenleg csupán a kedves hordoz, fennmaradhatna. A földtől inkább elrugaszkodott megoldás pedig a szerető versben való megörökítése, és absztrakt, szavakon keresztül történő továbbörökítése az utókor számára (XV, XVII–XIX. szonett). Az tehát egyértelmű, hogy a szerető halálát valahogyan meg kell akadályozni – akár mindkét módszerrel, ahogy azt a XVII. szonett utolsó sorpárja mutatja: „De maradnál meg valami utódban, / Kettőzve élnél: benne s a dalomban”. Azonban koránt sem egyértelmű, hogy pontosan mit jelent az elmúlás és mit jelent az öröklét; a látzólag újplatonikus keretrendszer gyakran meginog, a túlzottan anyagközpontú világkép pedig minduntalan kiveti magából a *valódi* öröklét lehetőségét. Shakespeare lírai énjének örökléte egy felszínes halhatatlanság, amit egy többszörösen (félre)értelmezett filozófiai irányzat fog közre, így egy tragikus, kilátástalan, már-már magát az örökléte tagadó narratívába kényszerítve a két szerelme.

A különféle filozófiai irányzatok eredetiségéről és egységességéről megalapozott értékítéletet csak igen ritkán hozhatunk, lévén, hogy az évszázadok során számtalan olyan értékezés elveszett, amely bizonyára árnyalná egy-egy iskoláról vagy gondolkodóról szerzett ismeretanyagunkat. Így egy (bármilyen iskolához tartozó) filozófiai gondolat elkülönített értelmezése is számtalan, az eredeti rendszeren kívüli körülmény függvénye: elég szembevetni egy például a 16. század Angliájában. Ebben az időszakban Arisztotelész és Platón tanai mellett a keresztény gondolkodásban már implicit módon megtalálható újplatonikus gondolatok

¹ William SHAKESPEARE, *Shakespeare szonettjei*, ford. SZABÓ Lőrinc, Budapest, Európa, 1984.

is kiemelt szerepet kapnak² - így mindhárom iskolához párhuzamosan léteznek értelmezési keretek. Plótinosz, az reneszánsz újplatonizmus először Alexandriában, majd Rómában ténykedő 3. századi atyja igaz, hogy nem a keresztény terminológia és a formálódó korai dogmatika szerint írta *Enneászait*, mégis közel áll a kor intellektuális fősodrához. Tanaiból egy „mindennapi (esetleg populáris) reneszánsz újplatonizmusként” megnevezhető, igen szerteágazó gondolat- és szimbólumhalmaz alakul ki, amely az itáliai reneszánsz újplatonikus iskoláiból és több gondolkodó egyéni rendszeréből lassan, de annál mélyrehatóbban gyűrűzik be Európa többi országába, köztük főleg francia közvetítéssel³ Angliába is. Így kizárólag Plótinosz tanainak tükrében talán kissé félrevezető lenne Shakespeare és az eredeti értelemben vett platonizmus, illetve újplatonizmus kapcsolatáról (illetve főképp a shakespeare-i lírai én hiányos ismeretanyagáról) beszélni. Shakespeare – és vele együtt a szonettekben megszólaló lírai én – ennek az antik irányzatnak kevésbé a reneszánsz tudományos olvasatát, inkább a reneszánsz popularizált, mindennapi értelmezését ismerhette, amely az itáliai gondolkodók írásain keresztül, szinte platóni értelemben háromszorosan eltávolítva forrásuktól került köztudatba. Szemléletes példa a kor számtalan értelmezési szűrőjére a korszak talán legnépszerűbb, szerelemről és lélekről szóló értelmezése. Marsilio Ficinót a korabeli Angliában főképp *De Amore* című művéről ismerték⁴ amely Platón *Lakomáját* vette alapul; bár sokkal valószínűbb, hogy a platóni, majd ficinói alapgondolatokat Shakespeare a *De Amore* átdolgozott, popularizált változatából, Castiglione *Il Cortegiano* című művéből ismerhette, melyet 1561-ben Sir Thomas Hoby fordított le angolra *The Book of the Courtier* címen, és sokáig töretlen népszerűségnek örvendett az angol olvasóközönség körében⁵. A sokak által ismert *Courtier*⁶ mellett használható latintudásával Shakespeare több, anyanyelvén nem elérhető értekezést is feldolgozhatott. Platont főképp Ficino és Serranus fordításaiban, latinul olvashatta: bizonyos modern kritikusok szerint a fordítások nyelvezete „közel sem bonyolult”⁷ és bár az állítás szubjektív volta miatt könnyen vitatható, ám az elméletileg egyszerűen olvasható latin szövegek mellett Shakespeare hírhedten csekély görögtudására sem volt

² Richard STRIER, *The Unrepentant Renaissance, From Petrarch to Shakespeare to Milton*, Chicago, UCP, 2011, 118.

³ Neal L. GOLDSTIEN, *Love's Labour's Lost and the Renaissance Vision of Love = Shakespeare and the Literary Tradition*, szerk. Stephen ORGEL és Sean KEILEN, Routledge, 1999, 205.

⁴ Uo.,

⁵ Paul DEAN, *Comfortable Doctrine: „Twelfth Night” and the Trinity*, *The Review of English Studies*, 52/208(2001), 505.

⁶ Shakespeare szinte bizonyos, hogy olvasta a *Courtier*-t: Philip D. Collington például hosszasan és szemléletesen elemzi a *Sok hűhó*ban található utalásokat a Hoby-féle fordításra. L. Philip D. COLLINGTON, „*Stuffed with All Honorable Virtues*”: *Much Ado About Nothing and The Book of the Courtier*, *Studies in Philology*, 103/3(2006), 281–312.

⁷ Stephen MEDCALF, *Shakespeare on Beauty, Truth and Transcendence = Platonism and the English Imagination*, szerk. Anna BALDWIN és Sarah HUTTON, Cambridge, CUP, 1996, 118.,

szükség ahhoz, hogy írásaiban aktívan alkalmazhassa a reneszánsz újplatonizmus gondolati termékeit.

Csak kevesen voltak azok, akik az újplatonikus itáliai eszméket eredeti filozófiai szövegkörnyezetükben értelmezték – az eredeti ógörög szövegek nem voltak könnyen hozzáférhetőek, Petrarca, Ficino és Pico gondolatai pedig szintén főleg francia csatornákon keresztül, nemritkán fordítások és feldolgozások formájában értek el Angliába. Szintén kevesen voltak azok az olvasók, akiknek bármilyen átfogóbb tudásuk lett volna a platonizáló rendszerek pontos részleteiről, hasonlóságairól, vagy különbségeikről. Nem elhanyagolhatók azok képek és gondolatok sem, amelyeket az intellektuális körökben mozgó érdeklődő beszélgetésekből és vitákból, szinte szájhagyomány útján ismerhetett meg. Bár az egyik legnépszerűbb téma a szerelem kérdése volt, ám ez a fogalom filozófiai kontextusában a kor számára elsősorban nem a szeretők vagy házastársak közti érzelmi vagy testi vágyódást jelentette. A szerelem szorosán összekapcsolódott a lélek és a transzcendencia fogalmával: Ficino például az elhált homoszexuális kapcsolatokat nem támogatta, mégis úgy gondolta, hogy a lélek felemelkedése a végső Széphez két férfi közötti tiszta, lelki szerelem által valósulhat meg leginkább⁸. Shakespeare XIX. szonettje nagyszerű példa a platonizáló filozófiai irányzatok különböző rétegeinek populáris megjelenítésére: a szöveg filozófiai rétegében megjelenik a platóni *Lakoma* és az *Állam*, az *Enneászok*, és a ficinói gondolatok a szerelemről; a szöveg „populáris” rétegeiben pedig a petrarcai szerelem-ideál mellett a korban népszerű emblémagyűjtemények üzenetei sejlenek fel. Platón Ficinónál is megfigyelhető közvetlen befolyása látszik magán a szerető nemén: az eredeti szövegben minden kapcsolódó szonett a hímnemű személyes névmást használja, tehát a Szépségminta egy férfitestben, pontosabban egy férfi testként jelenik meg⁹. És bár Platón *Államában* a lehető legfontosabb, hogy a lélek a halál útján kiszabaduljon a test börtönéből¹⁰ Shakespeare-nek fontosabb, hogy itt és most maradjon meg a Szépségminta, a legfőbb Jó anyagi inkarnációja: „Készülj gyorsan közelgő véged ellen / És add át másnak édes alakod. / Újjászületnél s édes gyönyöröd / Édes sarj nyerné egykor örökül” (XIII. szonett).

Ám ez nem jelenti azt, hogy ez az igencsak eklektikus filozófiai egyveleg alapjaiban sérült, netán hamis vagy megtévesztő lenne: a szerelem és az öröklét fogalmának nászából Shakespeare egy, a transzcendens felé mutató, ám újplatonikus szempontból túlságosan pragmatikus világképet alkot, melyben a XIX. szonettben teljes alakjában kifejtett Szépségminta, a „mai és mindenkori” létező áll a közép-pontban. A szonett az antik és a reneszánsz filozófusok válogatott gondolatait

⁸ Sarah HUTTON, *Introduction to the Renaissance and Seventeenth Century = Platonism and the English Imagination*, szerk. Anna BALDWIN és Sarah HUTTON, Cambridge, CUP, 1996, 79. L. még PLATÓN, *A lakoma* 206e.

⁹ L. PLATÓN, *A lakoma*, ford. SZABÓ Miklós, szerk. FALUS Róbert, Bp, Atlantisz, 2005, 210a–211b.

¹⁰ L. PLATÓN, *Az állam*, 618b–619a, 621c–d.,

felhasználva ad útmutatást a profán, ám mégis emelkedett imádat gyakorlatához. Az anyag romlása feltűnően jelentőségteljes (majdhogynem központi) szerepet kap ezekben a transzcendensről – a Szépségmintáról – való elmélkedésekben. A XIX. szonett kettős fókuszja egyszerre irányul a plótinuszi teljességre (az Egyhez való visszatérésre), és ragad az anyagi létbe. A teljesség emanációját látjuk például a XIV. szonettben, ahol a kedves szemeiben „Együtt pompázik az igaz s a szép,” a két isteni erény; majd a XVII. szonettben a lírai én a transzcendenst látja ragyogni a Szépségmintája arcán: „földi arcot nem fest ily égi fény”. Az újplatonizmus populáris értelmezési keretei (például a ficinói szövegekben és az emblémakötevekben) és az eredeti platóni ideák (egyébként de facto lehetetlen) anyagba szállása magyarázza, hogy miért lehet egy teljesen transzcendens, tiszta Szépségminta mégis emberi, romlandó testben. Bár „mai és mindenkori”, az idő „ódon pennái” homlokán „szánthatnak”: az elméletben tökéletes, legfőbb ideát az anyagban romboló idő teljes létezésében veszélyezteti. A lírai én látszólag egyik szonettjében sem elégszik meg a túlvilág gondolatával; olyannyira nem, hogy a transzcendens létet meg sem említi, mintha az egyszerűen nem is létezne. A transzcendens és az immanens összeférhetetlen kettőssége miatt a XIX. szonett Szépségmintájának megértéséhez egymás mellé kell állítanunk mind az eredeti filozófiai szövegek hagyatékát, amik alapvetően teljes mértékben transzcendens beállítottságúak, és azokat a platonizáló, korabeli értelmezési kereteket, amik a „hamis” (anyagba ragadt, az anyagi világban megvalósuló) öröklét fogalmát erősíthetik. A filozófiai mintázatok felfejtéséhez érdemes a felszínen lévő rétegektől haladva megkeresni azok forrását – így először a szöveg inherens rendszerén keresztül mutatkozik meg a Szépségminta természete, amihez másodlagos értelmet rendel mind a ficinói–platóni, mind a plótinuszi értelmezés.

A shakespeare-i lírai én Szépségmintája egyszerre egy „mindenkori” (tehát transzcendens, örökkévaló) és „mai” (tehát az anyagban létező) személy, akire a „falánk idő” „szörnyű bűnei” teljes kihatással vannak. A „kedves szép homlokán” már látszanak az öregedés nyomai: az idő, mint Kronosz, a titán, betegség és testi hanyatlás képében irigyen felfalja a szerelmet. Ez a kép, az idő romboló hatása a Szépségmintára nézve a korabeli emblémagyűjteményekre vezethető vissza. A szerelemről írott értekezések mellett ezek a főleg németalföldi és itáliai mesterektől, a kontinensről a 16. század második harmadában átemelt képek köznapi diskurzusokban is népszerűek voltak, nem kevésbé azért, mert gyors és általános referenciákkal, mindennapi bölcsességekkel segítették az útkeresőket. Sokféle változatuk elérhető volt Angliában, főképp holland mesterek metszeteivel, illetve latin mottókkal. Feltételezhető, hogy Shakespeare az elsőként megjelent (és igen népszerű) angol nyelvű emblémakötetet, Whitney 1587-es gyűjteményét (*Choice of Emblems*) is ismerte¹¹. Az emblémagyűjteményekben szereplő szimbólumok

¹¹ FABINY Tibor, *Shakespeare and the Emblem: Studies in Renaissance Iconography and Iconology*, Szeged, University Press, 1984, 228.

általános referencialitásuk miatt igen széles körben elterjedtek voltak, jelentésük, feloldásuk közszájon forgott, így volt közismert a mindent felfaló idő képe is. Nem elhanyagolható a népszerűség mögött megbújó platonikus logika sem, ami szerint a kép befogadása segít a szemlélőnek visszaemlékezni magára az eredeti, tökéletes (transzcendens) ideára; a képhez tartozó szöveg ezt csak megerősíti. Így a 16. században lényegében létezett egy olyan mindennapi, már-már platonikusnak mondható szimbólumrendszer, ami közös nevezőként működhetett több népréteg számára is: nem csupán a latin mottó tartalmazza a jelentést, hanem a teljes embléma, a kép, a szöveg és a mögöttes szimbolika összjátéka. A „falánk idő” így lehetett Kronosz, aki az emblémakötetekben később a szonettben megjelenő „vén idő”, azaz *Father Time*, aki kedve szerint elrejthette és felfedhette a titkokat, begyógyíthatta a sebeket, vagy napvilágra hozhatta a bűnöket, a gonoszságot, a csúfságot¹². Ő a XIX. szonett nemezise: az idő mindent elsöprő hatalma befurakszik a transzcendens, az anyagi világon kívül létező mintába. A szonett többrétegű filozófiai háttérében és gondolkodási keretében a Szépségminta („*Beauty's pattern*”) – egy platonikus értelemben vett időn kívüli idea – az erőszakos, titányszerű idő markai közé kerül, ami lassan egy öröklét nélküli nem-létbe taszítja azt.

Az emblémakötetek utáni legszélesebb körben elterjedt értelmezési réteg a petrarcai szerelem közhelye a(z angol) reneszánsz szonettekben. Maga a közhely is számos forrásból ered, csakúgy, mint szinte az összes platonizáló gondolat a korban – Petrarca már Ficino és a többi itáliai reneszánsz újplatonikus gondolkodó előtt maga is nagy kedvelője és gyűjtője volt Platón dialógusainak¹³. A 15. és 16. századi költészeti hagyományban a petrarcai szerelem és vágyakozás képe továbbá annyira népszerű volt, hogy mikorra Shakespeare szonettjeit írta, ez a kép már szinte elcsépelet közhellyé, nevetség tárgyává vált. A petrarcai szerelem egyik olvasatában a szonett elbeszélője inspirációját abból meríti, hogy egy elérhetetlen nő után vágyakozik – legyen az társadalmi státusz, házasság, vagy életkori különbség okán. Így a megközelíthetlenség, elérhetlenség által a szerelem tárgyaként megjelenő személy transzcendenssé, földöntúlivá válik, egy olyan létállapotba kerül, amelyben fontosabb a magasztos érzelm fenntartása, mint a vágyott nő (fizikai, vagy akár érzelmi) birtoklása. Kristeller szerint a mindennapi petrarcai szerelem értelmezését nem tudjuk egyértelműen megkülönböztetni a platonizáló filozófiai irányzatok szerelmi ideáljától, így ez a kettő, különösen a 16. században teljesen összeolvadt¹⁴. Ezekben a szonettekben a vágyakozás magáért a vágyakozás aktusáért történik, az anyagi világ „alantas” vágyai a költői elbeszélő rendszere szerint nem csúfítják el a tiszta szerelmet. A Szépségminta, a kedves

¹² *Uo.*, 232.

¹³ Sarah HUTTON, *Introduction to the Renaissance and Seventeenth Century = Platonism and the English Imagination*, szerk. Anna BALDWIN és Sarah HUTTON, Cambridge, CUP, 1996, 68.

¹⁴ Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance Thought and Its Sources*, New York, Columbia University Press, 1979, 61.

elérhetetlen voltát első rétegben nem a XIX. szonett mondja ki, hanem egyrészt a shakespeare-i gyűjtemény többi „Fair Youth” szonettje, másrészt pedig maga a Szépségminta elnevezés, aki a költemény belső logikája szerint egyszerre része a „világ tűnő ékeinek”, viszont egyben ezek felett is áll. Egy ilyen tökéletes létező, egy már-már istenített kedves éppoly elérhetetlen és torz kép, mint Petrarca Laurája. Így bár a szonett költői énje által megélt érzelmek a Tökéletesség, Szépség ideáját hivatottak imádni, és ilyen extatikus, önátadó imádat láttán talán a később részletesen tárgyalt plótonoszi szerető értelem extázisát is összekapcsolhatnánk vele, mégis az eredeti újplatonikus gondolatoknak teljes mértékben ellentmond a Szépség ezen irányú (földi) keresése.

Mindezek mellett érdekes a platonizáló filozófiák eredeti tisztaságában vizsgálni az „igazi” öröklét feltételeit, és a szerelem segítő, vagy éppen hátráltató szerepét ebben az irányultságban. A platonizáló keretek közt vizsgált szerelem képe segíthet feloldani azt a paradoxont, miszerint egy örökkévaló és örökkön létező idea egyszerre lehet egy, az anyagban (*hülé*) létező konkrét személy is. Masilio Ficino 1484-ben írott *De Amore* című műve definiálja a reneszánsz számára központi fogalomként váló platói szerelmet. Ez a szerelem-konceptió – Platóntól eltérően – igazából Isten rejtett szeretetét jelenti, egy olyan érzelmet, ami nemesíti és a transzcendens felé kormányozza az emberi szellemet. Ezen útmutatója mentén Ficino *De Amore* című értekezése az olasz művészek körében egy új műfaj megszületését jelentette: számos költő megírta saját *trattato d'amore*-ját, azaz szerelemről szóló értekezését, ami számos csatornán keresztül juthatott el Angliába¹⁵. A *De Amore* egy olyan meghatározó mű a korszakban (és a későbbiekben is), ami implicit és indirekt módon is kétségbevonhatatlanul befolyásolta a shakespeare-i elbeszélő (és a kor sok elbeszélőjének) világképét. A szépségkultusz vizsgálatánál azonban külön kell választanunk az anyagi, esztétikailag szép testeket, és a szépség, mint erény vizsgálatát. Azt már Ficino is megjegyzi, hogy a filozófiában a tökéletesség, teljesség kifejezésére a szépség visszatérő eszköz¹⁶. Ez a szépség nem az, ami ma mi esztétikailag szépnek mondunk, hanem egy sokkal transzcendensebb létező¹⁷. Platónnál a *Lakomában* is szó esik arról, hogy a Ficino által később platói szerelmenek nevezett jelenség alatt a szerelmesek testében nem hús-vér örökös fogan meg, hanem a lelkükben hozzák világra azokat az erényeket, amelyek segítenek kiszakadni az anyagi árnyvilágból, és tekintetüket a transzcen-

¹⁵ Gaetana MARRONE és Paolo PUPPA, *Encyclopedia of Italian Literary Studies, A-J*, London, Routledge, 2001, 1011.

¹⁶ Marsilio FICINO, *A szerelemről, Kommentár Platón A lakoma című művéhez*, ford. Imregh Mónika, Bp. Arcticus Kiadó, 2001. Első beszéd, első fejezet (I.1). A *De Amore*-ből a továbbiakban ugyanebből a kiadásból idézek, római számmal jelölöm a beszéd, arab számmal a fejezet számát.

¹⁷ „A szépség pedig valamiféle szeretetreméltóság, ami többnyire a részletek összhangjából születik a leginkább. [...] Háromszoros tehát a szépség: a léleké, a testé és a hangé.” (*De Amore*, I.4) és „A szépség tehát, melynek sajátja a vonzás, a jóság és az igazságosság között helyezkedik el, hisz a jóságból ered és az igazságosság felé tart.” (*De Amore*, II.1).

dens ideák világa felé fordítani. Ez főleg azonos nemű pároknál lehetséges, hiszen ott a testiség megjelenése nem annyira hangsúlyos – szerelmükkel nem tudják szaporítani az anyagot¹⁸. Ficino rendszerében a szerelem az immanenshez való viszonyát a *De Amore* első és második beszédéből ismerhetjük meg. Az első beszéd harmadik fejezetében így ír a szerelem transzcendenciájáról: „Ennek a világnak [*mundus*] és ékességnek (*koszmosz*) köszönhető, hogy létezik szépség, amelyhez a szerelem az éppen megszületett értelmet [amelyet Isten teremt; a teremtett világ második rétege, lényegében az ideák, amik később anyaghoz kötődnek] vonzotta és vezette, a korábban formátlan értelmet [*khaosz*] immár megformálttá és széppé tette. Ezért a szerelem sajátossága, hogy a szépséghez tapadjon, és összekösse a formátlant a széppel.” Ez a szépség „háromszoros: [...] A lélek szépségét eszünkkel ismerhetjük fel, a testét szemünkkel, a hangét csak fülünkkel foghatjuk fel [...] A megkívánást pedig, ami a többi érzéket követi, nem szerelemnek, hanem kéjváagnak és őrjöngésnek hívják”¹⁹. Külön kellene tehát választanunk a csupán testi szerelmet az intellektuálisan és esztétikailag megalapozott, felsőbbrendű, transzcendens irányultságú szerelemtől. Az előbbi egy tisztán fizikai, alacsonyabb rendű működés, amely a fizikai testhez kötődik; az utóbbi a Ficino által felsorolt három leginkább transzcendens érzékünkre építve a szerelmet egy felsőbb síkba helyezi. Továbbra is eldöntendő kérdés marad, hogy miért fontos a lírai én számára kedvese örök fiatalsága – mi az öröklét célja a szövegben? A legkézenfekvőbb válasz talán az általános emberi természetben keresendő, ami a megőrzésre törekszik a halál és a széthullás erejével szemben, ám ebben az esetben a Szépségminta egyértelműen platonikus irányultsága értelmét veszti, hiszen ez a megőrzés erősen földhözragadt, anyagi fókuszú. A szöveg fogalmi rendszerében immanensen érződik egy olyan, tudatosan platonizáló jelentésréteg, ami hozzásegíti az olvasót az emblémákkal terhelt szöveg legfőbb konfliktusának megértéséhez; ez pedig a forráshoz való visszatérés tana. A Szépségminta már elnevezésében megmutatja azt az alapvetően transzcendens irányultságot, aminek a tükrében értelmezhetővé válik az időtől való rettegés. Ficino így ír a *De Amore*-ban: „Amikor szerelmet mondunk, azon a szépség utáni vágyakozást értsétek. Ugyanis valamennyi filozófusnál ez a szerelem meghatározása.”²⁰ A Ficino által emlegetett „valamennyi filozófus” elsősorban Platón és Plótinusz, illetve az ő rendszereiket követő gondolkodók. Mindkét filozófiai hagyományban a szépség semmiképp sem az anyagban létező esztétikai szépséget jelenti; Platón legfőbb formája²¹ az a tökéletes (így egyben szép) idea, ami keresztényi fogalomrendszerben Istennek (illetve más szimbolikában a Napnak, a legfőbb világosságnak és

¹⁸ PLATÓN, *A lakoma*, ford. HORVÁTH Judit, STEIGER Kornél, szerk. MIKLÓS Tamás, Bp, Atlantisz, 2005, 209b–c. A további *Lakoma*-idézetekhez is ezt a kiadást használom.

¹⁹ *De Amore*, I.4.

²⁰ Uo.

²¹ PLATÓN, *Az állam*, 508d–e.

tisztaságnak) feleltethető meg. A Szépségminta legszemléletesebb magyarázatát Plótinosz hatodik enneaszában olvashatjuk: a földi dolgok itt is csupán az ideákból való részesezés által lehetnek szépek, enélkül „teljességgel csúnyák”, csupán anyagiak²². Az érzéki szépségen túli, transzcendens szépségidea szemléléséhez viszont felül kell emelkednünk minden földi mintán és kereten²³ és előtérbe helyeznünk a különböző, mértékletességet tanító erényeket. Ezek az szép erények, köztük a legfőbb „ragyogó isteni ész” az igazából, valóságosan létezők: „Hogy miért valóságosan létezők? Talán mert szépek”²⁴ – így a szépség a teljes létezéssel egyenrangú, sőt, elválaszthatatlanul rokonítható azzal. Ha a lélek megtisztul az anyaghoz láncoló testi örömtől, az észhez emelkedik fel. „A lélek széppé, jóvá válása abból áll, hogy hasonlóvá válik az istenhez [aki a legfőbb szépség]. Onnét nyerte ugyanis szépségét, valamint létezőkétől különböző sorsát. Azaz helyesebben: a létezők a szépség, a másik természet pedig a rút”²⁵. Ez a dichotómia áll a középpontjában annak az alászállási és felemelkedési körnek, ami a szonettbeli Szépségminta örökkévalóságát erősíti meg az idő „ódon pennájával” szemben. Látható, hogy a szépség egy olyan létező, ami a lehető legmagasabb elérhető és vágyható létállapot – ezen hagyományok mentén nem meglepő tehát, hogy a shakespeare-i költői hang minden áron meg szeretné óvni Szépségmintáját az idő romboló hatalmától.

Tisztán látszik ez nem csak Platón²⁶ és Plótinosz diskurzusaiban, hanem Ficinónál is: „[...] létezik egy folytonos vonzás, mely istentől indul, áthalad a világon, és istenben ér véget, egy körhöz hasonlatosan, ugyanoda tér vissza, ahonnan kiindult. Így hát ez az egy és ugyanazon kör, mely istentől a világ felé halad és a világtól isten felé, három nevet visel. Amennyiben istenben kezdetét veszi, és istenhez vonz, szépség; [...] A szerelem ugyanis szükségképpen jó, mert a jóból születvén a jóhoz tér vissza. Ez ugyanis azonos istennel, akinek képére minden vágyik [...] Ezért lángol fel tehát vágyunk. Amikor a szerelmesek tüze lecsillapodik, nem kihuny, hanem beteljesül.”²⁷ Plótinosznál a VI. enneaszban olvashatunk a szerető és értelmes észről (*nous erón* és *nous emphrón*)²⁸ ami az isteni szépséghez való eljutás két fázisát mutatja be. Legelőször is az értelmes észben megvan az a képesség, hogy az önmagában lévő dolgokat szemlélje. Mivel minden lélekben

²² PLÓTINOSZ, *A szépről és jóról; Istenről és a hozzá vezető utakról*, ford. TECHER Margit, Zalaegerszeg, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1998. I.6.2. Plótinoszt a továbbiakban is ebből a kiadásból idézem, római számmal jelölöm az enneász sorszámát, a középső arab számmal a könyv sorszámát, majd az utolsó számjeggyel a szekciót.

²³ PLÓTINOSZ, I.6.4.

²⁴ PLÓTINOSZ, I.6.5.

²⁵ PLÓTINOSZ, I.6.6.

²⁶ A lélek bemocskolásáról, visszatéréséről és megigazulásáról l. PLATÓN, *Az állam*, 618b–619a és 621c–d

²⁷ *De Amore*, II.2.

²⁸ PLÓTINOSZ, VI.7.35.

benne van az Egy (a legfőbb szépség/idea, isten), ezért elsősorban ezt keresi; illetve a tiszta, harmonikus, anyagtól megszabadult erényeket is szemlélheti, amikben keresztül méginkább el tud szakadni az anyagítól²⁹. A szerető ész ettől függetlenül egy egyáltalán nem földi értelemben vett intellektuális befogadást tesz lehetővé, hanem egyszerűen, passzívan szemléli a Szépségben/Egyben létező, tökéletes dolgokat. A szerető ész az, ami az Eggyel újra egyesülni tud, ami feloldódik ebben a tökéletes szépségben³⁰.

A szerető ész és a Szépségben/Egyben/Istenben³¹ való önkívület elmélete viszont nem a Plótinosz- és Ficino-féle a transzcendens formájában lelhető fel a reneszánsz újplatonizmus populáris értelmezésében. Eredetileg az anyagnak (*hülé*) nincs önálló léte (mivel az emanációs láncban a lehető legtávolabb van az Egytől, ezért a lehető legkevésbé részesül abban a tiszta és transzcendens létben, ami a legtisztább Szép/Jó), ezért is írhatja Plótinosz az I. enneászban, hogy az anyag rossz/rút³². A filozófiai értekezésekből egyértelművé válik, hogy a földi szépséget legvégső soron mint egy köztes lépcsőfokot tekinthetjük a teljes, örök Szépség megismeréséhez vezető úton; a földi vágyak nem tartoznak azon érzéki benyomások közé, amik segítik a szerető észet (Ficinónál a szerelmezt) a felemelkedésben, visszatalálásban. A Szépség/Egy/isten keresésekor nem szabad az anyagra, az anyagi vágyakra, az érzelmekre, és indulatokra tekintünk, hiszen azok figyelmünket nem a transzcendens felé, hanem az anyagi felé irányítják, mintegy tévútra vezetnek, eltérítenek eredeti szándékunktól. Sokkal inkább az önátadás, a kiüresedés által érhetjük el az Eggyel való újraegyesülést. Az eredeti plótinoszi gondolat szerint az Egyhez való visszatéréshez, felemelkedéshez az erényeket kell először tökéletesíteni, és ez akkor valósítható meg, hogyha mindegyik lélek rész (gondolkozó, vágyakozó, indulatos) összhangban van³³. A legfontosabb eszközünk ebben a visszatérésben az, hogy a lélek ne érezzen együtt a testtel, azaz csak „felfelé” (a transzcendens felé) figyeljen.

Shakespeare lírai énjének legfőbb tragédiája az áthidalhatatlan törés a transzcendens és az anyagi között: hiába akarja megőrizni a Szépségmintát, hiába véli kedvesében a mindörökkön létező platonikus egységet és tökéletességet látni, az idő sarlója minduntalan visszavonhatatlan nyomokat hagy nemcsak a természet egyéb „tűnő ékein”, hanem a kedves testén is. A Szépségminta egy olyan földi létező, aminek eredetét tekintve az anyagtól leginkább elszakadottnak, halhatatlannak kellene lennie – ennek ellenére pedig ő a ficinói, istenítő, felsőbbrendű

²⁹ PLÓTINOSZ, I.6.5.

³⁰ Uo.

³¹ A három fogalom, bár inherens filozófiai rendszerükben nem azonosak, mégis a platonizáló kontextusokban mind a Legfőbb Létezőt, a teljességet, tökéletességet, egységet takarják, ezért összevonhatók, mint legfőbb *cél*.

³² PLÓTINOSZ, I.6.6.

³³ Az *Enneászok* megfelelő részeinek összefoglalásához az eredeti plótinoszi szövegen kívül Élő Csenge díjnyertes TDK-dolgozatát használtam.

szerelem képe az anyag csapdájába zárva. Hiába van Plótinosz filozófiája szerint az ember Lelkében egységként ez a halhatatlan szépség, ennek nyomán pedig a későbbi reneszánsz újplatonikus filozófiákban (köztük *Az udvari ember* populáris értelmezési keretében is) hiába lesz a földi szerelem az égi árnyéka. Ficino elmerészkedik addig, hogy a szerelemre és a beteljesedésre való törekvés igazából isten szeretete, így minden szerelmes isten felé irányul³⁴. Ám a kedves ettől mégsem válik egy tökéletes, örökkévaló létezővé, a Szépségmintává; az isten felé való irányultság lényegében nem tudja megváltoztatni a hús-vér embert; ahhoz a gonosz anyagot le kellene vetnie. Shakespeare elbeszélője nem tudja ficinói értelemben összefűzni a transzcendenst az anyagival, és a kedvesét csak egy apró, de fontos lépésként látni a végső transzcendens eléréséhez vezető, felemelkedő úton: az ő végkövetkeztetése egy olyan világ, amely Platón legpesszimistább, a *khóriszmoszról* – széttagoltságról – szóló értekezéseire emlékeztet, amelyben a transzcendens és az anyagi között nincs valódi kapcsolódási pont. Így hiába látja a költő férfi szerelmében a Szépségmintát, ő továbbra is csak ennek a tökéletességnek egy romlott, halandó árnyéka lehet; az elbeszélő egyszerre szeretné a szerető ész extázisán keresztül szemlélni a szeretőjét, mint az isteni tökéletesség megnyilvánulását, mindazon által a legnagyobb jelentőséget az anyag romlásának tulajdonítja – hiszen ez az, amit a két szemével lát, és a bőrén tapasztal. Az anyaghoz való kötődésen keresztül viszont nem juthatunk el a Szépségig, hiszen a plótinoszi Szépség nem esztétikailag szép, hanem természeténél fogva, transzcendensen, az anyagtól megfosztva teljes, így a szerető ész extázisa a földi szépséget hiába is szemlélné.

A XIX. szonett szerelmese az anyagi Szépségmintán keresztül vágyik visszatérni a forráshoz. Maga a Szépségminta az a forrás, amiben feloldódhat, kiteljesedhet, ahogy Plótinosz eredeti rendszere a kétfajta ész útjain keresztül. A szerelmes a petrarcai örök vágyódás mellett nem elsődlegesen az ókori újplatonikus (plótinoszi) értelmezési keret transzcendens fókuszát használja fel. A szonettben sokkal inkább a ficinói értelmezés felszíni, az anyagi szerelmet az alacsonyabbrendű érzékek vágyaitól nem élesen megkülönböztető átirata sejlik át, az embléma-gyűjtemények és *Az udvari ember* praktikusabb, köznapibb értelmezési kerete pedig hangsúlyozza ezt az immanens irányultságot. Fontos kiegészítés ehhez a platóni *Lakomában*³⁵ leírt férfiszerelem is: a dialógus szerint minden nemzőképes ifjú a szépet keresi, hiszen a rútban nem lenne képes nemzeni. A platóni szövegben a szép és a rút fogalma szintén nem csupán az esztétikai értékítéletre utal, hanem a lelki erények meglétének fontosságát hangsúlyozza. Ezek a szerelmese nem földi (halandó, anyagi) utódot tudnak létrehozni, hanem szellemi, halhatatlan gyermekeik születnek együttléteikből, amik sokkal értékesebbek és tovább fennmaradnak, mint bármilyen hús-vér örökös. Így a költői elbeszélő

³⁴ *De Amore*, II.2.

³⁵ PLATÓN, *A lakoma*, 209b–c.

és Szépségmintája nemcsak szerelmük (kissé felszínes) isteni irányultságának tükkrében fenséges, hanem a szerelmesek neme is megerősíti ennek a kapcsolatnak a transzcendenciáját. A költői elbeszélő mindezek mellett mégis menthetetlenül az anyagba ragadva szeretne elérni egy olyan öröklétet, egy olyan egységet, amely csak az anyagtól elszakadva, a szerető értelem által az Egyet szemlélve érhető el. A test halála eredetileg nem gonosz, hiszen az anyag, ami ennek az egységben az elérését akadályozza, elpusztul. Shakespeare-nél viszont (talán az újplatonista filozófia populáris értelmezése okán) maga a test, a konkrét személy az, ami/aki tartalmazza a Szépségmintát, a legnemesebb ideát. Paradox módon így nem is maga az idő, hanem a lírai én az, aki végső soron materializálja, lehozza a platóni/plótinuszi ideákat anyagi szintre, ezáltal ő rontja meg ezeket a tiszta fogalmakat, és egy anyagi, transzcendens értelemben véve hamis öröklétet posztulál.

A szonettben ennek a problémának a feloldása is meglehetősen anyagba ragadt, bár erősen utal *A lakomában* olvasottakra: a megoldás az agyagban ragadt idea továbbörökítése, ezáltal egy hamis transzcendencia és öröklét fenntartása. Ez a szonettekben két módon lehetséges: (1) a szövegben, írásosan, mint ahogy azt a XIX. szonett utolsó sora is előrevetíti („Örökifjan él kedvesem e dalban”³⁶) és (2) utódok által, fenntartva az *ektüpák*, az anyagi létezők körforgását. Utódok nemzésével viszont platonikus szempontból egy ördögi kört hoz létre az elbeszélő, amelyben az anyagot mindig újrateheríti, ezáltal erősíti az anyag minden felemésztő erejét a transzcendens létezőkkel szemben. Az öröklét szonettbeli megjelenítése egy hamis lehetőséget kínál fel a szerelmesek számára, hiszen sem a versben való létezés, sem az utódok általi létezés nem a valódi egyént őrzi meg; még csak nem is azokat a lelki erényeket, amiket ő birtokol. Így a Szépségminta fogalmának bevezetése a költeményben nem éri el kitűzött célját: az idő „ódon pennája” megcsúfítja a szerelmet, és minden leírás ellenére maga a személy nem kerül egy örökkévaló, transzcendens státuszba: a shakespeare-i elbeszélő kedvesével együtt az anyagi világ rabjai maradnak.

³⁶ L. még XXII. szonett: „Tükröm hiába mondja, hogy öregszem, / Míg egy vagytok, te meg az ifjúság; / A te ráncaidat kell észrevennem, / Hogy belássam: közel már a halál.” XV. szonett utolsó két sora: „S küzdve az idővel, mely elragad, / Mert szeretlek, én feltámasztalak.” XVIII. szonett: „Örök dalokban nősz időkön át. / Míg él ember szeme s lélegzete, / Mindaddig él versem, s élsz benne te.”



„Amit tettem, csak érted tettem én”

Shakespeare *Viharja* mint az apaság drámája

PALKÓNÉ TABI KATALIN

Shakespeare-nek ez a kompakt, ám rendkívül gazdag, talányos, nagy ívű, de térben-időben nagyon is zárt drámája rengeteg értelmezési lehetőséget rejt magában – a különböző irodalomelméleti (pl. posztkolonialista, újhistorista) megközelítések különféle konklúziókra jutnak a dráma elemzése kapcsán. Ebben a dolgozatban Prospero apaszerepének cselekményszervező erejét szeretném körbejárni a szereplőkritika hagyománya alapján. Mielőtt azonban erre sort kerítenék, úgy érzem, érdemes röviden bemutatni ennek a kritikai irányzatnak a múltját és jelenét – halálát és újraéledését.

Nagy utat tett meg a Shakespeare-kritika a 17–18. századi etikai értelmezésektől a romantika korában megjelenő esztétikai értelmezéseken át a 20. század első felét meghatározó, A. C. Bradley nevével fémjelzett pszichologizáló szereplőkritikáig, mely szintetizálta a korábbi évszázadok kritikai hagyományait.¹ Ezt szorították háttérbe a 20. század második felében tért nyerő irodalomelméleti iskolák, melyek a Shakespeare-drámák egyéb (színházi, társadalompolitikai, feminista stb.) aspektusait vették górcső alá. Olyannyira, hogy egyre növekvő szakadék alakult ki a Shakespeare-kutatók és más befogadói csoportok (pl. színházi szakemberek, középiskolai diákok) Shakespeare-értelmezései között.

A 20–21. század fordulóján azonban a „kognitív fordulatnak” köszönhetően ismét előtérbe került a Shakespeare-kutatásban (is) a drámai személyek (*dramatis personae*) vizsgálata. Míg a korábbi irodalomelméleti iskolák igyekeztek különválasztani a józan ész az érzelmeiktől, addig a kognitivisták (pl. Blakey Vermeule és William Flesch) úgy vélik, hogy a kettő elválaszthatatlan egymástól, hiszen nem vagyunk képesek gondolkodni érzelmek nélkül. Mindezt

¹ A karakterkritika történetéről és 21. századi újraéledésének lehetséges okairól részletesebben lásd: Edward PECHTER, *Character Criticism, the Cognitive Turn, and the Problem of Shakespeare Studies*, The Free Library, Associated University Presses, 2014, <https://www.thefreelibrary.com> Megtekintve 2017. márc. 17. Eredeti megjelenés: *Shakespeare Studies* 42, szerk. James R. SIMON és Diane E. HENDERSON, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2014, 196–228.

a legújabb agykutatás és evolucionista pszichológia eredményei alapján állítják.² Az agykutatást forradalmasította a funkcionális mágneses rezonancia képalkotás (MRI), amely lehetővé teszi az agy működési mechanizmusainak elemzését. Ennek segítségével a kilencvenes évek vége felé fedezték fel a tükroneuronokat, amelyek rávilágítottak az empátia biológiai okaira. A tükroneuronok olyan idegsejtek, amelyek lehetővé teszik, hogy a pusztán szemlélt eseményt az egyén ugyanolyan érzelmekkel élje át, mint akivel az megtörténik. Az evolucionista pszichológusok úgy vélik, agyunknak ez a „gondolatolvasó” képessége, a *tudatelmélet*³ visszavezethető egészen az ősemberig, és mindig is a túlélést szolgálta egy ellenséges világban.

A kognitív tudomány és az evolucionista elmélet egyik legfőbb hozadéka az irodalomtudomány számára az, hogy végre megerősödhet tudományos mivoltában. Most már nincs szükség kétségbeesett öngazolásra, mert bebizonyosodott, hogy az érzelmi és morális motivációkat boncolgató irodalmi elemzéseknek igenis van tudományos alapjuk. Ugyanakkor – talán nem meglepő módon – a kognitív fordulat és az irodalomtudomány interdiszciplináris lehetőségeiről folytatott diskurzusba folyamatosan belevegyül a szkepticizmus. A jövőt még nem láthatjuk, de azt igen, hogy a tudományoknak ez a találkozási vérértékesítés-ként hatott az irodalomkritikára, és feltámasztotta a már szinte halottnak hitt szereplőkritikát. Ebben a dolgozatban ennek az „új szereplőkritikának”⁴ a keretein belül elemzem Prospero figurájának egy bizonyos aspektusát, apaságának születését és halálát.

Hogyan kezdődött Prospero apaságának története? Hároméves volt egyetlen kislánya, Miranda, amikor egészen embertelen körülmények között el kellett menekülniük Milánóból. Prosperónak maga mögött kellett hagynia nemcsak hercegségét, de tudománynak szentelt életét is. A szigeten egy egészen más világra kellett berendezkednie, ahol – és ez ennek a tanulmánynak az egyik fő érve – Miranda vált életének fő művévé. Géher István Prospero apaságát a „mindentudás” kiteljesedésének tartja. Prospero életének alakulását az atomfizikához hasonlítja, amelyben az „atomtitok” maga a gyermeknevelés, mivel Prospero mágikus ereje („energiája”) „csak az életreaktor belső terében hasznos, egyébként kárba vész vagy kárt tesz.”⁵ Az alábbiakban Prospero energiájának ezt a „hasznosulását,” Mirandával való kapcsolatát szeretném körbejárni. Természetesen mindez csak mozaikszerűen rajzolódik ki előttünk a műben, hiszen az a pillanat (körülbelül három óra), amit Shakespeare megragad az ő közös történetükből, már csak a végjáték – Prospero atyai létezésének utolsó három órája. Ebben a végjátékban

² Vö. Edward PECHTER, *Shakespeare Studies and Consciousness = Shakespeare and Consciousness*, szerk. Paul BUDRA és Clifford WERIER, New York: Palgrave Macmillan, 2016 (Cognitive Studies in Literature and Performance), 43–77, főként: 56–57.

³ Angolul: *Theory of Mind*, röviden *ToM*.

⁴ *Shakespeare and Character: Theory, History, Performance, and Theatrical Persons*, szerk. Paul YACHNIN és Jessica SLIGHTS, Basingstoke–New York, Palgrave Macmillan, 2009, 1.

⁵ GÉHER István, *Shakespeare*, Bp., Corvina, 1998, 382.

Prospero feltűnően sokszor hivatkozik a lányára. Ő a referenciapont, mindent érte tesz. Olvasatomban a sziget az a hely, ahol Prospero valóban apává válik: itt kel életre és bizonyos értelemben itt is hal meg, mint apa. Ezért *A vihart* mint az apaság drámáját fogom elemezni, amelyben nyomon követhetjük, miként veti latba minden erejét és tudását Prospero ahhoz, hogy élete valóban „termékeny, gyümölcsöző” (nevének egyik jelentése) legyen az élet minél tökéletesebb és eredményesebb továbbadásával, vagyis „csodálnivaló” (a Miranda név jelentése) gyermeke példaértékű felnevelése és kiházasítása által – és hogy mindennek mi az ára.

Az első jelenetbeli hajótörést követően Prospero és Miranda lép a színre. A mindentudó-varázsló apa és a látszólag tudatlan-ártatlan lánya közti beszélgetésből sok mindent megtudunk múltjukról, jelenükről, kapcsolatukról. Miranda nyitja a jelenetet: „Ha bűverőd igézte, jó apám, / e vad szeleket bógni: csillapítsd le.”⁶ Apja tudományát, hogy vihart tud kelteni a tengeren, „bűverőnek”⁷ nevezi, ami elismerést fejez ki – ő erre nem képes („Ha isten lettem volna, én biz inkább / A tengert süllyesztettem volna el, / Mint hogy benyelje ezt a jó hajót”). A megszólítás, „jó apám” (az angolban még érzelmesebb: „*my dearest father*”) mély kötődésre, tiszteletre vall. És bár csodálja apját, mégsem azonosul szervilis módon vele: kifejezi aggodalmát a hajótöröttek miatt, s szinte szenved miattuk – ellentétben a szenttelen Prosperóval. Már itt, a darab első tizenhárom sorában megjelenik Miranda egyéniségének minden alapvonása. Harold Bloom is úgy látja *A vihar*ról írt kritikátörténeti művében, hogy Shakespeare már itt megadja nekünk Miranda teljes szerepleírását: „Képes mély érzelmekre; nagylelkű; szerető aggodalommal viseltetik olyanok iránt is, akiket nem is ismer. Sőt, Miranda gondolkodásában független az apjától, és tisztában van apja személyiségével.”⁸

Prospero hűvös szűkszavúsággal nyugtatja meg lányát, hogy a hajósok nem pusztultak el: „Mondd részvevő szivednek: / Nincs semmi baj.” Majd hozzát teszi:

Amit tettem, csak érted tettem én
(Csak érted, drágám, lányom!), aki még
Azt sem tudod, ki vagy, sem azt, hogy én
Honnan vagyok: hogy sokkal több vagyok,
Mint Prospero, szegény tanyának úra,
Apád és semmi más. (1.2.)

⁶ A magyar szövegeket az alábbi kiadás alapján idézem: William SHAKESPEARE, *A vihar* = *William Shakespeare összes drámái*, ford. BABITS Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1972, IV., 609–676.

⁷ Az angolban „art” szerepel, ami „tudományt” jelent. Az angol szövegeket az alábbi kiadás alapján idézem: William SHAKESPEARE, *The Tempest* = *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, szerk. John JOWETT, Oxford, Clarendon Press, 1998, 1168–1189.

⁸ *The Tempest: Bloom's Shakespeare Through the Ages*, szerk. Harold BLOOM, Infobase Publishing, 2008, 13. Fordítás tőlem.

Tehát Prospero már itt, a darab elején arra utal – bár ezen a ponton még nem bontja ki részletesebben –, hogy a vihart, a hajótörést, vagyis az egész drámát beindító eseményt Miranda miatt, a róla való gondoskodásból („*in care of thee*”) gerjesztette fel. De hogy pontosan miről gondoskodik, azt a darab cselekménye bontja majd ki, fokozatosan tárul föl Prospero többsíkú terve.

Itt egyelőre témát vált, és elmeséli lányának származása történetét. Mint elbeszéléséből kiderül, a szigeten töltött tizenkét év során egyszer sem említette lányának, hogy ő valaha Milánó hercege volt, lánya pedig tulajdonképpen egy hercegnő. Csendes egyszerűségben nevelte (már ha annak nevezhető egy varázsló édesapa, egy félszörny és egy tündérszellem társasága), mint e „szegény tanyának úra, / Apád és semmi más.” Prospero szigeti identitásának két pillére tehát a szigeten való uralom és az apaság. De milyen apaság? Az angolban az előbbi idézet így szól: „*master of a full poor cell / And thy no greater father*” (kiemelések tőlem). Vagyis az apa maga sem jobb a „teljesen szegény cellánál,” ami lakhelyük. Ezzel a szerény (talán álszerény?) önmeghatározással éles ellentétben áll Prospero mágikus tudása, uralkodói képességei, ahogy a dráma összes szereplőjét saját kénye-kedve szerint manipulálja. Ha komolyan vesszük önkritikáját, egy olyan apa képe rajzolódik ki itt előttünk, aki életének ezen a pontján már nem tartja gazdagságnak tudását, varázstudományát, hatalmát.

És hogyan viszonyul apja varázstudományához a lánya? Mirandának mindez láthatólag teljesen természetes, hiszen ebbe nőtt bele. Prospero úgy kéri lányát, hogy „Add kezed / S a varázsköpenyt vedd le rólam,” mintha egy egyszerű há-lóköntöst kellene lesegítenie. A sziget a maga sajátos hangulatával („telisteli hanggal, / mézes dallal” – mondja Caliban a 3.2. jelenetben), szereplőivel Miranda számára a természetes életér, melyben ő komolyabb lázadás nélkül, harmoniku-san él. Érző szívű, jól nevelt lányként tűnik föl, akinek „sosem jutott / esz[é]be többet tudni” (1.2) múltjáról – bár ez némileg ellentmond annak, amit pár sorral később említ, hogy olykor „faggatózott” róla. Ám ha faggatózott is, a szöveg nem utal rá, hogy kíváncsisága és apja tartózkodása feszültség forrása lett volna közöttük.

A feminista kritika szereti Mirandát áldozati szerepben láttatni. L. J. Leininger például egyenesen úgy értelmezi a lány helyzetét, hogy „meg van fosztva az emberi szabadság, növekedés vagy gondolat bármilyen lehetőségétől.”⁹ Azonban – még ha korlátozott mértékben is – Mirandának igenis vannak lehetőségei. Egy kiváló tanulmányban Jessica Slight's bemutatja, Miranda miként törekszik a „teljes autonómiára” mindamellet, hogy tudomásul veszi az őt körülvevő férfiak domináns szerepét.¹⁰ Valóban, Miranda láthatólag nem elégedetlenkedik sorsával.

⁹ Idézi Sofia MUÑOZ VALDIVIESO, *Double Erasure = The Tempest: Miranda in Postmodern Critical Discourse*, SEDERI 9, 1998, 299–304, 302.

¹⁰ Jessica SLIGHTS, *Rape and the Romanticization of Shakespeare's Miranda = Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 41, No. 2, Tudor and Stuart Drama, Spring, 2001, 357–379.

Szívesen és szeretettel veti alá magát apja akaratának, vagy legalábbis önként elfogadja, hogy apja szabja meg, mikor van „itt az óra,” hogy többet tudjon meg. Úgy tűnik, Mirandának apja irányítása mellett és ellenére van gondolati, akarati szabadsága. Ezt mutatja aggodalma a hajótöröttek miatt, a Calibannal szembeni öntudatossága és Ferdinand iránt fellobbanó szerelme is, melyekről a későbbiekben szólok.

Most azonban még térjünk vissza az 1.2. jelenethez, mely rávilágít kapcsolatuk néhány fontos aspektusára. Itt válik nyilvánvalóvá, hogy Prospero számára a száműzetés saját fejedelemségéből hatalmas trauma volt. Talán még nagyobb, mint a lányának, aki háromévesen élte át a viszontagságos hajóutat – bár ő erre nem emlékszik: „Már nem emlékszem, hogyan sírtam akkor. / Most sírok újra; ez az új tudás / Szemem facsarja.” (1.2) Miranda itt osztozik apja fájdalomában: ugyanúgy támasza neki most, mint már egészen kicsi korában. Amint arra Prospero visszaemlékezik:

...Angyal

Voltál, megmentő angyalom. Nevettél,
Az Égtől bátorsággal áldva; míg én
A sós tengerbe sós könnyeket ejtve
Zokogtam a csapástól; te emeltem
Tűrő erőmet újjá, hogy megálljak
Akármi ellen. (1.2.)

Prospero nem véletlenül emeli ki a hároméves Miranda bátorságát. A lánynak ez az egyik legfőbb jellemvonása, mivel a színdarabban képes öntudatosan, határozottan képviselni véleményét a férfiak uralta szigeten akár apjával, akár Calibannal, akár később Ferdinanddal szemben.

Egy másik érdekes aspektusa az 1.2. jelenet elején található beszélgetésnek apa és lánya közt, hogy noha formailag dialógus, tartalmilag mégis inkább monológ-ra emlékeztet, amelyet időnként megszakítanak Prospero bosszankodásai lánya figyelmetlensége miatt, aki igyekszik biztosítani apját a figyelméről. Miranda figyel valamennyire, csak talán nem úgy, ahogy azt az apja szeretné. Miért? Sok oka lehet annak, ha valaki nem tud figyelni. Anne Richter, a New Penguin Shakespeare *Vihar*-kiadásának szerkesztője például Miranda rövid válaszait egyértelműen a köztük levő valódi kommunikáció hiányának tulajdonítja.¹¹ Richter szerint az is a formális viszonyról árulkodik, hogy Prosperónak az elbeszélés során többször is figyelemre kell intenie lányát („Tudsz rám figyelni?”, „Nem figyelsz”, „Hallasz?”).¹² Én azonban úgy látom, múltjuk feltárása igenis személyesen érinti

¹¹ Anne RICHTER, *Introduction* = William SHAKESPEARE, *The Tempest*, szerk. Anne RICHTER, London, Penguin Books, 1968 (New Penguin Shakespeare), 10.

¹² *Uo.*

Mirandát, reakciói valós érzelmeiken alapulnak. Többször is szenvedélyesen szakítja félbe apját: „Istenem!”, „Jaj, szegény!” stb. Ám mindeközben még mindig aggasztják a vihar eseményei. Ezt igazolja az is, hogy amikor apja a történet végére ér, Miranda rögtön visszatér a viharra: „S kérlek most, apám, / Mert egyre ver még a szívem, miért / Idézted e vihart?”. Az angolban az szerepel: „*For still 'tis beating in my mind*”, vagyis az esze folyamatosan ezen jár, ezért nem tudja minden figyelmét apjának szentelni. Generációs különbségről lehet itt szó: fiatal lányként jobban érdekli a jelen, mint a múlt. Prospero pedig egyáltalán nem sértődik meg ezen, csupán a maga módján kezeli: enigmatikus választ ad:

Hát tudj meg ennyit: –
Különös véletlenből a Szerencse,
Ma már jó úrnőm, ellenségimet
E partra hozta mind és jós-szemem
Látja, hogy olyan sorsos csillagon
Áll zenitem ma, melynek befolyását
Ha most felejttem udvarolni, sorsom
Örökre elhanyaglik. Mást ne kérdezz.
Álmos vagy, látom; álom az egészség,
Ne küzdj: – tudom, nem is küzdhetsz vele. (1.2.)

Mirandának itt is, mint korábban, elég az, amit apja elmond neki. Nem firtatja tovább a dolgot, hanem békésen elalszik. Prospero fent idézett utolsó sora angolul így hangszik: „*I know thou canst not choose,*” vagyis „Tudom, nem is választhatasz.” Nem választhat, mert Prospero varázslattal bocsátotta rá az álmot. Ezt persze csak sejthetjük, mivel erre csak egy később beszűrt színpadi utasítás utal. „Felállok!” – kezdi a fenti megszólalást közvetlenül megelőző beszédét, amelyhez a Második Főlióban (1632) fennmaradt utasítás („*Put on robe again*”) nyomán néhány későbbi angol szerkesztő (elsőként J. P. Collier 1853-ban), és John Jowett is hozzáfűzi, hogy „*[He stands and puts on his cloak.]*” vagyis felveszi varázsköpenyét, ami a színpadi konvenció szerint a varázslás szándékát jelzi.

Vannak kritikusok, akik Miranda elalvásában Prospero zsarnoki manipulációjának egyik bizonyítékát látják. Scott Maisano például odáig megy, hogy Prospero varázslatát „hipnopédiának” nevezi, amelynek segítségével Prospero „előre beprogramozza [Miranda] viselkedését egészen addig a pontig, amikor Miranda azt gondolja, hogy lázad”¹³. Maisano itt arra utal, amikor Miranda azt hiszi, hogy az apja tilalma ellenére tett látogatása a fahordó Ferdinandnál titokban maradhat.

¹³ Scott MAISANO, *New Directions: Shakespeare's Revolution – The Tempest as Scientific Romance = The Tempest: A Critical Reader*, szerk. Alden T. VAUGHAN és Virginia Mason VAUGHAN, London–New York, Bloomsbury, 2014 (Arden Early Modern Drama Guides), 165–194, itt: 165. Fordítás tőlem. Eredetiben: „[Prospero] pre-programmes her behaviour down to the very moments when Miranda *thinks* she is rebelling.”

Érdekes ez a gondolat, de erős képzelőerőre vall. A szövegben nincs nyoma annak (pl. valamiféle varázsszöveg formájában), hogy Prosperónak az alváson kívül más szándéka is lenne ezzel a varázslással, és a Ferdinanddal való második találkozáskor sem utal semmi arra, hogy Miranda hipnotizálva lenne.

Pszichológiai és fiziológiai szempontból nézve az álom jótékony hatása: segíti a szervezet és az elme regenerálódását stressz után. Márpedig Mirandát néhány perc leforgása alatt sok stressz érte: a hajótörés látványa, a múltjának megismé-
rése. Ő ezt az összefüggést így fogalmazza meg apjának, amikor felébred: „Amit meséltél, olyan új volt: / Fáradtság jött rám tőle.” Shakespeare nem tanult pszichológiát, de remek emberismeretéről tanúskodik, ahogy az ember természetes működését a dramaturgia szolgálatába állítja. Gyanítom, hogy leginkább abból az egészen prózai okból kellett Mirandának elaludnia, hogy Prospero megbeszélhesse Ariellel további terveit anélkül, hogy közben lányának holmi ürüggyel ki-be kelljen járkálnia a színről. Ez a megoldás nagyszerűen szolgálja a játék fluiditását a shakespeare-i színpadon.

Prospero tehát olyan apaként tűnik föl előttünk, aki szereti lányát, de kontrollt óhajt gyakorolni fölötte. Gondoskodik róla, mindennél jobban szereti, de amennyire tudja, irányítani kívánja az életét. Valójában a korabeli társadalmi viszonyokat tekintve nincsen ebben semmi különös. Prospero apai hozzáállása egybeesik a korabeli patriarchális családmoddal. William Perkins, az Erzsébet-kor egyik nagy hatású puritán teológusa és Shakespeare kortársa a keresztény családi életről írott művében így foglalja össze a szülők kötelességeit:

A szülők azok, akiknek hatalma és tekintélye van a gyermekek fölött. A szülőknek különösen két kötelességük van; Az egyik, hogy felneveljék gyermekeiket; A másik, hogy ellássák őket örökséggel, amikor már felnőttek. Az oktatás, illetve a gyermeknevelés kérdésében a szülőknek arról kell gondoskodniuk, hogy a gyermekek élhessenek, mégpedig jól élhessenek, Ef. 6, 4.¹⁴

Úgy tűnik, Prospero éppen ilyen szellemben nevelte, oktatta lányát, és amikor a darab elkezdődik, már csak az van hátra, hogy biztos jövőt, rangjának megfelelő férjet keressen neki, hogy „jól élhessen,” és biztosítsa számára az ehhez elengedhetetlen örökséget, a milánói hercegséget.

¹⁴ William PERKINS, *A short survey of the right manner of erecting and ordering a familie according to the scriptures (1609)*, angolra fordította Thomas PICKERING, London, 1625, *Early English Books Online Text Creation Partnership*, <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A09377.0001.001>, 134. Megtekintve: 2017-01-13. Fordítás tőlem. Eredetiben: „Parents are they which haue power and authoritie ouer children. The duties of parents are especially two; One to bring vp their children; The other to bestow them, when they haue brought them vp. Touching Education or bringing vp of children, the parents care must bee, both that they may liue, and also that they may liue well, Ephes. 6. 4.”

Nézzük sorra, hogyan érte el mindezt Prospero. A hajótörésük történetét (1.2.) azzal kezdi, hogy megkérdezi lányát, mire emlékszik a gyermekkorából. Mirandának a milánói korszakból csupán annyi rémlik, hogy mintha négy-öt dadája lett volna – „több is,” feleli apja. Bár származását tekintve ez egyfelől természetes (az arisztokrata családok számos cselédet, nevelőt, szolgát alkalmaztak), ennek jelentősége elemzésem szempontjából most mégis nagy. Ugyanis a család egységét tekintve a „négy-öt dada” azt sugallja, hogy Prospero nemcsak az uralkodói kötelességét feledte a tudomány kedvéért, de apai kötelességét is, vagy legalábbis háttérbe szorította. Persze Shakespeare korában ez a családfői magatartás teljesen természetes volt. A tehetősebb apák általában nem érezték feladatuknak, hogy maguk oktassák gyermeküket. Helyette dajkát, majd később nevelőt fogadtak mellé. A szigeti lét – Shakespeare dramaturgiai zsenialitása – azonban új helyzetet teremtett. Ott Prospero nem háríthatta senkire Miranda nevelését, márpedig Perkins szülőkhöz írt intelmei alapján azt valamilyen formában biztosítania kellett. S mivel rajta kívül más művelt szellem nem élt a szigeten, saját maga lett tehát lánya nevelője, és így tett eleget apai kötelességének, sőt – derül ki a szövegből – erre még büszke is volt: „Hát e szigetre értünk / És iskolámban itt többet tanultál, / Mint más princesszek, kiknek több idő / jut lustaságra s lustább nevelők” (1.2.).

De vajon milyen értékeket, tudást sajátított el Miranda? Géher szerint olyan nő lett belőle, „akiben (nem hiába nevelkedett a társadalom rontó hatásaitól elszigetelve) megtalálható egy tökéletesnek elképzelt emberközösség minden társas értéke.”¹⁵ Miranda sok szempontból valóban „tökéletes”: udvarias, kedves, jó beszélgető társ, önzetlen, segítőkész, együttérző. Ugyanakkor kíváncsi, határozott, sőt önérzetes is. Önérzetessége leginkább a Calibanhoz való viszonyulásában érhető tetten.

Az 1.2. jelenetben apja azzal kelti fel lányát, hogy „Meglátogatjuk szolgám, Calibant, / Azt a gorombát.” A látogatáskor Miranda a Babits-fordításban nem szólal meg, de ez eredetileg nem így volt. Az Első Fólióban (1623), amikor Caliban azt mondja Prosperónak, hogy „Ha útban nem vagy, be is népesítem / Ezt a szigetet csupa Calibannal,” még Miranda neve szerepel a következő megszólalásnál, aki így csattan föl:

Vad szolga, benned jóság magva nincs:
Mindenre kész vagy! Szántalak, beszélni
Tanítottalak, bajjal; egyre-másra
Minden órában oktattalak: addig
Magad se tudtad, mit kívánsz; baromként
Makogtál: én adtam ösztöneidnek
Szavakat, nyilvánulni, hasztalan!
Mert rossz fajodba olyan vér szorult,

¹⁵ GÉHER, *i.m.*, 382.

Mit jó természet ki nem áll: ezért
Jó volt, hogy e sziklába zártalak:
Ugyis börtönnél többet érdemelnél. (1.2.)

Ezt a megszólalást elsőként Lewis Theobald módosította Prosperóra 1733-ban John Dryden hatására, amit aztán átvett több szerkesztő, és ezt követi a magyar fordítás is. Theobald úgy érvel a változtatás mellett, hogy nem valószínű, hogy apja átadta a tanítás jogát a lányának, az sem ildomos, hogy Miranda apja helyett szidja Calibant, az pedig kifejezetten illetlenség, ha egy lány reagáljon Caliban szexuális tartalmú megjegyzésére.¹⁶ Ehhez hozzá tehetjük még, hogy a szöveg szempontjából ez a módosítás feloldja azt az ellentmondást, ami Caliban korábbi, Prosperóra tett utalása („Kőólba csuksz”) és Miranda felcsattanása („Jó volt, hogy e sziklába zártalak”) közt feszül. Nem tudhatjuk, mi volt Shakespeare eredeti szándéka. Lehet, hogy valóban a szereplő elírásáról van szó, de ha mégsem, akkor a Fólió-változat figyelemreméltó adalékokat hoz a felszínre Prospero és Miranda viszonyát tekintve.

Ha valóban Miranda mondja a fenti szöveget, az azt sugallja, hogy Prospero és Miranda együtt tanították Calibant, és együtt is büntették (egy sziklaodúba zárták). Vagyis Miranda az apjától nem csak a tudományokat és az illemtant tanulta, hanem az irányítás, az uralkodás tudományát is. Úgy tűnik, Prospero megbízik a lányában, sőt munkatársának tekinti, hiszen engedte, hogy Calibant megtanítsa beszélni. Másfelől azt is érzékeljük a megszólalás hevesességéből, hogy Miranda egy öntudatos lány, aki egy férfi határozottságával teremti le Calibant, aki így felel: „Beszélni tanítottál: legalább / Tudok most káromkodni.” Érdekes gondolat: Vajon a káromkodásra is Miranda tanította? Nem tudjuk, de mindenesetre egy olyan lány képe rajzolódik ki ebben a jelenetben, aki minden naivitása és bája mellett jó néhány férfias tulajdonságot is birtokol apja nevelésének köszönhetően – hogy boldogulni tudjon egy férfias világban.

Miranda a darab kezdetekor fiatal hölgy, körülbelül csupán tizenöt éves („hisz több se, három éves / Ha voltál” – mondja neki Prospero – amikor még Milánóban laktak, és „Tizenkét éve már” [1.2.] hogy a szigetre jöttek), de a dráma logikája szerint már eladósorba került.¹⁷ Épp ezért Prosperónak neki kell látnia a másik apai kötelességének teljesítéséhez, hogy jó apa módjára gondoskodjék az ideális

¹⁶ Theobald indoklását lásd: William SHAKESPEARE, *The Tempest = The Works of Shakespeare in Seven Volumes*, szerk. Lewis THEOBALD, vol. 1, London, Bettesworth, A., Hitch, C., Tonson, J., Clay, F., Feales, W., and Wellington, R., 1733, 18, 10. lj.

¹⁷ Legalábbis a dráma keretein belül, ugyanis a tizenhatodik század végén a lányok húsz éves koruk körül mentek férjhez (Lawrence STONE, *The Family, Sex and Marriage: In England 1500–1800*, London, Harper & Row, 1977, 46). Shakespeare más darabjaiban is van példa a korai házasságra (pl. Júlia a *Romeo és Júliában* 13, Perdita a *Téli regében* 16 éves), bár érdemes fenntartással kezelni a korai házasság kérdését. Mint arra Bruce W. Young figyelmeztet, a Shakespeare-drámák elsősorban irodalmi alkotások, nem szociológiai művek, s így a drámai hatás kedvéért Shakespeare gyakran fiatalabb kort jelöl meg a házasulandó lányoknak, mint

férjről. Ez olyannyira prioritás számára, hogy a hajótöröttek közül elsőként nem a saját ellenségeivel számol le, hanem Miranda potenciális jövődöbelijével foglalkozik (igaz, terveiben ezek a szálak szorosan összefonódnak). „Külön tettem a királyfit [Ferdinandot]” (1.2.) – mondja Ariel, aki Prospero parancsára szétszórja a hajótörötteket a szigeten.

Ám hiába kerít Prospero varázserejével pillanatok alatt egy férjjelöltet, amíg be nem fejeződött Miranda iskoláztatása, addig a fiatalok nem lehetnek egymáséi. Az utolsó „tananyag” a szerelem. Ariel vízi nimfa képében bájolja és vezeti el Ferdinándot Mirandához, aki, amint meglátja Ferdinándot, rögtön megállapítja róla, hogy „Derék legény formája van,” majd rögtön hozzáteszi: „de szellem!” (1.2.). Prosperónak kell megnyugtatnia őt, hogy hús-vér emberről van szó. Ferdinand hasonlóan természetfölötti lénynek tartja a lányt: „ó te / csoda, lány vagy-e? MIRANDA: Nem vagyok csoda: / De lány. FERDINAND: Uristen; nyelvemen beszél!” A népmesei konvenciók szerint a két fiatal első látásra egymásba szeret, ami Prosperónak nagyon is kedvére van (félre mondott szavaiból ez nyilvánvaló), ám mivel késleltetni szeretné a fiatalok végső egymásra találását, Ferdinándot munkára fogja, és szándékosan mímeli a gonosz apát: Ferdinánddal durván beszél, a lányát leteremti:

Csend!

Egy szót még, s összeszidlak, bár szeretlek.
Csak nem léssz egy csaló ügyvédje? Huss!
Azt hiszed, ő a legszebb a világon
mert még csak őt láttad és Calibant.
Bohó leány! Ez lenne Caliban
sok más mellett és mások angyalok. (1.2.)

A tettetett atyai erély ismét az apja és lánya közti patriarchális viszonyra utal, de ettől még viszonyuk nem rideg. Bár keményen beszél lányával, beszédébe belevegyül iránta való odaadása („bár szeretlek”). Prospero tudatosan állítja próba elé a fiatalokat, hogy meggyőződjenek kölcsönös vonzalmuk őszinteségéről. Ferdinand rabsága mindkét fiatal számára a hűség, a kitartás és az önmegtartóztatás próbáját jelenti.

Az önmegtartóztatás leckéje Prospero utolsó tanári cselekedete lányával szemben, amit másképp nem lehet begyakorolni, csak ha van hozzá férfi. Apja hangsúlyozza Ferdinánddal kapcsolatban, hogy Miranda „még csak őt látta és Calibant,” ám a házasság előtti szex problémája mindkettejükkel kapcsolatban felmerül. Kathleen E. McLuskie azt állítja, hogy „Miranda lelkesedésének a szex iránt mind

az a maga korában szokásban volt (Bruce W. YOUNG, *Family Life in the Age of Shakespeare*, Westport, CT, Greenwood Press, 2009, 84–86).

Calibannal, mind Ferdinanddal csak Prospero szabott határt.”¹⁸ Ennek némileg el-
lentmond Miranda válasza Caliban szexuális utalására, amely egyértelművé teszi
undorát. Lelkesedésről itt nincs szó. Más a helyzet Ferdinanddal kapcsolatban.
Az eljegyzési jelenetben (4.1.) Prospero nyomatékosan inti Ferdinándot, nehogy
„előbb oldja meg szűz övét” lányának, „mint minden illő ceremóniák [rajtuk] szent
ritussal teljesednek.” Alden T. Vaughan, a 3. Arden-kiadás szerkesztője találóan
állapítja meg, hogy Prospero számára azért központi kérdés lánya tisztasága és
az eljegyzési előadásban tematizált termékenység, mert „Miranda az ő *raison
d'être*-je, házassága és születendő gyermekei pedig Prospero halhatatlanságának
ígérete.”¹⁹

A tisztaság megtartása nagy próbatétel elé állítja a szerelmeseket – ám hogy
meg tudják-e tartóztatni magukat, nem tudhatjuk. Scott Maisano szerint lehet-
séges, hogy nem, mivel Prospero az álcajáték hirtelen befejezését követően azt
javasolja az ifjú jegyeseeknek, hogy „Ha tetszik, menjetek tanyámba vissza, / S
pihenjetelek,” s ezután már csak akkor találkozunk velük újra, amikor a hajótöröttek
arisztokrata csapata előtt feltárul, ahogy sakkoznak (5.1.). Maisano úgy véli, a
sakk a „birtokbavétel” szimbólumaként egyszerre utalhat a szerelmesek között
lezajlott eseményekre és Prospero hatalmi terveire: a nápolyi hercegség dinasztikus
„bekebelezésére.”²⁰ Brian Loughrey és Neil Taylor rámutat, hogy az Erzsébet-
korban egyfajta szellemi tornaként tekintettek a sakra, melyet előszeretettel
játszottak arisztokrata körökben. A sakk az udvari szerelem és a hatalmi politika
allegóriájaként is ismert volt,²¹ sőt elfogadhatónak számított, ha egy férfi sakkozás
miatt tett magánlátogatást egy hölgnél (talán szükségtelen részletezni a helyzet
ürügy jellegét).²²

Bármennyire is izgalmasak ezek az értelmezések, én úgy gondolom, ahhoz a
szeretetteljes viszonyhoz, ami a darab során kibontakozik Prospero és Miranda
között, nem illik ez az értelmezés. Hasonlóképpen gondolja Loughrey és Taylor
is, akik szerint Shakespeare nagyobb ívű összefüggésekre kívánt utalni ezzel a
jelenettel.²³ Az én értelmezésemben a sakkjátszma Mirandának erre a „szép új
világra” való rátermettségét bizonyítja, ami természetesen Prosperót is dicséri.

¹⁸ Kathleen E. McLUSKIE, 'Abstraction and Allegory': *Making The Tempest Mean = Revisiting The Tempest: The Capacity to Signify*, szerk. Silvia BIGLIAZZI és Lisanna CALVI, Basingstoke–New York, Palgrave Macmillan, 2014 (Palgrave Shakespeare Studies), 239–255, 253.

¹⁹ VAUGHAN, Alden T. és VAUGHAN, Virginia Mason: *Introduction = Shakespeare, William: The Tempest*, 3. kiad., szerk. Alden T. VAUGHAN és Virginia Mason VAUGHAN, London: Arden Shakespeare, 2011, 27.

²⁰ MAISANO, i. m. 185.

²¹ Lásd Thomas MIDDLETON *A Game at Chess* (1624) című darabját, mely az angol-spanyol dinasztikus kapcsolatok allegorikus megjelenítése komikus szatíra formájában.

²² Brian LOUGHREY és Neil TAYLOR, *Ferdinand and Miranda at Chess (1982) = The Cambridge Shakespeare Library, Vol. 2: Shakespeare Criticism*, szerk. Catherine M. S. ALEXANDER, Cambridge: CUP, 2003, 30–35.

²³ *Uő.*, 31.

A sakkjátzsma a zárójelenet része már, de még egy pillanat erejéig kanyarodjunk vissza Ferdinand és Miranda megismerkedéséhez (1.2). Szokás úgy tekinteni szerelmükre, mint Prospero előre kiszelt tervére, amelyben a szerelmesek csak bábok. Én azonban ebben az epizódban is inkább annak a megerősítését látom, hogy Miranda egy önálló akarattal rendelkező, apjától független személyiség. Bármenyire is előre eltervelt találkozásról van itt szó (Ferdinandot Ariel varázslattal vezeti Miranda elé), ő akkor is magától szeret bele a fiúba, akit viszont a lány valódi szépsége bűvöl el, nem pedig holmi varázs. Prospero tehát megteremti ugyan a feltételeket, de az érzelmeikre nincsen hatással. Szabad akaratuk még a kényszermunka idején is megmarad. Miranda szabad akaratból látogatja meg a fahordó Ferdinandot, és ajánlja fel neki a segítségét. Szerелеmből sorsközösséget vállal vele.

A fahordó-jelenet végén újra megjelenik az apa, aki egy „félre” mondott megjegyzésben áldását adja erre a bimbózó kapcsolatra: „Ritka szívek / Találkozása! Hulljon égi harmat / A köztük csírázó csírákra!” (III.1). Majd hozzáteszi: „örömmöm / Nagyobb már nem lehetne,” ami az angolban így hangzik: „*my rejoicing / At nothing can be more.*” Vagyis semmi másnak nem tud annyira örülni, mint az ifjú párnak. Ez a megfogalmazás ismét azt mutatja, hogy Prospero számára lánya boldogsága központi kérdés. Ugyanez érződik a 3.2. jelenet végén, amikor Mirandára érte azt mondja Arielnek: „megyek most / (Kit holtnak hisznek) ifjú Ferdinandhoz, / *S ahhoz, ki kedves néki és nekem*” (kiemelés tőlem).

Feltűnő, hogy a dráma végéhez közeledve Prospero egyre sűrűbben fejezi ki, mennyire szereti Mirandát. A 4. felvonás 1. jelenetét is egy hasonló vallomás nyitja, amikor Prospero szabadon bocsátja Ferdinandot:

Szigorúan büntettelek nagyon:
A kárpótlás is nagy lesz; *mert kezdedbe*
Adtam egy szálát ennen életemnek,
Annak amiért élek: s most im ezt
Megerősítem. Minden szenvedésed
Csupán szerelmed nagy próbája volt,
S te csodamód megálltad: s most az Ég
Előtt gazdaggá teszlek, Ferdinand!
Ne mosolyogj, hogy így dicsérem őt:
Megládd, minden dicséret ő utána
*Csupán bicegve járhat.*²⁴ (4.1)

Prospero annyira dicséri a lányát, hogy – mint az az utolsó sorokból kitűnik, – az még a szerelmes Ferdinandnak is túlzás. Ezért részesíti a párt egészen különleges, odavarázsolt bőség-áldásban, melyet római Istennők, a remény (Iris), a házasság

²⁴ Kiemelések tőlem.

szenvtelen maszkját, és egészen közel enged minket fájdalmához egyetlen kislánya elvesztése miatt. Az egyedül maradt szülőnek ez a melankóliája üli meg Prosperót egészen az Epilógusig.

Az utolsó felvonás többek között Prospero apai kötelességeinek a teljesítéséről is szól. Amikor megérkezik az árulók csapata, Prospero hozzálát, hogy hozományt szerezzen lányának, méghozzá hercegnőhöz méltót. Trónbitorló öccséhez, Sebastianhoz azzal fordul, hogy: „megbocsátom / Minden bünöd: csak hercegségemet / Kívánom vissza.” A hercegség visszaszerzése olyannyira fontos Prosperónak, hogy többször is megemlíti ezt a jeleneten belül. Alonsónak például azt mondja: „Te visszaadtad hercegségemet, / Most hadd fizessek én is oly csodával, / Mely legalább is akkora öröm / Lesz néked, mint a hercegség nekem.” Ám itt nem pusztá hatalomvágyról van szó. A hercegséget az öregedő apa elsősorban a lányának kívánja megszerezni hozományul (elvégre mi mást adhatna vele?) – az persze más kérdés, hogy veje révén egyben területet is szerez. Gonzalo, a bölcs öreg nagyon jól rátapint erre, amikor tréfásan megjegyzi: „Azért üzték el Milánó urát, / Hogy majdan Nápolyt kapja gyermeke?”

Prospero Miranda kiházásításával beteljesedettnek látja apai küldetését, és mivel ez töltötte ki élete elmúlt tizenkét évét, már nem kíván visszatérni a közéletbe sem. Erre utal a darab végén, amikor azt mondja Alonsónak:

...reggel aztán

Hajódra viszlek s rajta Nápolyig,
Hol még remélem látni esküvőjét
Két kedvesünknek; – onnan Milánómba
Vonúlok, ott már minden harmadik
Gondolatom sirom lesz. (5.1)

Miután már gondoskodott lánya biztos jövőjéről, nincsenek többé hatalmi ambíciói. Apai küldetését sikeresen teljesítette, tehát élete apaként beteljesedett, most már nyugodtan visszavonulhat.

Nyugodtan? A románcokra jellemző békés, mindent elsimító befejezés ellenére az Epilógusba, amelyet a színész-Prospero mond el a közönség felé fordulva, vegyül némi szomorúság. Prospero pőrére vetkőzik: őszintén beismeri a nézőknek, hogy amit az imént ígért Alonsónak (hogy „Hajódra viszlek s rajta Nápolyig,” „S nyugodt tengert ígérek, jó szelet, / S jó gyors vitorlát, hogy hamar röpítse / Királyi gályád”), azt valójában nem tudja teljesíteni, mivel „Bűbájam szétszállt, odalón, / S ha még maradt csekély erőm, / Az már a magamé csak, és / Nápolyig vinni is kevés.” A tudós, akinek egy száműzetés kellett ahhoz, hogy apaként életre keljen, gyermeke kirepülésével mintha elvesztette volna lába alól a talajt. Mintha a varázstudományra, amit élete során megszerzett, s amit oly remekül tudott kamatoztatni lánya felnevelésénél, már nem lenne szüksége. S ezen „kétségbe

kéne esni ma.” Mert mindent odaadni, és aztán kifosztottként, varázsvesztettként ott maradni egyedül (sok időszedő szülő alapélménye ez) – egyfajta halál.

Henri J. M. Nouwen holland teológus külön engedéllyel órákig nézhette Rembrandt *Tékozló fiú* című festményét a szentpétervári Ermitázsban. Ebből az élményből született meg egyik legjelentősebb könyve, *A tékozló fiú hazatérése*, amely az apaság misztériumába vezet be. Arról ír, hogy mindannyiunk élethivatása, hogy a mindent csak elvevő, magunknak élő fiú-létből eljussunk az adakozó, másoknak élő apa-létig: „Fiúként leélt hosszú életem után mégis bizonyos vagyok abban, hogy az igazi feladat az, hogy apává váljak, aki áldást oszt végtelen együttérzésében, nem kérdez, egyre csak ad és megbocsát, és sohasem vár semmit cserébe.”²⁵ Ahhoz, hogy megtanulja az „apa-létet,” Prosperónak ki kellett lépnie élete megszokott medréből, száműzetésbe kellett vonulnia egy lakatlan szigetre. Az apa, aki egykor csak magának és könyveinek élt, élete végére megtanult másokért élni, a rosszakaróknak megbocsátani, egyetlen lányát elengedni, és csak amikor kijárta az apaság iskoláját, amikor ezt a tudást már tökélyre vitte, csak akkor dobhatta el könyveit, törhette el a varázspálcáját. Az életet továbbadta, de ebbe kicsit bele is kellett halnia.

²⁵ Henri J. M. NOUWEN, *A tékozló fiú hazatérése: Egy hazatalálás története*, ford. BALÁZS Katalin, Bp., Ursus Libris, 2001, 170.



Rosencrantz és Guildenstern utazása

Külszolgalat és belső élet a *Hamletben**

KISÉRY ANDRÁS

„Ki az?” A *Hamlet* kezdetén didergő őrszem szólítja váltótársát, hogy fedje fel kilétét.¹ Ez a kérdés mintegy emblémája lett annak a modern értelmezési hagyománynak, amely a darab alaphangját a kérdező módban ismeri fel, és amelynek középpontjában a kifürkészhetetlen emberi személyiség, a kikémlelhetetlen emberi lélek, emberi jelenség áll.² A második jelenetben maga Hamlet írja le ezt a személyiségmodellt, amikor a játszható, szokott, látható külsőnek a kifejezhetetlen, kiismerhetetlen, jelölhetetlen bensőtől, az élet mélyen elrejtező, néma középpontjától való függetlenségét hangsúlyozza. Apja haláláról beszélve kérdezi Hamletet anyja:

KIRÁLYNÉ

...miért

Látszik tehát előtted annyira

Különösnek?

* Dolgozatom, melyet 2016 október 7-én a Magyar Shakespeare Bizottság előtt olvastam fel, angol nyelvű könyvem második fejezete gondolatmenetére épül. A lehetőségért hálás vagyok a Bizottság elnökségének és a szervezőknek, a végleges változat elkészítéséhez nagy segítséget nyújtó kérdéseikért és észrevételeikért pedig a közönségnek és a jelen kötet szerkesztőinek.

¹ A *Hamletet* angolul a Harold JENKINS által szerkesztett New Arden kiadásból, London, Methuen, 1982, ARANY János fordítását *Arany János Összes Művei* VII. kötetéből: RUTTKAY Kálmán (szerk.) *Drámafordítások 1, Shakespeare: A Szent-Iván éji álom, Hamlet, dán királyfi, János király*, Budapest, Akadémiai, 1961, NÁDASDY Ádámét pedig *Shakespeare: Drámák, Nádasdy Ádám fordításai* c. kötetből Budapest, Magvető, 2001. A szöveget felvonás, jelenet, és sor szerint hivatkozom; a sorszámozás Jenkins és Nádasdy szövegeiben jelenetenként, az Arany kritikai kiadásban felvonásonként halad. Azt a magyar fordítást idézem, amelyik a szöveg hely tárgyalat vonatkozását jobban visszaadja.

² Maynard MACK, *The World of Hamlet*, *The Yale Review*, 41, 1952, 502–523, az 504. oldalon; Harry LEVIN, *The Question of Hamlet*, New York, Oxford University Press, 1959, 20–21; Geoffrey H. HARTMAN, *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1975, 3–19.

HAMLET Látszik, asszonyom! az is
Valóban; látszik-ot nem ismerék.
Nem e sötétszín köntös, jó anyám,
Sem a szokott gyász öltözet, sem az
Erőltetett mell zúgó sohaja,
Nem a szemekben duzzadó patak,
A csüggedő tartásu arc, meg a
Bú többi módja, színe és alakja
Jelölhet engem voltaképp: ezek,
Valóban, látszanak, mert játszhatók;
Az enyém belül van, és nem látja szem,
Csak dísze és boglára gyász mezem.

(Arany, 1.2.251–263)

Arany itt idézett fordításában „az enyém” ami belül van, egyértelműen a bánatra, Hamlet bánatára utal. Shakespeare-nél ezzel szemben az áll: „*I have that within which passeth show,*” azaz bensőmben van valami, ami nem mutatkozik meg – Hamlet megfogalmazásában a nem látható dolog fenyegetően megnevezetlen marad. Nádasdy pontosabban adja vissza a problémát:

HAMLET 'Látszik,' felség?... Hát nem! Nekem nincs 'látszik'!
Se ez a sötét köntös, jó anyám,
se a szokásos komor gyászruhák,
se erőltetett sóhajok fuvalma,
nem; se a szemek áradó folyói,
se elgyötört arcok mutogatása –
a bánat semmilyen jele, alakja
engem ki nem fejez. Ez csupa látszat,
mert ilyesmit el lehet játszani.
De bennem az van, amit sose látnak –
a többi: dísz, csak kelléke a gyásznak.

(Nádasdy, 1.2.76–86)

A posztromantikus, filozofikus értelmezés számára a *Hamlet* nagysága nem utolsósorban abban áll, hogy ennek a belső, rejtett igazságnak a feltárulását illetve feltárhatóságát feszegeti úgy, hogy a személyiség topográfijának kérdése ontológiai és episztemológiai dimenziót is nyer.³ Hogy életünk igazsága, valósága, tehát

³ KÁLLAY Géza, 'Lenni vagy nem lenni' és 'Cogito ergo sum': gondolat és lét a *Hamlet*-ben és *Descartes Elmélkedéseiben*, " in: *A nyelv határai: Shakespeare-tanulmányok*, Budapest, Liget könyvek, 2004, 153. A személyiség topográfija filozófiatörténetéről ld. Charles TAYLOR, *Sources*

az, hogy valójában kik vagyunk, egy mélyben rejtőz, olyan belső világ, amit nem lát a szem, természetesen ebben az esetben sem csak filozófiai probléma. Ha a politikum és dramaturgia iránt is fogékonyak vagyunk, tehát aziránt, hogy Hamlet nem egy polgárcsalád nyugtalan fia, hanem trónörökös, és nem hármásban beszélget szüleiével, hanem a királyság reprezentatív nyilvánossága előtt kérkedik azzal, hogy igazi gondolatait, érzéseit a jelenlevők legfeljebb találgathatják, nem is sejthetik, és hogy gyászruhájának semmi köze ahhoz, ami a fejében, szívében van, akkor érzékeljük, milyen vészjóslóak ezek a szavak, és megértjük azt is, hogy a darabban a személyiség kikémlhetetlensége milyen szorosan összefügg a kémkedés politikájával.

A következőkben a darabnak ezt a filozófiai, pszichológiai, politikai középpontját, azt a rejtett valóságot, mit nem lát a szem néhány korabeli dokumentum felől veszem szemügyre, a dokumentumokat és a darabot úgy állítva a kor politikai kultúrájának kontextusába, hogy ott egymásra új fényt vessenek. Bár arról a valóságról akarok beszélni, amit sose látnak, mégis a darab lehető legkülsődlegesebb részleteivel kezdem, azokkal, amelyek egy reálisnak vagy realiztikusnak mondható 16. századi Dánia megjelenítéséhez járulnak hozzá.⁴

I.

A Hamlet-történet nem csak Saxo Grammaticus 12. századi krónikájában, de még François Belleforest ebből készült, 1570-es francia novellaátdolgozás-fordításában is a korai középkor barbárnak mondható viszonyai között játszódik.⁵ Csak Shakespeare darabjában változik meg ez a háttér, és kerül a darab felismerhetően modern, 16. századi viszonyok közé. Nem csak arról van szó, hogy a korai Jütlandból a színhely Elsinore-ba, Helsingörbe kerül, ahol az 1500-as évek végén épült királyi vár: a darab részletezi és modernizálja a történet politikai földrajzát

of the Self: The Making of the Modern Identity, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989, 111–158. A *Hamlet* 1800 körüli megváltozásáról és ennek interpretációs következményeiről ld. pl. Margreta DE GRAZIA, *Hamlet without Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, különösen 7–22.

⁴ A *Hamlet* utóéletéről magyarul ld. MALLER Sándor, *Hamlet-örökségünk*, Irodalomtörténet, 1992, 57–89, RUTTKAY Veronika, *Hamlet emlékezete* c. előszavát PARAIKS Júlia (szerk.), „*Eszedbe Jussak*”: *Tanulmányok Arany János Hamlet-Fordításáról*, Budapest, Reciti, 2015, 7–34. SZÓNYI György Endre *A posztmodern Hamletre várva* című cikkében áttekintette azt a néhány nyolcvanas évekbeli *Hamlet*-könyvet, amelyek mintegy összefoglalják a huszadik század historista kutatásait, *BUKSz* 3, 1991, 161–165. A jelen írás egyebek mellett azon törekvések némelyikéhez is kapcsolódik, amelyekről írtam *Az irodalom részletei: a historizmus néhány újabb változata az amerikai reneszánszkutatásban* című cikkemben: *Ki merre tart? Shakespeare Szegeden, 2007–2011*, szerk. KISS Attila Atilla és MATUSKA Ágnes, Szeged, JATEPress, 2013, 13–28.

⁵ Magyarul a *Hamlet* előzményeit, forrásait áttekinti ALEXANDER Bernát, *Shakespeare Hamlet-je*, Budapest, Franklin-társulat, 1902, 142–168, és részben, a bosszú-problémára koncentrálna, KÉRY László, *Talán álmodni: Hamlet-tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1989, a negyedik fejezetben.

is. Nemcsak Angliát és Norvégiát említik, de Lengyelországot is, melynek a 16. század végén svéd királya volt, és így a minden korábbinál szorosabban kapcsolódott a skandináv világhoz. Utal a darab Wittenbergre, a protestáns Szászország egyetemére, ahol a kor lutheránus dán elitje nevelkedett. Szóba kerülnek a kalózok, akik miatt a 16. század utolsó évtizedeiben Anglia és Dánia között folytonos diplomáciai feszültségek voltak. Utal a darab a királyválasztás intézményére – a korban Dánia a választott királyságnak Lengyelországgal együtt tankönyvi példája. És ne feledkezzünk meg a nevekről sem. Nem csak a dán vagy skandináv hangzású, vagy Észak-európában gyakorinak számító keresztnevekről, mint a Youghan vagy Yorick, vagy a Voltemand és a Cornelius, de a Rosencrantz és Guildenstern családnevekről sem – olyan emberek neveiről, akik a 16–17. századi dán udvar prominens alakjai voltak. Szemben például a Claudiuszal, a király nevével, amely egyszer sem hangzik el a színpadon, ezeket a neveket a darab nem esetlegesen, hanem néhol kifejezetten tüntetőleg használja, komédiázva hívja fel rájuk a figyelmet – hogy az alakok összekeverhetőek, az abból lesz világos, hogy a nevük annál kevésbé:

KIRÁLY Köszönjük, Rosencrantz és kedves Guildenstern.

KIRÁLYNÉ Köszönjük, Guildenstern és kedves Rosencrantz.

(Nádasdy 2.2.33–34)

Ez a korabeli dán anyag Shakespeare darabjának újdonsága. Ráadásul olyan újdonsága, aminek a szövegbe illesztésében a szerző nem támaszkodhatott nyomtatott forrásokra. A részletek ugyan tényszerűek, de nem jelent meg Dániáról olyan könyv, se angolul, se más nyelven, amelyre Shakespeare támaszkodhatott volna. De akkor honnan szedhette mindezt? A kérdés nem életrajzi szempontból érdekes – azt akarom ugyanis megmutatni, hogy mit árulnak el ezek a külföldi apróságok a kor angol kultúrájáról, és benne adott esetben a dráma, a színházjárás világáról, másrészt, részben ezeket a tanulságokat is felhasználva, a darab rejtett világáról, arról, amit nem lát a szem, amit sose látnak, arról, ami nem mutatkozik meg a *Hamlet* színpadán.

II.

Kezdjük az elején: Ki az? Kicsoda Rosencrantz és Guildenstern? És hogy kerültek oda? Hogy került Rosencrantz és Guildenstern Shakespeare *Hamletjébe*? A huszadik századi Shakespeare-értelmezés egyik legnagyobb hatású műve, Tom Stoppard színdarabja által felvetett egzisztenciális kérdést próbálok az itt következőkben történeti keretbe állítva megválaszolni. A darab szerint ők maguk hajón, a nevük pedig egy darab papíron érkezik Angliába. Emlékszünk, azért

mennek, hogy Hamletet elkísérjék a király által végzetesnek szánt követségébe. Magukkal viszik azt a pecsétes levelet, melyben a király a hűbéres Angliától Hamlet azonnali halálát kéri. Visszatérése után Hamlet elmeséli Horationak, hogy Anglia felé hajózva a tengeren miképpen fedezte fel a Rosencrantz és Guildenstern által vitt királyi parancsot, és miképpen cserélte ki azt egy másikkal, amelyikben az ő kivégzésüket parancsolja a magáé helyett. Ez az a pillanat, amikor Hamlet mintha magára találna – abban az értelemben, hogy kezébe akad apjának a tarsolyában hordott pecsétnyomója (5.2.47–53), amivel apja királyi személyét magára öltve jegyzi, azaz hitelesíti a levelet. Ez az Anglia felé továbbhajózó papiros Hamlet egyetlen királyként kiadott parancsa – egy dokumentum, amelybe a magáé helyett két másik nevet szúr be. Hamlet bensőjét nem jelöli semmi – de ez a két név vérfagyaláló valósággal jelöli meg két ember életét.

Az, ahogy Hamlet átírja a királyi parancsot, egyértelmű a dán követség Angliába érkezése utáni események forgatókönyvének átírásával, és így annak a forgatókönyvnek az átírásával, amelyet a király írt-szerkesztett ellene nagy gonddal.⁶ Érdekes, hogy Hamlet színházi analógiát használ az átdolgozás leírására:

Being thus benetted round with villanies –
Ere I could make a prologue to my brains,
They had begun the play – I sat me down,
Devised a new commission, wrote it fair:

(5.2.29–32)

Az aljasságok hálójába fonva
(agyam még nem tudta a darabot,
de már játszani kezdett...) nekiültem
és új parancsot írtam, gyöngybetűkkel

(Nádasdy, 5.2.29–32)

Igy be lévén hálózva e gazoktul
– Mert még előszót sem csinált agyam,
Midőn ők már elkezdtek játszani –,
Leültem, új parancsot koholék;

(Arany, 5.2.324–327)

Hamlet színpadi nyelven beszél a szituációról, az új levél papírra vetésének körülményeiről: kvázi egy olyan előadás kényszerű átdolgozásának mondja, amely-

⁶ ALMÁSI Zsolt, *The Problematics of Custom as Exemplified in Key Texts of the Late English Renaissance*, Lewiston, Queenston and Lampeter, Edwin Mellen Press, 2004, 140–160 tárgyalja a darabban az idő és az időrend összefüggését a csel- illetve cselekményszövésével.

nek váratlanul találta magát a színpadán, amelynek tudtán és akaratán kívül lett szereplője. Ez a szóhasználat összeköti a szövegírás-szerkesztés e pillanatát Shakespeare darabjának másik olyan helyével, ahol egy szöveg átdolgozásáról esik szó – természetesen arra a „tizenkét-tizenhat sornyi” szövegről (2.2.535, Arany, 2.2.670) beszélek, amit Hamlet szúr bele a Gonzagó meggyilkolása című, a vándorszínészek társulata által előadandó darab szövegekönyvébe. Itt csak talál-gathatunk, pontosan mi is lehet az a tucatnyi sor, amiről szó van, de annyi világos, hogy ez az átdolgozás, beszúrás teszi a Gonzagó darabot Egérfogóvá, olyan törré, „hol a király, ha bűnös, fennakad.” (Arany, 2.2.740; ugyanez a passzus Nádasdynál: „Színházba hát: / fogjuk meg a király büntudatát!” 2.2.601)

Egy színdarab és egy levél átdolgozása: ez Hamlet két olyan cselekedete a darab során, amelyek – szemben Polonius vagy a király megölésével – nem improvizációk, hanem tervszerűnek mondhatók – pontosabban ez a két mozzanata a darabnak, ahol Hamlet tervet, forgatókönyvet írva avatkozik be az események menetébe. A király és Hamlet egymás elleni cselvetése világosan párhuzamba állítja kettőjüket. Ami kettejüket megkülönbözteti, az éppen az az ügyesség, amivel Hamlet a készen kapott szövegekönyvekhez nyúl.

Ahogy Hamlet a levelet átírja, az az Anglia és Dánia közötti kapcsolatba való beavatkozás, diplomáciai manőver. A diplomácia fontos szerepet játszik a darab politikai világában, és központi eleme Claudius király politikai tevékenységének. Amint trónra lép, Norvégiába küldi Corneliust és Voltemandot követségbe, hogy elhárítsák a Fortinbras serege által jelentett veszélyt. Hamlet utazásának is diplomáciai fedőoka van: Hamlet azért megy, hogy megkérje a rég elmaradt adót (3.1.171) – ez a hivatalos magyarázata annak, hogy miért is kell Hamletet utolsó-nak szánt útjára Angliába küldenie. Ezért van az is, hogy a Hamlet Horatióknak szóló levelét hozó tengerész Hamletet úgy említi, mint a követet, aki Angliába volt menendő (4.6.10). A darab legvégén, a sereggel érkező Fortinbras nyomában elképedt angol követek lépnek a színpadra. Ráadásul Fortinbras érkezése maga is diplomáciai jelentőségű, amennyiben a korábban olyan sikeresnek látszó Claudius-féle diplomácia csődjét jelzi, ha ugyan van még, aki erre figyelni tud egyáltalán.

A darab első felében a színház és a diplomácia, Hamlet és a király kompetenciái, a nyílt erőszak legfőbb, bár végül sikertelennek bizonyuló alternatíváiként szerepelnek. Mint Timothy Hampton megjegyzi, a két terület egymással analógnak mondható, amennyiben mindkettő előre megírt forgatókönyvek, szövegekönyvek lejátszásaként jelenik meg.⁷ A király Corneliusnak és Voltemandnak az első felvonásban adott utasítása párhuzamba állítható a Hamlet a színészeknek adott utasításával. A király és Hamlet egyaránt azt várják az instruált személyektől,

⁷ Timothy HAMPTON, *Fictions of Embassy: Literature and Diplomacy in Early Modern Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 2009, 149, 155–156.

hogy ne térjenek el a nekik osztott szereptől, hanem tartsák magukat szorosan a szöveghez.

KIRÁLY csak annyi felhatalmazást adunk,
hogy megbeszéljük mindazt a királlyal,
amennyit ez az írás felölel.

(Nádasdy 1.2.36–39)

HAMLET aki köztetek a bohócot játssza, ne mondjon többet,
mint írva van neki

(Arany 3.2.241–242)

Hamlet azzal csavarja ki a diplomácia fegyverét a király kezéből, hogy azt teszi, ami a színtársulattal egyszer már sikeres eljárásnak bizonyult: átírja a szövegkönyvet.

Hamlet megváltozva tér vissza követi küldetéséből.⁸ A királlyal szemben táplált, szexuális viszolygáson és a kísértet vádjain alapuló ellenszenvé immár nemcsak a színházi kísérlet kétséges eredményével, de támadhatatlan szöveges bizonyítékkal is alá van támasztva: Hamlet kezében ott a király által írt, aláírt, királyi pecséttel ellátott, kivégzését elrendelő levél. Hamlet ötödik felvonásra megváltozott személyiségét részben a király immár igazolt bűnössége magyarázza, és ezen belül részben talán az is, hogy a bizonyíték nem az eredeti vádat igazolja, hanem egy új bűntény szándékát: nem az apa meggyilkolását (ez a gyilkosság darab világán belül mindvégig feltáratlan és leleplezetlen marad), hanem a fiú meggyilkolásának tervét.

Hamlet személyiségének megváltozása és a darab cselekményének irányváltása egyaránt a dán herceg által eszközölt két átírat, átdolgozás következménye. A Shakespeare-kritikában gyakran felmerült az az elgondolás, miszerint a *Hamlet* komplexitása, és Hamlet személyiségének mélysége, kifürkészhetetlensége, indulatának annak tárgyával való összemérhetetlensége, a bosszú reflexióba és önreflexióba bonyolódása mind abból fakadnak, hogy Shakespeare maga egy régi darabot modernizált, egy régi cselekmény ellenállásával kellett megküzdenie miközben azt modern alakra próbálta hozni – azaz a *Hamlet* azért olyan, amilyen, mert egy átdolgozás eredménye.⁹

⁸ Erről a fordulópontról ld. MACK, *i. m.* 520–523; James L. CALDERWOOD, *To Be and Not to Be: Negation and Metadrama in Hamlet*, New York, Columbia University Press, 1983, 34–47; KÁLLAY, *i. m.* 161–162.

⁹ T.S. ELIOT, *Hamlet, Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1951, 141–146; William EMPSON, *Hamlet When New*, *Sewanee Review*, 61, 1953, 15–42, 185–205; Mark ROSE, *Hamlet and the Shape of Revenge*, *English Literary Renaissance*, 1, 1971, 132–143; Howard FELPERIN, *O'erdoing*

Az *ős-Hamlet* nem áll rendelkezésünkre, de gyanítható, hogy Shakespeare beavatkozása nem néhány soros betoldásból állott. Annyit azonban tudunk, hogy Rosencrantz és Guildenstern alakja és neve az angol színdarab sajátja, amennyiben az angol színpadi adaptáció során került a Hamletbe. Azaz gyanítható, hogy e két név az, ahol Shakespeare és a dán királyfi munkája egybeesik: ha a királyi parancsba Hamlet szúrja be a két nevet, a Hamletről szóló darabba Shakespeare szúrja be őket. És ha a drámaíró és a követségbe indult herceg munkája eképpen egybeesik, akkor talán Shakespeare munkáján gondolkozva érdemes lehet a kor követeinek írásos munkáján is elgondolkoznunk.

III.

Eddig Rosencrantz és Guildenstern nevének papírra vetésén csak a darab kontextusában gondolkodtunk. Gyakorlati, történeti értelemben véve a két Angliába küldött diplomata nevének írásos felbukkanása Angliában és a *Hamlet*ben a kor angol diplomatai tevékenységének, írásainak, leveleinek tulajdonítható. 1588 nyarán I. Erzsébet Dániába küldte követségbe Daniel Rogerst, hogy „kinyilvánítsa gyászunkat szeretett fivérünk Frigyes király halála fölött, és hogy ugyanakkor eljárjon kereskedőink sérelmeinek orvoslása ügyében.”¹⁰ Ahogy Cornelius és Voltimand Norvégiába menet, és ahogy a kor követei általában, Rogers részletes instrukciókat kapott a helsingöri audiencián elmondandókat illetően. Írásba adták neki, hogy először az ifjú – nagykorúságát még nem elérte – királynak kondoleáljon, és ezután, mint az utasítás mondja, „fordulj anyjához, a királynéhoz, a néhai király özvegyéhez, akinek add értésére, hogy a mondott bánat legjobb gyógyszere az, ha nem a magunk veszteségét nézzük, hanem az elhunytat ért nyereséget, azt a boldogságot, ami nyilvánvalóan vár reá.”¹¹

Miután elmondta bölcsességeit arról, hogy nézzük a veszteséget – ahogy Shakespeare mondja – „mosolygva egyik, a másik [szemünkkel] könnyezve” (Arany, 1.2.187), és hogy örvendjünk afelett, hogy Frigyes nem úgy halt meg, mint Hamlet apja, „levágva épen bűneim virágján, ... számolni küldve minden hamisságimmal fejemen” (Arany, 1.5.744, 746–747), Rogersnek az volt a feladata, hogy a királyság a trónörökös kiskorúsága idejére választott négy régensével, kormányzójával tanácskozzon, és adja tudtukra, hogy Anglia hajlandó elégtételt

Termagant: An Approach to Shakespearean Mimesis, The Yale Review, 63, 1974, 372–391; David Scott KASTAN, *‘His Semblable in His Mirror’: Hamlet and the Imitation of Revenge*, Shakespeare Studies, 19, 1987, 111–124.

¹⁰ A követ utasításainak példányai: Cecil Papers 16/100, és BL MS Cotton Nero B III, f. 258. Az utasítások nyomtatásban megjelentek: *A collection of state papers relating to the reign of Queen Elizabeth, from the year 1571 to 1596. Transcribed from original papers and other authentic memorials*, szerk. William MURDIN, London, 1759, pp. 627–629. A levéltári forrásokból vett idézeteket saját fordításomban közlöm.

¹¹ U.o.

adni az angol kalózok által a dán korona alattvalói ellen elkövetett gazságokért. Végül tárgyalnia kellett azoknak az angol kereskedőknek a dolgáról is, akiknek a helsingöri vám elkerülése miatt elkobozták a hajóját vagy áruit.¹²

Corneliuszal és Voltemanddal szemben Rogers nem volt túlzottan merev az utasítások követésében – mi több, rögtön az elején úgy érezte, hogy el kell térnie a megkapott szövegétől. Ahogy hazaküldött jelentésében megírta, „Először a királynéhoz intéztem szavaimat, látva, hogy neki adták a legnagyobb tiszteletet, annak ellenére, hogy utasításaim előírták, hogy először az ifjú királyhoz szóljak.”¹³ Ennél fontosabb az, hogy a négy kormányzóval tanácskozva Rogers olyan dolgokról is szót ejtett, amelyekkel, mint írja, „nem voltam megbízva, de amelyeket a pillanatnyi körülményekre tekintettel nem hagyhattam említetlenül.”¹⁴ A „pillanatnyi körülmények” nem mást jelentenek, mint a spanyol Armada közeledését: 1588 nyarán vagyunk, és még nem tudjuk, hogy a gondviselés fuvallata hamarosan az angol flotta segítségére siet és megtépázza, szétszórja a spanyol hajókat. Ezért a dán nemességgel és a dán udvarnál kondoleáló német fejedelmi követekkel tanácskozva egy protestáns szövetség eszméjének felélesztésén is fáradozott.¹⁵

Annak ellenére azonban, hogy ráosztott szerepén és hatáskörén lényegesen túlmerészkedett, Rogersnek nagyon keveset sikerült elérnie. Ahogy a korabeli összefoglaló írja, „baráti választ hozott a király halálát illető együttérző üzenetünkre a kormányzóktól, de a kereskedők sérelmeit illetőleg semmi előrelépésről nem tudott beszámolni.”¹⁶ Nem kötött új megállapodás Dániával, és nem jött létre új protestáns szövetség sem. Az időközben vereséget szenvedett Armada pedig, amelynek dániai kikötését is meg kellett volna akadályoznia Rogersnek egy utánaküldött parancs szerint, másfelé vette a menekülés útját.

Mivel tárgyalásai eredménytelenek voltak, pontosabban nem kis részben éppen ezért, Rogers követségéről terjedelmes dokumentációt küldött haza. Mivel sikerről nem tudott beszámolni, buzgalmáról más módon kellett tanúbizonyságot tennie. Miközben a kormányzók válaszára várt, több jelentésben is beszámolt a fogadtatásáról és a tárgyalásaikról, és politikai információkat, híreket is küldött. Ezek között volt egy olyan lista is, amelyben a dán udvar pillanatnyi összetételét,

¹² U.o.

¹³ Rogers levele Francis Walsinghamhez, 1588 július 24, TNA SP 75/1 f. 259v.

¹⁴ Rogers levele William Burghleyhez, 1588 augusztus 10, BL MS Lansdowne 57/30 (f. 79r).

¹⁵ Arthur J. SLAVIN, *Daniel Rogers in Copenhagen, 1588: Mission and Memory = Politics, Religion and Diplomacy in Early Modern Europe: Essays in Honor of De Lamar Jensen*, szerk. Malcolm R. THORP és Arthur J. SLAVIN, Kirksville, MO, Sixteenth Century Essays and Studies, 1994, 247–266, a 260–264 oldalakon. Slavin szerint Rogers felhatalmazás nélkül cselekedett; ennek ellenére elmondható, hogy jórészt a kapott utasítások szellemében járt el, ráadásul további, szóbeli instrukciókra is hivatkozhatott: David Scott GEHRING, *Anglo-German Relations and the Protestant Cause: Elizabethan Foreign Policy and Pan-Protestantism*, London, Pickering & Chatto, 2013, 203, 239. jegyzet.

¹⁶ BL Add 48094 f. 61r, de v.ö. GEHRING, *i. m.* 124.

azaz a dán királyság fő tisztségviselőit sorolja fel.¹⁷ Ez az a lista, melyben a Rosencrantz és Guildenstern nevek, a király tanácsosainak nevei (egészen pontosan két Guildenstern és egy Rosencrantz) először teszik meg az utat Dániából Angliába. Az út Dániából Angliába nem túl biztonságos, és Rogers csak reménykedik benne, hogy küldönce biztonságban eljut Angliába, mert, mint írja, „úgy értesültem, hogy a tengereken sok a kalóz, és alig akad olyan, aki innen át merné szelni a nyílt tengert, mert mindenhol olyan híreket hallani, hogy számtalan kalóz-kompania van most a vizeken.”¹⁸ Az, hogy a levél ma az angol Nemzeti Levéltárban, a Dániával kapcsolatos külügyi iratok között található, arra utal, hogy Rogers küldöncének, mint a Hamlet levelében említett Rosencrantz és Guildensternnek, sikerült folytatnia útját Anglia felé.

Visszatérése után Rogers rendszerezett formában is megírta Dániában és Dániáról, illetve a dán-norvég egyesült királyságról szerzett tapasztalatait. Jelentése 12 fólió lapot, azaz 24 nagy oldalt tesz ki, sűrűn teleírva. Mint az elején mondja, „Most hogy immár két ízben küldött Őfelsége Dániába, helyesnek láttam leírást készíteni ezekről az északi királyságokról és jelenlegi kormányzatukról, [...] mert igen keveset írtak helyesen ezekről a királyságokról, viszont sok hamis zagyvaságot terjesztenek róluk még azok is, akik úgy mutatják magukat, mint akik tudnak valamit.”¹⁹ Rogers munkája végiggondolt, alapos áttekintés, amely a geopolitikai helyzettől a világi és egyházi kormányzaton és az alkotmány és a dinasztia történetén, Dánia külkapcsolatain és az angol-dán diplomácia eseményein át a társadalmi csoportok jellegzetességeiig, a befolyásos családok és személyek ismertetéséig terjed, miközben a saját maga által elintézett dolgokat is megemlíti természetesen. Ebbe a jelentésbe Rogers megint beilleszti a dán méltóságviselőknek azt a listáját, amelyet már korábbi, levélben küldött jelentéseihez is csatolt.

Rosencrantz és Guildenstern nevének a *Hamlet*-beli előfordulásáról több elmélet is van, de az egyetlen olyan csatorna, amelyen keresztül biztosak lehetünk benne, hogy neveik valóban eljutottak Angliába, az Rogers listája. Könnyen lehet tehát, hogy a nevek, melyeket egy Anglia felé tartó hajó fedélzetén Hamlet beleír

¹⁷ TNA SP 75/1 f.271. A lista további példányai mutatják, hogy Rogers másoknak is elküldte mint értékes információt: BL Cotton Nero B III f. 343, BL Lansdowne 112, ‘Consilarii et senatores Regnorum Daniae Noruagiae,’ f. 107. Geoffrey Bullough észrevette Rogers a brit Nemzeti Levéltárban fellelhető leveleinek jelentőségét, és részleteket is közölt nyomtatásban megjelent kivonatuk alapján: *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, szerk. Geoffrey BULLOUGH, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, 7:184.

¹⁸ TNA SP 75/1 f. 261v.

¹⁹ “A discourse touchinge ye present estate and government of the Kingdomes of Denmarke and Norwegen, with a description of the said realms and dominions appertayninge unto them written in September Anno 1588,” Huntington MS EL 1608. Nyomtatásban megjelenés alatt: *Diplomatic Intelligence on the Holy Roman Empire and Denmark During the Reigns of Elizabeth I and James VI: Three Treatises*, szerk. David Scott GEHRING, Cambridge, Cambridge University Press, 2016 (Camden Series, 49).

egy diplomáciai iratba, maguk is egy hajóval küldött diplomáciai iratban érkeztek Angliába, hogy ott egy drámaíró majd felhasználhassa őket.

Rogers írása jellegzetes diplomáciai, külszolgálati termék: követ által írt országjelentés, olyan, amilyeneket a 15. század óta készítettek hazatértükkor a modern diplomácia mintájául szolgáló velencei apparátus tagjai. Ezek a velencei jelentések, *relazionék* a későbbi követjárások előkészítésében, a külpolitikai munkában nagy szerepet játszottak. A távoli idegenbe készülő követ tájékozódásul elolvasta, sőt másolatban magával is vitte elődei beszámolóit, majd hazatérve újabb jelentést készített, hiszen az országnak esetleg más részeit látta, más emberekkel találkozott, és maga az ország is megváltozott a közben eltelt évek alatt. A velencei jelentések egész Európa számára modellt adtak: bár elvileg belső használatra készültek, a velencei politikai osztály, a patríciusok fenntartás nélkül másoltatták és gyűjtötték őket, és az ő köreiből Európa-szerte minden udvarba, sőt a 17. századra majd minden arisztokrata könyvtárába eljutottak. Leopold Ranke a koraújkor történetét ilyen, német hercegi könyvtárakban fellelhető velencei *relazionékból* írta meg.²⁰

A Rogerséhez hasonló jelentések, *relazionék* nem csak nyomtatásban kezdtek el megjelenni a századforduló körül, nem egyszer politikai botrányokat okozva, de a nyomtatott verziók már maguk is egy kéziratossá váló forgalomra támaszkodtak. Tudjuk, hogy egyes londoni könyvesboltokban előfordultak ilyenek, és Shakespeare-nek lehettek másolatok birtokában levő ismerősei is. Ha egy drámaírónak a dolga, hogy felfrissítsen egy Dániában játszódó darabot, gondolhatja úgy, hogy érdemes lehet utánaolvasni az országnak. Shakespeare is eljárhatott így – és ez esetben elképzelhető, hogy vagy Rogers jelentéséből, a korban készült egyetlen ilyen, Dániáról készült jelentésből dolgozott, vagy esetleg a méltóságviselők listájából, ami ettől függetlenül is forgalomban volt.²¹

Talán. Feltehetőleg. Nincs egyértelmű bizonyítékunk arra, hogy Shakespeare valóban Rogers munkájára támaszkodott: nem több ez, mint egy érdekesnek tűnő hipotézis.²² Ám számomra itt nem is az a fontos, hogy valóban így volt-

²⁰ Filippo DE VIVO, *How to Read Venetian Relazioni, Renaissance and Reformation*, 34, 2011, 25–59; a *relazionék* másolásáról és terjedéséről még mindig érdekes Armand BASCHET, *La diplomatie vénitienne: les princes de l'Europe au XVI^e siècle ... d'après les rapports des ambassadeurs vénitiens*, Paris, Henri Plon, 1862, 39–53; Leopold RANKE, *The Ottoman and the Spanish Empires in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ford. Walter K. KELLY, London, Whittaker and Co., 1853, 1–4; Willy ANDREAS, *Staatskunst und Diplomatie der Venezianer im Spiegel ihrer Gesandtenberichte*, Leipzig: Koehler & Amelang, 1943, 73–82; Ugo TUCCI, *Ranke and the Venetian Document Market, = Leopold von Ranke and the Shaping of the Historical Discipline*, szerk. Georg G. IGGERS és James M. POWELL, Syracuse, Syracuse University Press, 1990, 99–107.

²¹ Bővebben ld. KISÉRY András, *Hamlet's Moment: Drama and Political Knowledge in Early Modern England*, Oxford University Press, Oxford, 2016, 194–199.

²² A hipotetikus, elképzelhető szcenáriók gyakorivá válásáról a 21. században, és értékükről, jelentőségükről az irodalomértelmezésben ld. DÁVIDHÁZI Péter, *Redefining Knowledge: An Epistemological Shift in Shakespeare Studies*, Shakespeare Survey, 66, 2013, 166–176.

e, hanem hogy ez a dokumentum egyértelműen megmutatja, hogy a *Hamlet*ben valóban olyan információk kerülnek színpadra, amik a kor közönsége számára a politikai szakma, és annak is leginkább vonzó, legtöbb izgalmat ígérő formája, a külszolgálat velejáráóiként voltak, vagy lehettek ismeretesek. Ez az asszociációs kör, ez az aura az, aminek a *Hamletre* vetülésének következményeit, tanulságait szeretném a továbbiakban érinteni.

Az egyik legfontosabb, sorsdöntő jelentőségű, de folyton változó, és ezért a *relazioné*kban is rögzítendő tényező a politikai elit összetétele, a fő méltóságviselők névsora volt. Míg a nagyobb politikai struktúrák lassan változtak, a személyek gyorsabban cserélődhettek – márpedig rengeteg múlhatott azon, hogy a követ tudta-e, kivel érdemes egyezkednie, kit fontos céljainak megnyernie. Tapasztalatalan küldöttek indulásuk előtt az államtitkártól alapos felkészítésben részesültek, nem csak az audienciát illetően, de olyan általánosabb ügyekben is, hogy miről lehet és nem lehet beszélniük azokkal, akikkel érintkeznek, hogyan kerülhetik el a kényes információk kiszivárgását, maguk vagy uralkodójuk lejáratását, stb. Egy 1598-as jegyzet, amit egy Dániába készülő követnek írt az angol diplomáciát kézben tartó tudós titkár, azzal kezdi, hogy érkezése után a követ első dolga legyen, hogy megtudja, mik a király által használt titulusok, miképpen kell megszólítani az uralkodót, és azt is, hogy kik a királyi tanács tagjai, mi a nevük, mik a címeik. Rogers ezért küldte haza a listákat, és ezért van az, hogy a kor diplomáciai iratai között sok hasonló listával találkozhatunk, a korabeli utazókat pedig kifejezetten instruálták arra, hogy figyeljenek a nevekre, címekre.

Shakespeare színdarabjának dán anyaga, dán utalásai, dán nevei irrelevánsnak látszanak a cselekmény, a darab egésze, mélyebb vonatkozásai szempontjából. Olyan felesleges részleteknek tűnhetnek tehát, mint amilyenekről Roland Barthes beszél, a realista regényekben a valóság hatását, illúzióját felkelteni képes részletekről szólva (*effet de réel*). Barthes szerint a cselekmény szempontjából irreleváns mozzanatok: az utcán megpillantott furcsa kalap, a falon lógó barométer formája, vagy a tapéta mintája egy olyan, csökönyösen tényszerű anyagi világra figyelmeztetnek a szövegben, amelyeket a fikció nem érint, és amelyek azt így egy magától függetlenül léteznek tűnő való világba horgonyozzák.²³ A Shakespeare által színre vitt, közszemlére tett részletek egy valós Dánia érzetét keltik – azonban haszontalannak egy, a Barthes-étől eltérő értelemben éppenhogy nem mondhatók, hiszen ezek a külszolgálat működéséhez nélkülözhetetlen információk. Olyan információk, amelyek értéke azt is jelentette, hogy beszerzésük és megfelelő helyre történő továbbadásuk érdemnek, előrelépést is lehetővé tevő cselekedetnek minősült. Egy olyan korban, amikor minden külszolgálati információ, hír egyúttal politikai értékkel is bír, Shakespeare nevei tehát nem egyszerűen a Barthes-

²³ Roland BARTHES, *The Reality Effect, The Rustle of Language*, Blackwell, Oxford, 1986, 141–148.

féle *effet de réel* kiváltói, nem is pusztán valamiféle *couleur locale*-t biztosítanak, hanem a darabot a politikai apparátussal asszociáló anyagnak tekinthetőek.

Olyan fajta allúzióval van dolgunk tehát, amely a cselekmény jelentését nem más történetekkel párhuzamba állítva, azokkal asszociálva mélyíti, pontosítja vagy bővíti, hanem egy konkrét szociális, kulturális környezet felé tett gesztussal.²⁴ Sajátos intertextuális, sőt, dokumentum-közi viszony ez: a nevek felhívták a kor olvasói figyelmét arra, hogy a darab külföldi viszonyokat ábrázol, az e viszonyokról rendelkezésre álló tudás viszont természetesen a külszolgálatok irataiban testesül meg – a *Hamlet* című darab így nem csak ábrázolja a külszolgálati munkát, de maga is támaszkodik erre. Ez az összefüggés számunkra csak történeti rekonstrukció segítségével válik felismerhetővé, de egykorú közönsége számára a darab szerkezete is láthatóvá tette. Természetesen senki se nézte a *Hamletet* külpolitikai jelentésnek a 17. század elején sem – de a darab nyilvánvalóan reagált és reflektált közönségének a diplomácia és mindenféle külszolgálat, és mindenféle külföld iránti érdeklődésére, és ezt a reflexiót legbensőbb problémáival kapcsolta, olvasta egybe.

A századforduló ugyanis fontos változást hozott az angol politikai kultúrában. 1599 után a második Armada veszélye elmúlt, Anglia és Spanyolország béketárgyalásokat folytatnak, és Anglia a külkapcsolatok háborús beszűkülése után újra állandó, rezidens követeket küld több országba. A követségek jövésemenése, fogadása és készülődése az utca embere számára is láthatóvá tette ezt a változást. Ebben a korszakban a külszolgálat nem csak és nem is annyira önálló hivatás, mint az első lépcsőfok a kormányapparátusban befutható pályán: a korban minden *secretary of state* (az államtanács titkára, külpolitikáért felelős vezetője) külszolgálatban kezdte karrierjét.

A politikai tudás különleges társadalmi presztízsének pillanata ez. Ebben a modern nyilvánosság megszületését megelőző pillanatban a külföldi hírek, a külföldi országok, külpolitika iránti érdeklődést elsősorban az hajtotta, hogy mindez a tudás az udvar, a politikai elit privilégiuma volt. Államtitkoknak, *arcana imperii*nek, a kormányzás belső titkainak tekintették őket – olyan tudásnak, amely hatalmat ad, képessé tesz a politikai cselekvésre, a politikai pályán való előrelépésre. Ebben a környezetben a politikai pálya vonzereje hozzájárult ahhoz, hogy a politikai tudás, a diplomaták tudása kulturális tőkévé válhasson. A külföldi hírek ismerete az újságírás kora előtt jobbra annyit tett, mint a hírszerzés alapvető termékeivel ismeretségben lenni. Külföldi tapasztalattal kérkedni annyit tett, mint politikai kapcsolatokkal kérkedni. A külszolgák szaktudása, a külszolgák karrierjét segítő

²⁴ Az allúziók történetileg alakuló és kontextusfüggő módon értelmet gazdagító hatásáról a *Hamlet* példáján ld. DÁVIDHÁZI Péter két, egymást kiegészítő tanulmányát, 'O *Jephthah, Judge of Israel*': *From Original to Accreted Meanings in Hamlet's Allusion*, *Shakespeare Survey*, 68, 2015, 48–61 és „Egy szép leánya, több se volt”: *Ballada Jeftha áldozatáról Arany Hamlet-fordításában*, = *PARAIZS* (szerk.), *i. m.*, 141–170.

tudás olyasmivé alakul át ennek következtében, amivel az ember társaságban, beszélgetés során politikai bennfenntesnek mutatkozhat, és így felhívhatja magára a figyelmet, tekintélyt sugallhat, kitüntetheti magát. A külvilág hírei, a külügyek, a diplomácia, és mindenféle külszolgálati információ így váltak beszédtemává egy olyan, a nyomtatott sajtót megelőző korban, amikor a lakosságnak a világ dolgaira se rálátása, se befolyása nem volt, a külhoni utazás és külszolgálat pedig gyakran teljesen egymásba mosódott. A külszolgálati tapasztalat vagy tudás belföldi, udvari, végső soron politikai hatalmat ruházott birtokosára – vagy legalábbis annak társasági megfelelőjét és látszatát.²⁵ Ezt a kontextust figyelembe véve forduljunk most vissza a darabhoz, és annak messzi külszorból visszatérő szereplőjéhez, és vegyük szemügyre a visszatérés és a befolyás, visszatérés és hatalom, visszatérés és felhatalmazás között a darab által teremtett kapcsolatot.

IV.

A *Hamlet*nek különösen szembeötlő vonása az utazók és követek jövés-menése, bár a dán börtönállamra és Hamlet valamint a Király meggyötört és kifürkészhetetlen bensőjére figyelve gyakran elsiklunk fölötte. Emlékeztetőül: az első felvonás második színében a királyság hivatalos ügyei között nem csak Cornelius és Voltemand követsége szerepel, de Laertes párizsi útiengedélye, illetve Hamlet Wittenbergbe utazásának megtagadása. Amint az udvar távozik, színre lép Horatio, akiről megtudjuk, hogy ő viszont épp Wittenbergből érkezett. Laertestől búcsúzunk, és Polonius máris küldi utána Reynaldót. Elküldetnek Rosencrantzért és Guildensternért, akik meg is jönnek, mint mondják, látogatóba. Aztán visszajönnek a követek Norvégiából, és befutnak a vándorszínészek, és a londoni színpadok világáról, a gyerekszínészek sikeréről beszélnek – mint akik egyenesen Londonból érkeztek Dániába. Amikor Hamlet útra kel Anglia felé, a kikötőbe menet szembejön vele Fortinbras Lengyelország felé menetelő serege. A darab egy sor visszatéréssel zárul, és ezek a visszatérések jelentik a királyi hatalom összeomlását: Laertes befut Párizsból, és a lázadó dán nép élére áll. Hamlet partra szállásáról egy hajóember hozza a hírt, majd ő maga is visszaérkezik, mindenre készen. Végül Fortinbras is visszajön Lengyelországból, kéri a koronát – nyomában a hangsúly kedvéért ott jönnek az elképedt angol követek. Arról se feledkezzünk meg, hogy az egész ott kezdődött, hogy valaki mégiscsak visszatért abból a nem ismert tartományból, melyből nem tér meg utazó. A megérkezés vagy visszatérés tehát mindenképp a darab egyik fontos témája és a darab cselekményének leggyakoribb olyan mozzanata, ami cselekedetnek tekinthető – akár hírt

²⁵ A politikai tudás kulturális tőkévé válásáról, presztízséről és a színpad szerepéről részletesebben ld. KISÉRY, *Hamlet's Moment*, i. m. 1–29 és 243–280.

hoznak távoli, nem ismert országokból, akár egyszerűen a színpadra robbannak a külvilágból, jogukat, igazukat, jussukat követelve.

A követ, a messziről jött utas a görög drámának és sok későbbi darabnak, történelmi színműnek is fontos mellékszereplője – „Hírnök jő”, aki dramatizálja az új információ bevezetését, fogadtatását. Ezért többnyire csak az általa hozott üzenetre, hírré figyelünk – neki magának nincs sorsa, maximum véleménye, amit a kórus kültagjaként eldűnnyög az orra alatt, majd távozik. Shakespeare *Hamlet* című tragédiája ezzel szemben egyértelműen odafigyel a követekre, akik Norvégia, Anglia és Dánia között járnak. Nem csak feladatukról hallunk, arról, hogy milyen protokollt kell követniük, de sorsukról is. Az utazás és visszatérés jutalma, jussa a darab visszatérő motívuma. A hírhozók az információval együtt a dán publikumot, az udvart is befolyásolják, és befolyásukat igyekeznek kamatoztatni is. A visszatérés, és a látottakról való beszámoló jutalomra jogosít fel, jogot és hatalmat ad.

Rosencrantz és Guildenstern javaslatom szerint egy öregedő angol diploma-ta feljegyzéseivel érkezik Shakespeare *Hamlet*jébe – azért, mert Daniel Rogers jutalma és állása biztonsága reményében igyekszik valamit letenni Erzsébet kormányzatának és külpolitikájának két legfontosabb irányítója, az ekkoriban éppen főkincstárnok William Burghley, és a királynő első titkára, Francis Walsingham asztalára. Cornelius és Voltemand visszatérése jutalmául a királlyal multhat. Rosencrantz és Guildenstern helsingöri látogatásáért a köszönet Claudius ígérete szerint szintén „királyi hála” lesz. Angliába mentükért viszont remélt jutalmuk elmarad: helyette zsoldjuk a halál lesz. Rosencrantz és Guildenstern követsége az előrelépés, jutalom reményének és e remény sorsának is emblémája lehet. Végzetük a szolgálat kiszámíthatatlan, reménytelen jutalmának története: kisszerűen tragikus példázat sorsunk kézbentarthatatlanságáról. Ha van a darabban, akinek oka lenne panasszal illetni „mind a rügást, mellyel méltatlanok / bántalmazták a tűrő érdemet” (Arany, 3.1.76–77), hát ők azok. Nekik még a halálhírukért sem jár jutalom: „nem érez a fül, mely meghallaná, hogy parancsa teljesült, / Hogy Rosencrantz és Guildenstern halott. / Ki fogja megköszönni már?” (Arany, 5.2.671–674) – kérdezik az angol követek.

„So Rosencrantz and Guildenstern go to it” azaz „Guildensternnek és Rosencrantzknak annyi” (Nádasdy, 5.2.56) – ez Horatio lakonikus reakciója Hamlet könnyed, tárgyyszerű, a gondviselést emlegető beszámolójára arról, ahogy elintézte őket. Súlyosabban szólnak ezek a szavak, ha eszünkbe jut, hogy Horatio is csak olyan diáktárs, akit a királyváltás vonzott a dán udvarba, hogy ott valamiképpen hasznossá tegye magát – és őt még csak nem is hívták. Horatio a darabban a legjobb példája a külhoni tapasztalat kamatoztatásának és az ezáltal való sikeres felemelkedésnek. Hamar, már az első jelenetben kiderül róla, hogy ugyan szellemnézőbe hívták Marcellusék, a szellemek faggatása nem igazán mondható szakterületének. Viszont a dán külpolitika kérdéseiről alapos ismeretekkel ren-

delkezik – olyannyira, hogy a legtöbb előadásban alaposan meg is szokták húzni Marcelluséknak adott hosszú magyarázatát a dán hadikészülődés értelméről, az idősebb Hamlet és az idősebb Fortinbras megállapodásának részleteiről és bizonyos norvég földek sorsáról.

Horatio valóban alapos, szinte bennfentes tudással rendelkezik a regionális politikai és geopolitikai problémákról: a következő jelenetben magának Claudiusnak a szájából halljuk fejtegetései visszaigazolását. Külpolitikai szakértelme ellenére az első jelenetben egyértelműen marginális figuraként jelenik meg. Hamlet és Horatio barátsága a Hamlet-irdalom nagy, szentimentális közhelye. Csakhogy ennek a barátságnak a története bonyolultabb, mint Hamlet harmadik felvonásbeli dicshimnusza alapján gondolnánk. Horatio ismeri ugyan Hamletet Wittenbergből, de ez az ismeretség nem volt elég közeli ahhoz, hogy Helsingörbe érkezve Hamlet elébe járulhasson, pedig volt rá ideje: érkezése óta nem csak a temetés zajlott le, de azóta már az esküvő is.²⁶ Amikor a szellem nem engedelmeskedik parancsának, hogy árulja el neki titkát, Horatio javasolja Marcelluséknak, hogy számoljanak be a látottakról Hamletnek. Vajon miért épp neki? Miért nem a királynak, akinek szolgálatában állnak, akit üdvözlésként éltetnek, és akinek országlását az ómenként értelmezett jelenés leginkább érintheti? A darabot már ismerő olvasó persze tudni véli: azért, mert jó barátok. Ám a darab elején e szoros barátság meglétére nem utal még semmi. Megfontolandó, hogy Horatio esetleg felismeri, így sikerülhet ismeretségüket felelevenítenie, és szorosabbra fonnia, azon keresztül udvari szolgálathoz jutnia. Egy ilyen furcsasággal aligha keveredhetett volna a király elé: egy gyors, feltehetőleg Polonius általi kihallgatásnál többet igazából nem remélhetett volna.

A második szín végén sikerül is a herceget elcsípnie, és a két derék őrálló tanúskodása mellett beszámolnia a látottakról. Utóbbiak a felvonás végén lelépnek a színről – többé nem is hallunk róluk. Horatio viszont az újra-bemutatkozásnak köszönhetően az ő szószólójukból Hamlet elválaszthatatlan barátjává emelkedik. Innen pályája felfelé visz tovább. A 4. felvonásban, Polonius halála után, Hamlet távollétében a Királyné mellett találjuk, neki ad tanácsot. Egy felfelé ívelő karrier állomásai ezek: a jól helyezkedő, okos, hallgatni és másokat figyelmesen meghallgatni tudó tanult udvaronc karrierjéé. Nem arról van szó, hogy Horatio ne lenne Hamletnek valóban hű barátja: de hűsége nem a modern barátság privát erénye, hanem a klienst a politikai patrónushoz fűző, egyszerre személyes és hivatalosszerű, intim, ám hierarchikusan strukturált elkötelezettség.²⁷ Alakja, sorsa a

²⁶ A kettejük találkozásának különösségét, Hamlet meglepődését észreveszi pl. ALEXANDER, *i. m.* 432.

²⁷ A *Hamlet* személyes világát átszövő, a herceg személyét körülvevő hatalmi viszonyokra először DÁVIDHÁZI Péter finom elemzése nyitotta rá a szememet, pedig ő ott a *Hamlet* egy jelenetét voltaképp egy nagyobb probléma allegóriájaként használta: *Teve, Menyét, Cethal, Holmi*, 6, 1993, 787–796.

kor színdarabjai közül leginkább a hol pozitívabb, hol negatívabb fényben feltűnő, törtető kliens vagy kegyenc figurájának felel meg: a *II. Edward* Gavestonjának, az *Amalfi hercegnő* Bosolájának – csak velük ellentétben Horatio sikeresnek mondható. Az összeomlás pillanatában, amikor a dán királyi ház vérben hever, ő üdvözli az érkező és a hatalmat megragadni készülő Fortinbrast. Akárcsak a darab elején, megint ő az, aki meg tudja magyarázni, mi a politikai szituáció. Horatióra Fortinbrasnak még szüksége lesz: ő lesz a következő Polonius.

Bár az utazó, a messziről érkezett ember távolról sem mindig jár szerencsével a *Hamlet*ben, a tragédia mégis világos kapcsolatot teremt a hatalom megragadásának reménye és a megérkezés között. A király hatalmát ért kihívások mindegyike kívülről jön, külföldről éppen megérkező emberektől. Hogy Fortinbras, Laertes és Hamlet mind apjukat akarják megbosszulni, az gyakran említett összefüggés. De érdemes észrevennünk azt is, hogy a dán koronára mindhárman külföldről érkeztekben jelentik be igényüket. „Laertes a király! Éljen Laertes!” (Arany, 4.5.328) mondják a Franciaországból jövő Laertes követői. Hamlet akkor említi először expliciten saját politikai ambícióit, amikor hazajön félbeszakadt követségéből. Ekkor sorolja fel a király által sérelmére elkövetett dolgok között azt, hogy „királyválasztáskor reményeim elé tolakodott” (Nádasdy 5.2.64a–65) – világossá téve, hogy ezért is meg akar fizetni neki.

A három fiú közül Fortinbras az, akinek sikerül beváltania a visszatéréshez fűzött reményeket. Ezt a sikert az őt a szellemhez kötő szerkezeti összefüggésben érdemes látnunk. A szellem és Fortinbras alakja keretezi a darabot – két férfi, akik a darab által ismeretlenül hagyott tartományokból térnek vissza, és akiket tetteik és fenyegető színpadi megjelenésük is összeköt. A darab elején a megrettent tanúk szavai szerint a szellem, aki bitorolja az éjjelt és a hősi alakot, amelyben az eltemetett dán király járt valaha, pont úgy ráncolja össze szemöldökét, mint mikor a „szánas lengyelt” megverte a jégmezőn. Fortinbras első színrelépése a 4. felvonás elején a Szellem harmadik felvonás végi utolsó felbukkanását és eltűnését követi. A darab végén Fortinbras a lengyelektől jön épp vissza – ők ketten vannak hadakozó férfiak a darabban, és mindketten ugyanazon ellenféllel szemben tüntetik ki magukat. Kinézetre is hasonlóak – a szellem páncélban érkezik, mint ahogy nyilván Fortinbras is, akit ez különböztet majd meg a színpadon lézengő udvaroncoktól. Páncéljuk mindenképp hasonlóvá teszi őket, de a társulat jelmeztárának feltételezhető korlátai következtében akár pont egyformán is kinézhetnek. A harci zaj aláhúzza a hasonlóságot: a darab elején a király pohárköszöntőjeként épp azelőtt sütik el az ágyúkat, hogy a Szellem belépne – a darab végén pedig Fortinbras maga mondja, „lőjenek sort” (Arany, 5.2.706).

Az eltűnt szellem helyét a darabban tehát nem az apja szerepét magára öltő Hamlet veszi át, és még csak nem is Yorick koponyája, mint anyagi halál-jel, hanem az a Fortinbras, aki a szellemhez hasonlóan váratlanul tér vissza a darab határain kívülről, és tudtán kívül kettőzi, ismétli a Szellem megjelenését. Ő az,

akiben az emlék valósággá válik, akiben az emlékezés feladata lezárul. A darab kezdetét ismétlődés jelzi – a szellem első darabbeli megjelenését így jelenti be Marcellus: „De halkan! Ím! Ehol jó már megint!!” (Arany, 1.1.125) – az itt megindult ismétlődések és kettőzések sorát Fortinbras a színpadon a Szellemtől megkülönböztethetelen alakjának a megérkezése fejezi be.

Az ismétlés a *Hamlet* 20. századi értelmezési hagyományának fontos szála volt, egyebek mellett Freud- és Marx-olvasatokon keresztül, és a kettőzés szerepét a darab retorikai szerkezetében és dramaturgiájában is többen vizsgálták.²⁸ Én itt az ismétlés helyett a visszatérés, a dolgok időbeli visszatérése helyett az emberek máshonnan való térbeli visszatérésére hívom fel a figyelmet. Az a korabeli politikai trópus, amely szerint a visszatérés megtérül, a távolról megtérő utazó előrelépésben reménykedhet, nem csak a darab egyes szereplőinek motivációit és sorsát határozza meg (legyen a végkifejlet pozitív vagy negatív), de amint láttuk, a dán koronáét is. A dán trónt a darab világán kívülről érkező lehet követelni.

A hatalmi ranglétrán való előrelépés és a hatalomszerzés eme topológiája, a külföldről való visszatéréssel való összefüggése a Hamlet mimetikus szerkezetébe általában is bele van kódolva. Ha egyáltalán észre is vesszük, ritkán van mondanánk arról, hogy a *Hamlet* milyen szorosan tartja magát a színpadi cselekmény fikatív helyének egységéhez. Miközben a szereplők jönnek-mennek, a darab maga nem teszi ki a lábát Helsingörből és a vár közvetlen környékéről. A darab topográfiája Dániát Helsingörré korlátozza. Minden, ami a vár melletti temetőnél és kikötőnél messzebb található, az már külföldön van. És ami külföldön történik, arról csak szereplők beszámolójából értesülünk. Nem csak a purgatórium, de Anglia, Franciaország, Lengyelország, Norvégia is felfedezetlenül maradnak a színpad közönsége előtt, csakúgy, mint a kalózkok járta tengerek vagy a gyerekszínészek által uralt londoni színházi szcéná – nem mutatkoznak meg a darabban, csak írásból vagy elmondásból értesülünk róluk.

Másképp szólva: a hatalomszerzés darabbeli topológiája a darab reprezentációs topológiájában tükröződik: a mimézis és diegézis közötti törésben. A királydrámák földrajzi kalandozásai, és különösen az *V. Henrik* kórusának merészsége után – ahol a kórus egészen kihívó módon küldi a közönségét a képzelet szárnyán az angol hajók után Franciaországba – a *Hamlet*ben hajóra szállni annyit jelent, mint eltűnni a képből. A *Hamlet* ezt a formai kényszert a darab dramaturgiájában fogja munkára, amennyiben az emberek jövését-menését, a követjárást és utazók érkezését-indulását motiválja vele, illetve teszi általa szükségessé.

A külvilágnak követségek, utazók és levelek képében a darabba, a színpadra todulása tehát nem pusztán külsődleges, periferikus mozzanatok sorát jelenti, nem csak olyan triviális elemeket, amelyek a dánságot vannak hivatva érzékeltetni,

²⁸ Ld. FABINY Tibor, 'The Figure of Twynnes': A Hamlet hendiadiszei, magyar fordításuk (Arany János és Nádasdy Ádám) és a kettőzések dramaturgiai szerepe, = PARAIZS (szerk.), i. m. 191–217; Fabiny Tibor áttekinti a téma legfontosabb irodalmát.

és nem is pusztán egy atmoszférát, egy politikai légkört vagy kultúrát festenek meg: hanem a darab struktúráját fenntartó mozzanatokként szerepelnek – még ha eléggé konzekvensen és talán adekvát módon a darab értelmezéstörténetének margójára is szorultak.

Ez az értelmezéstörténet gyakran a belsőre koncentrálna, azt firtatja, mi a kapcsolata annak, amit nem lát a szem, azzal, ami látszik, és ami játszható. Ebben az olvasatban Hamlet és a király gyötrődő, meggyötört lelkiismerete, titkolt bűnei, kételyei és szándékai jelentik a fő kérdést és a fő fenyegetést. A fenyegető, szorongató valóság belül rejtőzik, az a szorongás, gyanakvás és félelem tárgya, akörül forog a darab cselekménye. Ebben a hagyományban a dolgok a bensőben dőlnek el – a hatalmi harc és a személyes küzdelem kérdése az, hogy kerül valami a bensőként látott árnyvilágból a színpad napvilágára.

Úgy tűnik tehát, hogy a *Hamlet*ben a külpolitika, a diplomácia, a levelek és követek küldése és fogadása mind azt a *kívülről* próbálja uralni, amit nem lát a szem. Ez a külvilág a darab másik olyan kitüntetett tere, ahonnan a szemünk előtt levő, színen levő világba váratlan változás jöhet. A felfedezetlen belvilág és a felfedezetlen külvilág egymás analógiái, olyan terek, amelyekhez a színről nincs közvetlen hozzáférésünk. Csak szövegek, jelentések és üzenetek közvetítésével értesülhetünk róluk, de fenyegető valóságuk a színen lévő dán világ számára a fő problémát jelenti. Külső és belső egymásnak megfelelő, sőt egymástól elválaszthatatlan tragikus következményű terek, ahol nem csak a múlt rejtőzik, de a jövő, a változás is készülődik.

Nem arról van szó tehát, hogy a darab külügyi tematikáját az ember bensőjének kérdése *helyett* vettem volna itt szemügyre: a kettőt két, egymást konstituáló problémaként próbáltam bemutatni. Rosencrantz és Guildenstern darabbeli pályája emblematikusan foglalja össze ezt az összefüggést. Az aggódó királyi pár azért hivatja őket Helsingörbe, hogy kifürkésszék a megváltozott Hamletet, aki most már kívül sem, belül sem ugyanaz, aki volt. Azt kéri tőlük, hogy derítsék ki, ahogy az alkalom megengedi, hogy milyen titkos bajjal küszködik. Később e két botcsinálta lélekbúvár kapja a diplomáciai megbízatást, hogy vigyék Angliába azt a levelet, amely végre Hamlet kezébe adja a király bűnösségének bizonyítékát, és így ellátja azzal az indítékkal, belső meggyőződéssel, amelyet voltaképp Rosencrantzék is kerestek volna, és amelynek hiányával eddig ő maga is küszködött. Amikor azt mondja nekik magyarázatul: „*I lack advancement*” („Előmozdítás kellene, uram.” Arany, 3.2.538) – a politikai pályán kapaszkodó udvaronc, azaz Rosencrantz és Guildenstern és Horatio élményét fogalmazza meg, azt, ami a külvilági szolgálatba vetett reményt is hajtja.

A fenyegetés, melyet a király Hamlet hivalkodóan kiismerhetetlen bensőjébe látott, akkor válik realitássá, amikor Hamlet külvilágba utazik, majd útjáról visszatér. A külszolgálat, a diplomáciai iratokkal, audienciákkal és instrukciókkal való foglalkozás így lesz Hamlet misztériumának, Hamlet színeváltozásának

kulcsa és egyúttal médiuma, közege is. Shakespeare *Hamlet*jében a lélekvilág és a külső világ olyan átláthatatlan, de egymással összeolvadó helyek, ahonnan a törvényes rend, a királyi uralom, és az élet elleni fenyegetések származnak.

Guildensternnek és Rosencrantzknak pedig, ahogy a Nádasy-fordítás szépen mondja, „annyi”.

Az élet és a halál köteltánca

A velencei kalmárban

FABINY TIBOR

1. Bevezető: élet és halál – komédia és tragédia

Shakespeare drámái általában az élet és a halál nagy témái körül forognak. A komédia a tavasz, a szerelem, az élet ünnepeinek műfaja, a tragédia témája pedig a tél, a rossz, a halál diadala. „A tragédia Shakespeare színházában olyan történet, melynek emberhalál a vége”¹ – írja Géher István. A tragédia és a komédia egymást kiegészítő, komplementer műfajok, egymás inverzei.²

Vitatható az a felfogás, mely szerint az egyik a komoly, a másik a könnyed műfaj; hiszen mindkettő tükröt tart a természetnek; csak az egyik homorút, a másik domborút. A tragédia arról szól, hogy evilági életünk a „halálba fullad”, s ama napon nemcsak a szívünk dobbanása, a lélegzésünk szűnik meg, hanem tovább már nevetni sem fogunk. Mert nevetni csak addig tudunk, amíg élünk. Egyedül az élő ember képes a nevetésre.

Amíg a tragédia az idő rabja, s mi azt a „kötőjelet” tekintjük életnek, ami két időpontot, nevezetesen a születésünk és a biológiai halálunk időpontját – mondjuk 1564. április 23-át és 1616. április 23-át – összeköti; a komédia nem ismer ilyen időbeli kötöttséget, korlátokat és kötőjelet. Számára nem az élet halála, hanem a halálon is túlmutató élet a lényeg. A humor, a nevetés, a tánc, a szerelem, a szabadság, a művészet nem az idő rabja és bolondja, hanem legyőzi az időt és a halált „Hogy öröklét koszorúzza merszünk.”³

A velencei kalmár műfaja sokszor vita tárgya: komédiaként vagy tragédiaként olvassuk-e? Hosszú ideig komédiaként játszották, hiszen az 1623-as Folio kiadásban is a komédiák között kapott helyet, még hozzá a legelőkelőbbek: a *Szentivánéji álom* és az *Ahogy tetszik* között. Eszerint Shylock csupán az „idegen”,

¹ GÉHER István, *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban*, Bp., L'Harmattan, 2015, 217.

² FABINY Tibor, *A shakespeare-i tragédia és komédia komplementaritása*, Látó, 1994/3, 97–105.

³ WILLIAM SHAKESPEARE, *A Lóvá tett lovagok*, ford. MÉSZÖLY Dezső = *William Shakespeare összes művei*, Bp. Helikon, 1992, 383. Angolul: „...„make us heir of all eternity” (1.1.7.), = *Love's Labour's Lost*, szerk. R. W. DAVID, London, Methuen, (The Arden Shakespeare), 1982.

a különösségével a többségtől elütő „clown”, bármennyire is gonosz, ugyanúgy nevetünk rajta mint a moralitásdrámák „Vice” (Bűn) mulatságos figuráján. Az 1600-as kvartó-kiadás hosszú címlapján pedig történetként⁴ szerepel. Ám a 20. század európai holokausztjának traumája után érthető, hogy a leányától, a szolgájától, a vagyonától, sőt a vallásától megfosztott, a saját akarata ellenére keresztény hitre térített zsidó történetét ma sokan tragédiaként értelmezik és adják elő. Van olyan felosztás, mely a „színművek” (a keserű komédiák és a románcok) kategóriájában tárgyalja a darabot.⁵

2. Velence: pénz és gyűlölet

A drámában Velence kétségtelenül a felelőtlen kicsapongás és a másikat, az idegent megbélyegző elkülönülés, a gyűlölet városa. A velencei kalmárok gyűlölik az idegeneket, a zsidók viszont gyűlölik az őket gyűlölőket. Velence a Mammon körüli duhaj mulatozástól hangos, ahol az önmagát otthon érző többség mámorosan táncol az aranyborjú körül, s a bezáratott és bezárkózó kisebbség pedig a szájával Jehovához, szívével az összekuporgatott dukátjaihoz mormol imát.

Antonio kalmár, Shylock uzsorás – mindkettejük élete a pénz körül forog.⁶ Antonio megengedheti magának a luxust, hogy kamat nélkül adjon kölcsön, hiszen a gazdag rakománnyal telített hajói maguktól szaporítják vagyonát. Akinek sok van, annak még több adatik. Shylock uzsorát kér attól, akinek kölcsönadott. Ezáltal természetesen Antonio rontja Shylock üzletét, aki ezért gyűlöli őt: „Gyűlölöm, mert keresztény, de leginkább / azért, mert ostoba jószívűséggel / ingyen ad kölcsönt, amivel lenyomja / a kamatszintet egész Velencében” (1.3.34–37.).⁷ Shylock tudja, hogy ez a gyűlölet kölcsönös: „Ő gyűlöli szent népemet, szidalmaz / a kereskedők gyülekezetében: engem, az ügyeimet, tisztesen / beszédett hasz-

⁴ *The most excellent Historie of the Merchant of Venice. With the extreme cruelty of Shylocke the Jewe towards the sayd Merchant, in cutting a iust pound of his flesh: and the obtaying of Portia by the choyce of three chests. As it hath been duivers times acted by the Lord Chamberlaine his servants. Written by William Shakespeare.* At London, Printed by I.R. for Thomas Heyes, and are to be sold in Paulus Church-yard, at the signe of the Grene Dragon. 1600 = William SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, A Norton Critical edition, szerk. Leah S. MARCUS, New York, W. W. Norton, 2006, 2.

⁵ Például Géher István.

⁶ A dráma és az uzsora kortörténeti és ikonográfiai összefüggéseiről ld. PIKLI Natália, *Szerelem hitelbe, kamatra és kötvényre: A velencei kalmár és a kora újkori uzsoraügyek = „ügyse hiába”*: Emlékezések és tanulmányok a műhelyalapító Géher István tiszteletére, szerk. SZLUKOVÉNYI Katalin et al., Budapest, ELTE Eötvös Collegium, 2013, 270–287.

⁷ Ha külön nem jelölöm, a magyar szöveget Nádasy Ádám még nem kiadott fordítását idézem (2015). Angolul: “I hate him for he is a Christian: / But more for that in low simplicity / He lends out money gratis and brings down / The rate of usance here with us in Venice.” (1.3.37–40.). Az angol szöveg az alábbi kiadásból idézem: *The Merchant of Venice*, szerk. John RUSSEL BROWN, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1984.

nomat, ami szerinte / mind »uzsora«. Átok minden zsidóra, / ha megbocsátok!”⁸ (1.3.40–43.).

Antonio – aki barátja, Bassanio sikerrel kecsegtető házassága érdekében Shylocktól kényszerül kölcsönt kérni – a szívésség érdekében sem hajlandó a zsidót kevésbé megalázni. Amikor Shylock megjegyzi, hogy Antonio őt hangosan sértegette, kutyának nevezte, leköpte, s lám most a „kutyához” fordul segítségül. Hogy is van ez? Antonio válasza hideg és cinikus: „Szerintem megint így foglak nevezni,/ le is köplek meg beléd is rúgok. / Ha adod a pénzt, ne barátnak add, / hisz mikor fogadta el a barátság / a meddő fémek szaporulatát? / Az ellenségednek nyújtsd a kölcsönt: / tőle, ha tönkremegy, majd hidegebben / hajthatod be a bánatpénzt!”⁹ (1.3. 123–129.).

3. A „bond”

A velencei kalmár egyik legfontosabb emblemikus motívuma¹⁰ a „bond” s az ezzel kapcsolatos „forfeit” kifejezés. Találkozásukkor, s az „üzlet” megkötése előtt Shylock még tesz egy utalást Antonionak, hogy „inkább barátkoznék, hogy szeressen”¹¹ (1.3.131.); ám a választ már meg sem várva, „kedves” (*kind*) „ajánlatot” (*offer*) tesz, amikor a „jópofa ötlet” (*merry sport*) gondolatával áll elő: menjenek a közjegyzőhöz, s írják alá az „okmányt” (*bond*), miszerint, ha Antonio a megadott időre nem tudja kifizetni a tartozását, akkor „késedelmi díj gyanánt” (*the forfeit be*

⁸ He hates our sacred nation, and he rails, / Even there where merchants most do congregate / On me, my bargains and my well-won thrift, / Which he calls interest. Cursed be my tribe, / If I forgive him!” (1.3.43–47.)

⁹ „I am as like to call thee so again, / To spit on thee again, to spurn thee too. / If thou wilt lend this money, lend it not / As to thy friends; for when did friendship take / A breed for barren metal of his friend? / But lend it rather to thine enemy, / Who, if he break, thou mayst with better face / Exact the penalty” (1.3.125–132.).

¹⁰ Ilyen komikus emblemikus talány a dráma elején a ládikók („caskets”), a dráma legvégén pedig a gyűrű („ring”) motívuma. Igaz, hogy egy rövid pillanatra a ládikamotívumnál is megjelenik a halál, amikor az első leánykérő, Marokkó az arany, az ezüst és az ólom ládikák közül az aranyat nyitja ki, s nagy rémületére egy halálfejet („carrion Death”) pillant meg, amelynek üres szemében egy papírtekecsot talál, s ezen olvashatja a verdiktet: „Nem mind arany, ami fénylik” – „All that glitters is not gold.” (2.7.65.). A második kérő, Aragon hercege az ezüstartát nyitja meg, ahol a versikét egy kacsingató bohóc, „blinking idiot” kínálja (2.9.54.); s természetesen az ólomartát („lead”) választja ünnepi zenei háttérrel, s Portia játékos nyelvi manipulációjával (Bassanióhoz szóló szavai a „lead”-re rímelnek) az őt szerető Bassanio, aki így nyeri el Portia képét, majd kezét. A versike hozzá eképpen szól: „Nem látszatra választottál, igaz kincset így találtál”, („You that chose not by the view, / Chance as fair and chooses as true” 3.2.131–132.). Az udvarlás, a szerelem, a humor, a tánc, a boldogság – egyszóval az élet komikus látomása győzedelmeskedik a tragédia felett. Ld. KÁLLAY Géza, „A ládika, a gyűrű és a zálog: a jelentés értelmei *A velencei kalmárban*.”=Uő., *A nyelv határai. Shakespeare-tanulmányok*. Bp., Liget, 2004. 88–118.

¹¹ “I would be friends with you and have your love”

nominated) Shylocknak legyen joga „egy fél kiló húst” (*pound of flesh*) kivágnia Antonio testéből.

A „bond” szerződést, pontosabban „szerződéskötést” jelent, ahol az összetett szónak mindkét tagja hangsúlyos, a „szerződés” is és a „kötés” is, a „forfeit” pedig eredetileg zálogot, adósságot jelölt. A „bond” a drámában mintegy harminc alkalommal fordul elő, legtöbbször az 1.3-ban, majd még ennél is többször a nagy tárgyalási jelenetben, a 4.1-ben. Ugyanígy a 3.1-ben két alkalommal is találkozunk az igei formával, Antonio elkötelezi magát, „bound” lesz (1.3.5.; 1.3.10.). A „bond” megkötéséről szóló nagy jelenetben (1.3) az eredeti szövegben nyolc szor fordul elő. Nádasdy Ádám egyébként kiváló fordítása nem tulajdonít az eredeti szónak kellő figyelmet: kétszer „kezesség”-nek (1.3.22.; 1.3.60.); máskor „okmány”-nak (1.3.138.); illetve „szerződés”-nek (1.3.166.) fordítja, ám négyszer kihagyja, vagy csupán egy névmással helyettesíti (1.3.145.; 1.3.147.; 1.3.150.; 1.3.164.).¹² Amikor Antoniót a börtönbe viszik, Shylock háromszor is makacsul ismétli: „*I'll have my bond*” (3.3.5; 3.3.12.; 3.3.13.). Nádasdynál: „A szerződést betartjuk”; Vas Istvánnál: „A zálogom kell”.

A „bond” Shakespeare-nél jelent még „kötődést”, „összetartozást”, „természetes kötelezettséget”, „elkötelezettséget”, „szerződést”, „paktumot” is. Aki ilyen „bond”-ot, azaz megállapodást köt, az valamit zálogba ad, s azzal tartozik annak, akinek nem teljesítette a szerződésben tett ígéretét. A „bond” és a „forfeit” kifejezést többször össze is köti Shakespeare, pl., amikor Bassanio olvassa Antonio levelét Portiának: „A zsidóval kötött szerződéseim ideje lejárt” (3.2.315–316.).¹³

4. Az élet és a halál kötéltańca a nagy tárgyaláson (4.1)

Több Shakespeare-dráma egyik központi témája az igazságszolgáltatás; s gyakran találkozunk a vádlót, a vádlottat, a védőt és a bírót felvonultató perrel, az ítélethozatal egyszer álságos, máskor igazságosnak tűnő bonyodalmával, amely ritkábban a drámák elején (*A téli rege, II. Richard*), néha a végén (*Szeget szeggel, A vihar*) történik. Legizgalmasabb, ha bírósági tárgyalás – vagy annak paródiája – a drámai cselekmény tetőpontján zajlik, s annak kimenetele megfordítja a cselekmény irányát. A *II. Richárd* lemondásjelenete, a *Lear király* viharjelenetének az örültek és a bolondok által előadott hátborzongatóan abszurd „játékpera” (mock-trial) s végezetül *A velencei kalmár* a 4. felvonás 1. jelenetében Shylocknak és Antoniónak a Dózse előtt az igazságról és az irgalmasságról, a törvényről és a kegyelemről,

¹² A „forfeit” pedig „késedelmi díj”-ként szerepel (1.3.141; 1.3.149.); s „forfeiture” is (1.3.149.) hasonlóan késedelmi díj. Vas István a „bond”-ot legtöbbször „kötés”-nek, egyszer „kezesség”-nek, máskor „feltétel”-nek fordítja, a „forfeit”-et és a „forfeiture”-t pedig „bánatpénz”-nek. A kifejezésre még visszatérünk. Vas István fordítását az alábbi kiadás alapján idézem: William SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, Budapest, Európa, MRT, 1982.

¹³ „my bond to the Jew is forfeit” (3.2.315–316.)

más szóval a halálról és az életről előadott hatalmas pere is a drámai csúcsponton történik.

Végső soron minden bírósági tárgyalás dráma, vagyis harc és küzdelem, melynek célja az igazság kimondása, s ennek következtében az ítélet kihirdetése. A jogi aktusnak is van dramaturgiája, s a klasszikus drámák is a jog, a rend (isteni *diké*) megsértéséről, majd pedig a kár jóvátételéről, az eredeti rend helyreállításáról, a haragvó istenek megnyugtatójáról, kiengeszteléséről szólnak. A keresztény kultúrkörben újjászületett dráma azonban nemcsak a pogány sors, a végzet, a szükségszerűség, a bosszú és a bosszúállás vagy éppen a forgandó – egyébként „vak” – szerencse áldozatait vonultatja fel, hanem akarva-akaratlanul is magán hordja a keresztény tanítás nagy témáit: az eredendő jóság, a bűn, a törvény, a kegyelem, szeretet, a megbocsátás kérdését is.¹⁴ Az élet és a halál ugyanakkor több kultúrában is elválaszthatatlan az áldozat eszméjétől. A fogságra, vagy halálra ítélt életet, egy áldozat „válthat ki” a halál torkából, s ez az áldozat teszi lehetővé az akár bűnös, akár nem bűnös áldozatnak az immár szabad, új életet. Talán éppen az áldozat az a „kötél”, amin az élet és a halál táncolnak.

A *velencei kalmár* drámai csúcspontja kétségtelenül a nagy per a Dózse jelenlétében, feltehetően az ő palotájában. Az a dráma zajlik itt szemünk előtt, ami a Biblia és a kereszténység nagy témája is:¹⁵ a halál és az élet, az igazság és a kegyelem küzdelme, vitája, amit oly feszülten figyelünk, mintha egy kifeszített kötélén két kötélháncos, az élet és a halál performálná a rendező által művészkoreográfiával betanított „némajátékot”.

A „per” tétje Antonio élete, hiszen a jegyző előtt megkötött törvényes szerződés (*bond*) értelmében Shylocknak joga van „fél kiló húst” (*pound of flesh*) kivágnia Antonio szíve tájékáról, hiszen ő nem tudta teljesíteni vállalt kötelezettségét, mivel hajói az összes rakománnyal és a mesésnek tűnő vagyonnal mind elvesztek a tengeren. A törvény szerint tehát Shylocknak joga Antonio szívét kivágni, azaz megölni őt. A halál lehetősége ott lebeg, mondhatnánk, táncol a kötélén. Antonio

¹⁴ Az egyik legrégebbi, s csak töredékben megmaradt angol moralitásjáték az *Élet Királya* (*King of Life*; más változatokban: *Pride of Life*, az *Élet Büszkesége*) címet viseli, mintegy 502 sor csupán, s 1350 körül keletkezett. A dráma főszereplői az Élet és a Halál. Az Élet Királynője figyelmezteti az Élet Királyt a halálra, aki ezt nem veszi eleinte komolyan, még akkor sem, amikor az Élet Királynője által küldött püspök is erről prédikál neki. A hírnök is arra emlékezteti, hogy a Halál érezteti majd a hatalmát. Ekkor az Élet Királya megálmodja az Élet és a Halál küzdelmét. A Halál hívta az Életet párbajra; s e harcban az Élet meghal. Ezután zajlik le Lélek és a Test vitája az Ördög a Lelket elviszi, ám a Szűzanya közbenjárására az Élet Lelke mégis a mennybe jut. Vö. Richard Axton, *Morality Tradition = The New Pelican Guide to English Literature 1. Medieval Literature, Part One, Chaucer and the Alliterative Tradition*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, 341. Ld. még C. K. Chambers, *Medieval Stage*, Mineola, New York, Dover Publishing Inc., 1966, II, (1. kiadás: 1903.) 155, 436.

¹⁵ Vö. Barbara K. Lewalski, „Biblical Allusion and Allegory in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly* 13/3 (1962 Summer), 323–343.

tehát a törvény foglya, a halál „jogosan” tart rá igény: áldozat a „victim” szó valódi értelmében.

4.1. A felkészülés „liturgiája”

A jelenet kezdetén a Dózse Shylockot egy „kőkemény / embertelen, érzésre képtelen / szívtelen ellenfélnek”¹⁶ nevezi (4.1.4–7.). Az „ellenfél” az eredetiben „adversary”, s a korabeli hallgatóság a szó hallatán azonnal Sátánra asszociálhatott: „az ördög mint oroslán jár szerte, keresve, kit nyeljen el” (1Pét 5,10).¹⁷ A „kőkeménység” egyfajta lelki szklerózis; szintén a Biblia emlegeti gyakran a „szív keménységét”, a *szklerokardiat*, illetve óvva int, hogy „meg ne keményítsétek a ti szíveiteket” (Mt 19.8; Mk 10.5; Zsid 3.8; 3.13; 3.15).¹⁸ Antonio szerint Shylock magatartásának jegyei: „makacs” (*rigorous, obdurate*), „gonosz” (*envy*), „dühös” (*fury*), „kegyetlen” (*tyranny*), „eszeveszett” (*rage*); s mindezzel szembeállítja saját jellemvonásait, ami a „türelem” (*patience*) „nyugodtság” (*quite[ness]*).

Shylock megérkezésekor a Dózse azonnal a kegyelemre (*mercy and remorse*), humánus érzésre (*human gentleness*), a szeretetre (*love*), a szánalomra (*comisseration*) hivatkozik, bízva abban, hogy Shylock – mondja – nem lesz oly „zord” (*stubborn*) mint a török vagy a tatár, ki „sose tanult felebaráti érzést” (*tender courtesy*), s „nemes” gesztussal (*gentle answer*) elengedi majd Antonio tartozását.

Ám Shylock hajlíthatatlan, s először Velence város rendjére (*charter*), szabadságjogaira hivatkozik, tehát jó érzéssel a Dózse tisztségét, a közéleti felelősségét célozza meg. Ám a racionális érvelésen túl miért ne hivatkozhatna ő is irracionális érzéseire? Tehát, mondja: „Így esik jól”,¹⁹ hiszen ha egyes emberek kényük és kedvük szerint a patkányokat és a macskákat, mások a disznót utálják, s van, akit a dudaszó vizelésre ingerel (4.1.44–62.), akkor neki úgyúgy joga van „megrögzött undorral és gyűlölettel” (Vas István)²⁰ viszonyulni Antoniéhoz..

Shylock és Antonio egyaránt képekben beszél, ám képviláguk élesen különbözik egymástól. Shylock hétköznapi, földhözragadt, domesztikus, már-már vulgáris képekkel él, Antonio viszont a Dózsának költői szárnyalással válaszol, s

¹⁶ „A stony adversary, an inhuman wretch / incapable of pity, void and empty / From any dram of mercy”.

¹⁷ A *Geneva Bible* szavaival: „your adversarie the deuil as a roaring lyon walketh about, seeking (sic) whome he may deuoure”.

¹⁸ A szív ilyen megkeményítése néha az ember szabad akaratából fakad: „Ma, ha az ő szavát halljátok, ne keményítsétek meg a szíveiteket, mint az elkeseredéskor” (Zsid 3.15); vannak azonban olyan versek, melyekben Isten keményíti meg egyes emberek szívét, mint például a fáraó esetében: „De megkeményítette az Úr a fáraó szívét, és nem hallgatott rájuk” (2Móz 9.12); és ez az előre elrendelést erősíti meg Szent Pál is az Újtestamentumban: „Ezért tehát akin akar, megkönyörül, akit pedig akar, megkeményít.” (Rm 9.18). Magyar idézetek forrása: *Új fordítású revidéált Biblia* <http://abibliamindenkie.hu/karoli/>. Letöltés 2017. 03. 14.

¹⁹ “it is my humour” (4.1. 41–43.)

²⁰ “a lodged hate and a certain loathing”. Itt Vas István fordítása pontosabb.

romantikus festőhöz illő képeket használ a természet fenséges mozdulatlansáról és állandóságáról: ahogy nem lehet a háborgó tengert apályra kényszeríteni, a ragadozó farkast kérdőre vonni az anyjától elrabolt bárány miatt, vagy a fenyőnek megtiltani, hogy hajladozzon, „ha égből lecsap rá a szél”, ugyanúgy lehetetlen meglágyítani (*soften*) a zsidószív páratlan keménységét.²¹

Ha e képeket közelebről szemügyre vesszük, lehetetlen nem észrevennünk Antoniónak a helyzethez nem illő nyelvezetét, ami beszédét patetikussá, bombasztikussá, s ezáltal némileg nevetségessé is teszi. A három kép közül legfeljebb a középső (a ragadozó farkas és az ártatlan bárány) illik Shylock gonoszságára, a mélységesen morajló tenger, s a hegytetőn a viharral dacoló fenséges, méltóság-teljes hegyi fenyők képe semmiképpen.

Shylockot valóban nem hajlítja meg sem hatalmi pozícióból érvelő rábeszélés, sem széplelkű szenvelgés, koppanósan kemény a válasza: „A szerződést betartjuk.”²² Amiképpen Antonio szóvirágait, a Dózse esetlen és logikátlan kérdését („Hogy remélsz irgalmat, ha nem gyakorlod?”²³), Shylock ismét azonnal helyreteszi: „Mitől félnék, ha nem sértem a törvényt?”²⁴ Shylocknak saját logikai rendszerében teljesen igaza van: Velence törvénye ellen ő nem vétett. Magabiztos fölényét ismét szavai haderejének felvonultatásával illusztrálja, újabb verbális győzelmet arat ellenségei felett. A zsidó ember általában nem fogalmi nyelven, hanem képekben gondolkodik: képes beszédet, hasonlatot, példázatokot (*mashal*) alkalmaz. Shylock ezúttal is a hétköznapi világból veszi képeit: az emberek (a *gojok*) állatokat, szolgákat tartanak, birtokolnak, mondván, mindezt megvették, tehát az övék, akkor Shylocknak mint Velence polgárának is jár, ami a város törvényei szerint dukál neki: „a fél kilónyi hús” (Shakespeare játszik a szavakkal: Antonio's s „bound”; „pound of flesh”; „bond”).

Némileg elgondolkodtató, amikor Shylock ezt mondja: „én drágán vettem.”²⁵ A háromezer dukátra gondol csupán? Dehát az előbb Bassaniótól a dupláját sem fogadta el! Vagy talán rejtetten, öntudatlanul az áldozatra is utal?²⁶ Akármit is gondol – tudatosan vagy nem tudatosan Shylock –, Antonio önmagát áldozati, igaz, „megfertőzött” báránynak látja: „Én itt a nyájban rossz birka vagyok, / amit levágnak.”²⁷

²¹ “what’s harder? – / His Jewish heart” (4.1.79–80.)

²² “I would have my bond” (4.1.87.)

²³ “How shall thou hope for mercy, rendering none?” (4.1.88.)

²⁴ “What judgement shall I dread, doing no wrong?” (4.1.90.)

²⁵ „I dearly bought” (4.1.100.)

²⁶ „Áron vétettetek”, Károli: „Nagy áron vétettetek” („You were bought with great price”) 1Kor 6.20; 1Kor 7.23.

²⁷ „I’m a tainted wether of the flock, / Meetest for death.” Vas István fordítása: „Megfertőzött juha vagyok a nyájnak, / Halálra szánt”. Egyébként a „sacrifice”-re (áldozatra) két helyen is van utalás a drámában: először a ládikó-jelenetben, amikor Bassanio választása előtt Portia mondja: “I stand for sacrifice”. „Én vagyok a szüzleány” (3.2.57.)– ez utalás Hesionéra, a trójai király

Verbális szinten Shylock ellenfelei egyre mélyebbre süllyednek, Shylock erőteljes, feleselő nyelvezete törpékké zsugorítja őket. Antonio csak széplelkűsködött, Bassanio egyenesen szájhős, amikor ilyeneket mond: húsát és véréát odaadná Antoniért cserébe, vagyis csak a verbalitás szintjén játszadozik az áldozat eszméjével,²⁸ ám cselekedetek nélkül a szavai üresen konganak. Végül Gratiano az, aki a legvulgárisabban jeleníti meg a mindenkori populista antijudaizmust, amikor Shylockot vadállati hasonlatokkal animalizálja: szerinte egy agyonvert farkas lelke költözött Shylockba, a kutyába. Valójában éppen Gratiano az, aki a kutyázás közben kutyaként üvölt, s lám, Shylock ironikusan hűvös józansága lepattint magáról minden aljas indulatot: „Ítéletre várok”, Vas István fordításában: „Én jogomra várok itt.”²⁹

A törvény tiszta beszéd. Ez az a pillanat, amikor Shylock a környezetéhez képest meglepő magasságba lendül.

Ám ekkor jelenik meg a törvény ifjú tudorának, Balthazárnak³⁰ öltözött Portia, ez a drámai tetőpont, maga a „tárgyalás” aktusa, amikor a cselekmény íve látványos fordulatot vesz, és Shylock a pillanatnyi erkölcsi magasságából fokozatosan, bár egyre sebesebben a tragikus mélységbe zuhan. Amit Portia megjelenít, eljátszik és megrendez, az a női értelem diadala a férfiak érzelmei felett. Játékát, akár áldozati aktusnak (*sacrifice*) is tekinthetjük, hiszen cselre, értelemre építő

szűz lányára, akit a király Trója békéje érdekében kiszolgáltatott egy víziszörnynek, ám a jókor érkező Herkules (mint Bassanio) megölte a szörnyet, és kiszabadította a lányt. Vas Istvánnál: „Vagyok az áldozat.” A második esetben is Portiára vonatkozik a „sacrifice”: Bassanio fogadkozik Antoniónak, hogy a legrágábbat, azaz szeretett feleségét, Portiát is áldozatként odaadná az ördögnek (Shylock), hogy cserébe Antonio életét megmentse. (Tehát először az apja, majd a férje tette áldozattá Portiát.) „Antonio, I am married to a wife / Which is as dear to me as life itself; / But life itself, my wife, and all the world, / Are not with me esteem'd above thy life; / I would lose all, az, sacrifice them all / Here to this devil, to deliver you.” (4.1.278–283.). Nádasdynál: „Antonio, nekem a feleségem / olyan becses kincs, mint az életem. De nekem élet, asszony, a világ / nem oly becses, mint a te életed. / Mindről lemondanék, és odaadnám / ennek az ördögnek, hogy mentselek.” Vas Istvánnál: „Antonio, tudd meg, a feleségem / Nekem az életemnél többet ér; De hitves, élet, az egész világ / Nem ér nekem többet az életednél: / Mindent feláldoznék, elvesztenék, / Ha szabadon engedne ez az ördög.” Portia történetét is így veszi körül az „élet–halál–áldozat–megszabadulás”. Bassanio szavai nemcsak azért hiteltelének, mert semmit sem tesz a tetszetős szavakon túl, hanem azért, mert a kép egyben paródiája is annak az egyházatyáktól (pl. Nagy Szent Gergely) származó, a megváltást illusztráló történetnek, hogy a Sátán fogságába esett bűnös emberért cserébe Isten az ő fiát adta áldozatként; tulajdonképpen úgy győzte le a Sátánt, hogy becsapta: „csaliként” (áldozatként) az ő fiát szolgáltatva ki neki, aki mohóságában lenyelte az istenembert, ám ezáltal „horogra akadt”. Krisztus halála így győzte le a Sátánt, az élet a halál – ezért szerepel gyakran a horog szimbóluma a kereszt alatt.

²⁸ Ld. előző jegyzet.

²⁹ „I stand for the law.” (4.1.142.).

³⁰ A „Balthazar” nevet akkor kapja Dániel, amikor a babilóniai király udvarában az igazság – a zsidók – védelmében lép fel. Vö. Steven MARX, *Shakespeare and the Bible*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 109. A darabban a bölcsen ítéelő Portiát először Shylock, majd Gratiano nevezi Dánielnek, ill. „második Dániel”-nek.

performanciájának eredményeként az áldozat, Antonio (*victim*) kiszabadul, ám mint minden áldozatnak, ennek is „ára” van, s ez nem csekélyebb, mint Shylock. Ezért merünk az élet és a halál kötéltáncáról beszélni.

Kövessük lépéseit szépen sorban. Bellario megbízólevelét Nerissa már átadta, így Portia fiatalsága nem okoz a jelenlévőknek meglepetést. Még a komikusnak tűnő első kérdése sem, amikor szinte újszülöttként néz körül ebben a „szép új világban” az őt körülvevőkre: „Ki a kereskedő, ki a zsidó?” (4.1.170.)³¹

Portia/Balthazár a törvény tiszteletre méltó, tudós, taláros embere, a tárgyalóterem minden sarkából reá szegeződik a tekintet, amit mond, arra mindenki figyel, a törvény szavának súlya van. Ám ő is retorikai pátosszal kezdi; s amikor Antonio elismeri a szerződést (*bond*), s Portia Shylocknak „elénekl” a huszonkét soros áriáját az irgalomról, amely a szavak igazsága és szépsége³² ellenére utólag, Portia Shylockkal szembeni könyörtelensége kapcsán ironikus előjelet kap. Most azonban Portia a törvény keménységével szemben a földet és az emberi szívet puhító könyörületről mint esőcseppről szól. A könyörület áldása, hogy annak is jó, aki adja és aki kapja. Ez a legmagasabb erény nemcsak az igaz királyok tulajdonsága, hiszen a „könyörület több a hatalomnál”, hanem egyenesen isteni attribútum. A „földi hatalom akkor hasonlít / az istenire, ha ítéletébe könyörület vegyül”³³ mondattal Portia közvetve a Miatyánk kérésére – „bocsásd meg a mi vétkeinket, amiképpen mi is megbocsátunk az ellenünk vétkezőknek” – hivatkozik: „Imáinkban is / könyörületet kérünk, s az a dolgunk, hogy gyakoroljuk is.”³⁴

³¹ „Which is the merchant here, and which the Jew?”

³² „Nem kényszer dolga a könyörület! / Hullik az égből, mint finom eső / a talajra. Áldása kétszeres: / áldott az, aki adja, s aki kapja. / A nagy embereknél a legnagyobb: / a királyt legszebben ez koronázza, / mert a jogar csak világi hatalmát, / trónjának felségét jelképezi, / mely tisztelgő hódolatot parancsol; / a könyörület több a hatalomnál. / A királyok szívében van a trónja, / s a földi hatalom akkor hasonlít / az istenire, ha ítéletébe / könyörület vegyül. Ezért, zsidó, / bár amit kérsz, jogos, vedd figyelembe, / hogy önmagában a jog még nem elég / az üdvösséghez. Imáinkban is / könyörületet kérünk, s az a dolgunk, / hogy gyakoroljuk is. Sokat beszéltem, / hogy enyhítsd jogos kívánalmadat. / Ha nem, úgy a bíróság kénytelen / a kereskedő kárára ítélni.” „The quality of mercy is not strain'd, / It droppeth as the gentle rain from heaven / Upon the place beneath: it is twice blest; /

It blesseth him that gives and him that takes: / 'Tis mightiest in the mightiest: it becomes / The throned monarch better than his crown; / His sceptre shows the force of temporal power, / The attribute to awe and majesty, / Wherein doth sit the dread and fear of kings; / But mercy is above this sceptred sway; / It is enthroned in the hearts of kings, / It is an attribute to God himself; / And earthly power doth then show likest God's / When mercy seasons justice. Therefore, Jew, / Though justice be thy plea, consider this, / That, in the course of justice, none of us / Should see salvation: we do pray for mercy; / And that same prayer doth teach us all to render / The deeds of mercy. I have spoke thus much / To mitigate the justice of thy plea; / Which if thou follow, this strict court of Venice / Must needs give sentence 'gainst the merchant there.” (4.1.179–201.)

³³ „And earthly power doth then show likest God's / When mercy seasons justice.” (4.1.192–193.)

³⁴ „we do pray for mercy / And that same prayer doth teach us all to render / The deeds of mercy.” (4.1.196–198.)

Ám Portia keresztény prédikációja, hogy könyörületet csempésszen Shylock igazságérzetébe,³⁵ minden isteni ihletettsége, retorikai gazdagsága, költőisége és racionális érvelése ellenére süket fülekre talál. Shylock továbbra is keményen kitart, s epigrammatikus tömörséggel makacsul mondja: „Tettemet vállalom! Döntsön a törvény. / A díjam kell: a szerződést betartjuk!”³⁶

Lám, a Logosz nem lesz testté, a betű lélekké, a törvény evangéliummá, a levegő földdé, a tűz vízzé. Portia azonnal belátja ezt, s az indulatok, a szenvedélyek hangozó kakofóniáját a tudásának tekintélyével csendesíti le, majd ünnepélyesen belép a Shylock által egyedül tisztelt, a betűkből épült törvény templomába: „Nincs olyan hatalom / mely áthághat egy velencei törvényt.”³⁷ A *captatio benevolentiae* működik. Ez a beszéd már tetszik Shylocknak: „Ez egy kész Dániel! Ó bölcs ítélő!”³⁸

Portia kérésére a „bond”-ot, a „szerződést” – Vas Istvánnál: „záloglevelet” – Shylock bemutatja neki, s megállapítja, hogy az „hatályos”,³⁹ s mellékesen közben még kétszer emlékezteti a zsidót, hogy az összeg háromszorosát kapná meg, ha elengedné Antonio tartozását. Shylock persze még inkább ragaszkodik a törvény betűjéhez, annak be nem tartása lelkének „esküszegést” (*perjury*) jelentene. Felszólítja a törvényt kiválóan értő és alkalmazó jogtudóst a törvény nevében, hogy tovább ne teketóriázzon, hanem „ítélkezzen”. „Itt állok, hogy a szerződést betartsam”⁴⁰ – Shylock itt úgy tündöklöklik, mint az igazság felkent bajnoka, kicsit hasonlóan, mint Luther a wormszi bírodalmi gyűlésen, ahol állítólag ezt mondta: „Itt állok, másképp nem tehetek.”⁴¹

4.2. A kvázi-áldozat

A betű, a törvény, az ítéletvégrehajtás „test- illetve szívközelbe kerül”. Az aktust azonban először Portia, majd az áldozat Antonio és holdudvara késlelteti. Portia azzal, hogy Shylockot arra kéri, hívasson orvost. Ám Shylock szerint ez nincs a törvényben (bond). Portia csak az „emberiességre” (charity) hivatkozhat, ám ez a betűt bálványozó Shylocknak nem érv.

Shylock már közel van ahhoz, hogy lépre menjen. Portiának azonban a következő jelenetben még szüksége van arra, hogy Shylock betűbálványozását (literal-

³⁵ „to mitigate justice in thy plea” (4.1.199.).

³⁶ „My deeds upon my head! I crave the law, / The penalty and forfeit of my bond” (4.1.201–203.)

³⁷ „there is no power in Venice / Can alter a decree established” (4.1.214–215.)

³⁸ „A Daniel come to judgement: yea a Daniel!” (4.1.219.) A hamis tanúkat leleplező, igazságos Dániel története az apokrif irodalomban található, és benne volt a Shakespeare által használt *Geneva Bible*-ben.

³⁹ „this bond is forfeit” (4.1.226.).

⁴⁰ „I stay here on my bond” (4.1.238.).

⁴¹ Idézi Pl. Eric W. GRITSCH, *Isten udvari bolondja: Luther Márton korunk perspektívájából*, Budapest, Luther Kiadó, 2006, 71.

mindedness) kiugrassza, s azt ad abszurdum vigye. A tragikus feszültséget egyszerre oldja és növeli a komikus közjátékok gyors egymásutánja: Antoniónak Bassaniótól való szenvedő búcsúja, Bassanio és Gratiano egyszerre patetikusan hangzó, ám ironikusan csengő duója, amelyben feleségeik „feláldozását” kínálják Antonio életéért cserébe (az álrühás Portia és Nerissa nem kis – bár visszafojtott – felháborodására). E patetikus, és még a szent áldozattal is prózai könnyedséggel játszadozó ficsúrok viselkedése Shylockban is felébreszti az embert: „Na, szép keresztények, mondhatom! / A lányomat inkább egy Barabás / szöktette volna meg, s nem egy keresztény!”⁴²

A késleltető komikus közjátéknak vége. Pillanatokon belül végrehajtható a törvény szerint igazságos ítélet: Shylocknak joga van egy fél kiló húst kivágni Antonio szíve tájáról.

A legfeszültebb pillanatokban vagyunk. Az aktushoz, mondjuk így, az „áldozathoz”, immár minden kész. Sok színpadi rendezésben, például 2004-es Michael Radford-filmben Al Pacino Shylockja olyan rituális aktussal készül Antonio feláldozására, mint ahogyan az áldozati oltáron Ábrahám is megkötözte Izsákot, hogy végrehajtsa az Örökkévaló kegyetlen parancsát. Al Pacino/Shylock (imát is mormolva) ugyanúgy emeli a magasba a kést a megkötözött Jeremy Irons/Antonio felett, amint Bagó Bertalan 2016-os székesfehérvári rendezésében László Zsolt Shylockja a korábban mindvégig sztoikus magabiztos, ám most, mintegy oltárra kötözött az izgalomtól epileptikus rohamban ritmikusan rángatózó – s Gáspár Sándor által remekül játszott – Antonio felett. A megkötözés az *akédára*, vagyis Izsák megkötözésére utal, és valóban – számos más rendezésben is viszontlátjuk.

A Genezis 22-ben az angyal fogja vissza a végzetes dőféstől Ábrahám kezét; itt Portia szava – „Várjon egy kicsit!” / „*Tarry a little*” – merevíti görcsbe Shylocknak a gyilkos kést szorongató, magasba lendülő karját.

A dramaturgia tökéletes. Portia Shylockot az orránál fokozatosan vezette egészen addig, amíg literalizmusa, a törvény imádatának abszurditása és perverz jellege nyilvánvalóvá válik. Most, amikor immár saját igazságától, a törvény szavától ittasan Antonio szívére lesújtani készül, Portia hirtelen közbekiáltásával leállítja a kezdődő kéjes aktust: Shylock logikáját önmaga ellen fordítja: jó, ragaszkodjunk a törvény betűjéhez, de ott csak „fél kiló húsról” (*pound of flesh*-ről) van szó, s egy betű sincs benne vérről. Ám arról rendelkezik egy törvény, hogy aki egy csepp keresztény vért hullat, annak vagyona Velence államára száll.

Shylockot nem szenvedéllyel, szenvedéssel, vagy a keresztény irgalmasságra való hivatkozással, hanem csak saját, eddig igen sikeresnek bizonyult fegyverével: a törvény betűjével lehet legyőzni.

Shylock Portia érvelésének hatására fokozatosan kapitulál. Először megelégedne azzal, ha kifizetik neki a háromszoros összeget, ám Portia – nem éppen a

⁴² „These be the Christian husbands. I have a daughter – / Would any of the stock of Barabas / Had been her husband rather than a Christian!” (4.1.291–293.)

keresztény igalmasság jegyében – ragaszkodik az aktus végrehajtásához, mert ha Shylock vért hullat, akkor életével kell fizetnie és a vagyonát is elkobozzák. Shylock most már az eredeti összeggel is elégedett lenne, amit Bassanio hajlandó is azonnal kifizetni. Ezúttal Portia az, aki mereven ragaszkodik az igazsághoz és a törvényhez, hiszen Shylock egyszer már kimondta, nem kell neki a pénz. Ezen a ponton válhat ironikussá Portia korábbi prédikációja az irgalmasságról, bár az sem kizárt, hogy akkor szívből beszélt, e kegyetlennek tűnő aktusa csak a – nevelő célzatú – színjáték része.

Most tehát Shylock pénze és élete kerül zálogba. Az élet és a halál kötél tánca folyik tovább, csak éppen e kötél táncaiban egy akrobatikus mozdulattal helyet cserélnek a táncosok. Az „áldozó” Shylockból (*sacrificer*) „áldozat” (*victim*); az „áldozat” (*victim*) Antonióból áldozó (*sacrificer*) lesz. Előbb Antonio volt a halál fogságában, ám ő kiszabadulván, életet kapott; s szinte egyik pillanatról a másikra, Shylock van az ő helyén. El is hangzik a verdikt: „Nem kap mást, mint késedelmi díjat” (Nádasdy); „nem kapsz mást, csupán a zálogod” (Vas István) ⁴³. A kelepccét állító Shylock a saját kelepccéjébe esik: aki „*bond*”-ot köt, azt a „*bond*” is megkötözi. Hogy ezt mit is jelent, a „*forfeit*” szó Shakespeare által máshol is használt jelentését kell megvilágítanunk.

4.3. Forfeit, forfeiture (zálog, adósság, bánatpénz)

A *bond*/szerződés szóval kapcsolatban már többször is talákoztunk a „*forfeit*” kifejezéssel, amelyet Nádasdy többnyire „késedelmi díjként”, Vas István „bánatpénznek” fordított. „The bond is forfeit” – mondja Portia (4.1.226.) „Ez hatályos” (Nádasdy); „Oda hát a zálog” (Vas István).

A szó megértéséhez a hat évvel később írt, ám szintén a merev (a halálhoz vezető) törvény és az (életet adó) könyörület feszültségét dramatizáló „keserű komédia”, vagy „probléma-darab” A *Szeget szeggel* (*Measure for Measure*) szövegéhez⁴⁴ kell fordulnunk.

Már a dráma címe is közvetlenül az evangéliumból vett utalás: „Ne ítéltetek, hogy ne ítéltessetek! Mert amilyen mértékkel mérték, nektek is olyannal mérnek” (Mt 7.1–2). Amikor bátyja (Claudio) „vétke” miatt az apáca Izabella a törvény betűjéhez mereven ragaszkodó, ám képmutatóvá torzult, a távozó Herceg által helytartónak kinevezett Angelóhoz fordul, s testvére életéért könyörög, Angelo először ridegen így válaszol: „Törvény szerint a bátyád: kárhozott”.⁴⁵ Izabella Portiához hasonlóan az irgalmasság, a kegyelem, a megbocsátás mellett érvel, ám

⁴³ „Thou shall have nothing but the forfeiture” (4.1.339.).

⁴⁴ Az angol eredeti szöveget az alábbi fordítás alapján idézem: William SHAKESPEARE, *Measure for Measure*, London, Methuen, (The Arden Shakespeare), 1984. A magyar fordítást – hacsak külön nem jelzem – az alábbi kiadás alapján idézem: William SHAKESPEARE, *Szeget szeggel*, ford. MÉSZÖLY Dezső, Budapest, Európa, MRT, 1980.

⁴⁵ „Your brother is a forfeit of the law” (2.1.71.).

Izabella Portia beszédénél rövidebb, de teológiailag súlyosabb indokkal áll elő: „Uram Istenem / Hisz kárhozott volt minden lélek egykor; / S ki a legtöbb joggal megvethette őket, / Az lett az Idvezítő. Szólj, mi volna, / Ha legfőbb bíránk ítéletre vonna / Igaz valód szerint? Gondolod meg ezt, / S az irgalom megszólal ajkadon, / Mint újszülött.”⁴⁶ Mészöly Dezső a „forfeit” szót a „kárhozat”-tal adja vissza, ami a Bibliában az örök élet elvesztését, a „második halál”-t jelenti (Jel 2.11; Jel, 20.6; Jel 20.14, Jel 21.8). Izabella szavai egyszerre utalnak az evangéliumi adós szolga példázatára (Mt 18. 21–35), a Miatyánkra: „Bocsásd meg a mi bűneinket, miképpen mi is megbocsátunk az ellenünk vétkezőknek” (Mt 6.12) és a Római levélre: „Mindenki vétkezett, és híjával van az Isten dicsőségének. Ezért Isten ingyen igazítja meg őket kegyelméből, miután megváltotta őket a Krisztus Jézus által” (Róm 3.23–24). A Bibliában a „bűn” szó sokszor éppen „adósságot” jelent.

A *forfeit* tehát kulcsszó mind *A velencei kalmárban*, mind a *Szeget szeggelben*, s eredetileg a törvény áthágása, annak nem betartása miatti fogság; az adósságban (szó szerinti és lelki értelemben is) való vergődés, a szabadulásra saját erőből való képtelenséget, az elveszettség, az örök halál lehetőségét hordozza. A „forfeited” személy elidegenedett Istentől, el van zárva az ő kegyelmétől. *A velencei kalmárban* a „forfeit”/ „forfeiture” kifejezések mintegy húsz alkalommal fordulnak elő. Bizony mizéria az, ha valaki „forfeiture”-be kerül. Először Antonio, aztán Shylock. A kelepécet állító saját kelepécéjébe lép.

4.4. A mizériától a mizériáig – és vissza

A latinban a nyomor és a kegyelem egy töről fakad. A kegyelem (*miser cordia*) annak jár, aki felismeri mizériáját, elveszett és nyomorult állapotát. Erről szól Dávid híres 51. zsoltára: „Miserere mei” – „Könyörülj rajtam Istenem!”⁴⁷

Antonio mizériája Shylock mizériakordíája híján (szklerokardiája miatt) majdnem halállal végződött. Az élet és halál kötéltáncában Antonio csaknem a mélybe zuhant és megsemmisült. Portia angyalként történő közbeavatkozása azonban megmentette az életét.

⁴⁶ „Alas, alas! / Why, all the souls that were were forfeit once; / And He that might the vantage best have took / Found out the remedy. How would you be, / If He, which is the top of judgment, should / But judge you as you are? O, think on that; / And mercy then will breathe within your lips, / Like man new made”. (2.2.73–75.) Nádasdy Ádám (még kiadatlan) fordítása itt pontosabb mint Mészöly Dezsőé: „Valaha minden ember lelke rab volt. / a bűn rabja! De lám, Isten, aki / kihasználhatta volna helyzetünket, / helyette megváltást kínált. Mi lenne, / ha önt a Legfőbb Bíró megítélné / így, ahogy van? Ha ebbe belegondol, / kegyelmet beszél majd a szája, mintha / új ember volna.”

⁴⁷ A téma nagyszerű monografikus feldolgozása: Clare Costley KING’OO, *Misere Mei: The Penitential Psalms in Late Medieval and Early Modern England*, Notre Dame, Indiana, 2012. Korábban ugyancsak kiváló elemzés született a zsoltárról: Hannibal HAMLIN, *Psalms Culture and Early Modern English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 173–217.

A köteltáncosok szerepcseréje után a velencei törvény szerint halál várja gyilkos indulatáért a keményszívű Shylockot. Kérelmezheti a Dózsétól a kegyelmet, ám Shylock nem szólal meg. Először Gratiano gonosan gúnyos csúfolódását halljuk: Shylock legfeljebb kötelet kérelmezhet a felakasztásához. Gratiano vulgaritását azonban a Dózse ellenpontozza: „Hogy lásd, milyen más a lelkületünk, megkegyelmezek, mielőtt te kérnéd. A fele vagyonod Antonióé, a másik fele az államra száll”.⁴⁸ Shylock úgy érzi, ha a házát elveszik, életének tartóoszlopaitól fosztják meg. S ezért inkább életét kínálja (*take my life*), mert ilyen irgalomból (*pardon*) nem kér. Az egzisztenciális megaláztatás az ő szemében nem kegyelem.

Mi hát az irgalom, ami Shylockon segíthet, kérdezi Portia. Gratiano újabb vulgaris, antijudaista-populista rikkantása – „ingyen kötél”⁴⁹ – a „győztesek” részéről sajnos kommentár nélkül marad, talán azért, hogy a halálból, Shylock kése alól kimentett Antonio keresztény kegyelmi ajánlata még jobban ragyoghasson.

A Dózsénak tett „nagylelkűséget” sugárzó, s a triumfalista keresztény nárcizmustól nem mentes javaslata, „kegyelemhirdetése” alapján Antonio megelégszik azzal, ha Shylock vagyonának csak a felét vehetné át „kezelésre”, s – ha Shylock hozzájárul – a másik felét meghagyná Shylocknak, ha ő majd azt végrendeletében a vejére hagyja. Két feltétele van ennek: Shylock keresztény hitre tér, a másik, ha a tárgyalóteremben Shylock ezt írásban is hajlandó megerősíteni. A Dózse, majd Antonio az irgalmat Shylocknak patikamérlegben adagolja.

A Dózse – a győztesek szerint bizonyára méltányosságról (*equity*) és leleményességről tanúskodó javaslatot – immár parancsba adja; nincs apelláta. Portia rákérdez „Elfogadod?”⁵⁰ s a kifejezés rövid időn belül, immár Shylock részéről, harmadszor is elhangzik: „Elfogadom”⁵¹ – de mennyire más hangsúllyal, mennyire más lelki helyzetben, mint az előbb Antonio, majd Portia ajkáról!

Shylockban a törvény betűjéhez ragaszkodó, keményszívű ember szenved totális vereséget, ám megaláztatásában, kicsúfolásában és a kegyetlen kegyelemmel kikényszerített keresztségében mindazonáltal tragikus szereplővé válik. Ha a sorsa iránt nem indulunk meg, vagy, ne’adj Isten, kegyes elégedettséggel szemléljük erőszakos betérítésését a keresztény nyájba, akkor ez ugyanolyan kőkemény szívről tanúskodik, mint a félkilónyi hús jogához makacsan ragaszkodó Shylock esetében. Csak éppen mi nem egy fél kiló húst, hanem egy teljes lelket akarunk „birtokolni”. Természetesen Antoniónak a végrendelet nyilvános írásba foglalása egyértelmű párhuzam azzal, ahogy az első felvonás 3. jelenetében Shylock a közjegyzőhöz (*notary*) sietett, hogy a szerződést (*bond*) írásban rögzítsék.

⁴⁸ „That thou shalt see the difference of our spirits, / I pardon thee thy life before thou ask it: For half thy wealth, it is Antonio’s; / The other half comes to the general state.” (4.1.364–367.).

⁴⁹ „halter gratis” (4.1.385.).

⁵⁰ „Art thou contented, Jew?...I am content” (4.1.388–389.).

⁵¹ Vas István fordítói megoldása („Örülsz ennek? Örülök”) nem túl szerencsés.

Shylocknak a drámában megfogalmazott utolsó szavai („Most kérek engedélyt a távozásra. / Nem vagyok jól. Majd küldjék el az írást, / én aláírom”⁵²) aligha nevezhető ravasz megfutamodásnak a nyilvános aktus elől. Sokkal inkább egy porig alázott, lelkileg teljesen összetört emberi roncs, a megtört lélek szaggatott lélegzetvétele ez. Bár a Dózse megadja erre az engedélyt, a jelenet mégis Gratiano hablatyolásával ér véget.

Lehet, hogy Shakespeare korában lehetett Shylockot „clown”-ként játszani, a középkori moralitások méltán megbüntetett „gonosz” (*Vice*) allegóriájaként, a posztholokauszti kontextusában ez ma már lehetetlen. Ezért sem tudunk egyetérteni az egyébként nagyszerű középkorász és Shakespeare-kutató Nevill Coghill-lel, aki mindössze öt évvel a II. világháború befejezése után azt írhatta, hogy az Erzsébet-kori nézők nem tudtak nagyobb kegyelmet elképzelni annál, mintha valakit – akár saját akarata ellenére – megkeresztelnek.⁵³

A nyugati keresztény kultúra a genocídiumot nem tudta megakadályozni, s ezáltal önmagával, saját keresztény elveivel is meghasonlott, legalábbis kudarcot vallott. Ezzel a tragikus tapasztalattal a hátunk mögött bármennyire is zavarja fülünket Shylock sokszori kiáltozása („A szerződést betartjuk”),⁵⁴ vagy az, hogy „Döntsön a törvény”,⁵⁵ mégis sokkal inkább felerősítve halljuk Shylocknak egy csendben elejtett – egy történelmi eseményhez nem kötött, hanem magával a történelemmel szorosan összeshövődött – mélységesen tragikus mondatát: „népünk jelvénye a szenvedés”.⁵⁶

5. Konklúzió

Az élet és a halál kötéltánca zajlott itt szemünk előtt a 4. felvonás első jelenetében. Bármennyire is komikus a gyűrűkről szóló belmonti 5. felvonás, számunkra az már csupán „utójáték”, amin ma már aligha tudunk önfeledten nevetni. Jól illusztrálta ezt a közelmúltban Nádasdy Ádám új fordítása alapján bemutatott két rendezés: Valló Péteré, ahol Kern András főszereplésével a Pesti Színházban, és Bagó Bertalané Székesfehérváron, ahol László Zsolt Shylock-alkításával játszották a darabot. Shylock csak Shakespeare-nél maradhatott életben, napjaink színházában meg kell halnia. Valló Péter rendezésben az örökifjak egyike (talán éppen Gratiano) szúrja le, amíg Bagó Bertalannál – nem kis meglepetésünkre – az

⁵² „I pray you, give me leave to go from hence; / I am not well: send the deed after me, / And I will sign it” (4.1.391–393.)

⁵³ Nevill COGHILL, *The Basis of Shakespearean Comedy: A Study in Medieval Affinities*, Cambridge, English Association, 1950 (Essays & Studies, 3).

⁵⁴ „I'll have my bond” (3.3.5,12–13.)

⁵⁵ „I crave the law” (4.1.202.)

⁵⁶ „For the sufferance is the badge of all our tribe” (1.3.102.). Vas István fordításában: „Mert a tűrész törzsünknek osztályrésze.”

orthodox zsidó társai, minden bizonnyal azért, mert, ha kényszerítésre is, Shylock elárulta ősei hitét. A mai rendezők halálra ítélték Shylockot. De vajon Antonio magányos élete Belmontban a sok szerelmes ifjú pár között életnek tekinthető-e még? Vajon élettáncsal, vagy haláltáncsal ér véget a darab?

A *velencei kalmár* drámai tetőpontjának elemzése, az élet és a halál kötél-táncáról szóló elmélkedésünk végén Portia Balthazárnak öltözött *entrée*-ja jut eszünkbe, amikor a lányos arcú ifjú jogász belépett a tárgyalóterembe és zavar-tan körülnézett: „Ki a kereskedő, ki a zsidó?”⁵⁷ Valahogy mi is így vagyunk. A remekül koreografált jelenetben, a lendületes kötél-táncot járó, ügyes akro-batamozdulattal még egymással is helyet cserélő élet és halál játékát bemutató táncosokat feszülten figyelve, lányos zavarunkban mi is ezt kérdezzük: „Ki is itt az élet, ki is a halál?” Sőt, ha az áldozatnak – (a *sacrifice* és a *victim* értelmében) mint láttuk – is szerep jut e kötél-táncban, még azt is kérdezhetük: ki vagy mi is itt az áldozat? Antonio? Shylock? Bassanio? Portia? Vagy éppen az a zsidó apát egy keresztény velenceiért eláruló és ezért – bár Shakespeare szövegéből ez nem nyilvánvaló, de a mai rendezések legtöbbje által egyértelműen sugallt⁵⁸ – az önmagával is meghasonlott Jessica? Vagy talán maga a néző, illetve az olvasó?

⁵⁷ „Which is the merchant here, which is the Jew?” (4.1.170.) Vas István fordításában: „Ki itt a kalmár és ki a zsidó?”

⁵⁸ Lásd Valló Péter budapesti <http://www.irodalmijelen.hu/hirek/velencei-kalmar-pesti-szinhazban>; <http://www.potszekfoglalo.hu/2016/03/11/nem-aruha-teszi-a-szineszt/> és Bagó Bertalan székesfehérvári rendezését: <http://www.kodolanyi.hu/kv/cikk/a-velencei-kalmar-ujra-fehervaron-698>; <http://magyarteatrum.hu/hir/fel-kilo-hus-az-elet>, de ez Karin Coonrod 2016-os velencei rendezésének lényegi eleme is: <https://www.youtube.com/watch?v=4XuyNSwaZkE>; http://news.yale.edu/2016/08/15/conversation-karin-coonrod-and-david-scott-kastan-merchant-venice-returning-its-roots?utm_source=YNemail&utm_medium=email&utm_campaign=yn-08-26-16; <http://www.jewishrenaissance.org.uk/blog/review-the-merchant-in-venice/#more-1093> A velencei előadást – amely nemcsak Shakespeare halálának 400. évfordulója, hanem a velencei gettó felállításának 500. évfordulója jegyében született – 2015 és 2016 nyarán egy „Shylock in Venice Summer School” előzött meg. E sorok szerzője mindkét nyári egyetemi alkalmon tartott előadást „Mercy and Justice in The Merchant and Milton” címen.

Függelék

Az Igazság (törvény/halál) és az Irgalmasság (megbocsátás/élet) toposza a zsidó-keresztény hagyományban

A *velencei kalmár* egyik központi témája az igazság és az irgalom feszültsége, s ennek a konfliktusnak a lehetséges feloldása. A toposz nem új a zsidó-keresztény hagyományban, s különösképpen nem Velence városában. Zsolt 85.11 így hangzik: „Az irgalom és az igazság egymásra lelnek, csókot vált az igazságosság és a béke”⁵⁹. Velencében a Dózse-palotában látható Tintoretto mennyezetfreskója az „Igazság és a Béke allegóriája” címen, és a St. Giorgio szigetének Színházi Intézte folyosóján Bonicatio Veronese 1602-vel datált festménye, a „Szent Márk az Igazság és a Béke között”. Velencének Márk evangélista a védőszentje, s az, hogy a városnak az igazságosság és a kegyelem a szimbóluma, meghökkentő egybeesés azzal, hogy *A velencei kalmárt*, az igazságosság és az irgalom drámáját éppen ezidőtájt játsszák a londoni színpadokon.

Az angol *mercy* a héber *raham* (együttérezni) és a *hesed* (a jóság–szeretet szövetsége) a *hen* (kegyelem, elfogadás) s a héber Bibliában sokszor az igazság kontextusában jelenik meg.⁶⁰ A görög nyelvű Újszövetségben a kifejezés *charis* (kegyelem), amit a latin Vulgata *miseriordiaként* fordít. Az Újszövetségben Jézus azt tanítja, hogy a mennyei atyánkoz hasonlóan nekünk is irgalmasnak kell lennünk (Lk 3.36). A latinban a nyomorúság (*miseria*) és az irgalom (*miseriordia*) verbálisan is nagyon közel vannak (ld. Zsoltárok könyve 51.1 *Miserere mei*).

A fenti zsoltárvers szolgálhatott alapul az 5. századi zsidó midrashnak, a *Beresith Rabba*,⁶¹ miszerint már a teremtés előtt Isten négy leánya: a Irgalom, az

⁵⁹ A Szent Jeromos Bibliatársulatnak a Neovulgata alaján készült fordítását idéztem (Budapest, Szent Jeromos Társulat, 2007.) A Szent István Társulat által 2013-ban megjelentett fordítás: „Az igazság és a hűség találkoznak, az igazságosság és a béke csókot vált.” A protestáns fordítások is (1908, 1990, 2014) „igazság és hűség”-et fordítanak, éppen ezért tanulságos, hogy az eredeti 1590-es Károli viszont azt írja: „Az irgalmasság és igazság elől találják egymást; az igazság és a békesség egymást csókolgatják.” Mai változatban kiadta a Magyarországi Krisztusban hívó Nazarénus Gyülekezetek, 1998. A facsimile kiadásban látható, hogy az eredeti Károli az „igazság”-hoz egy marginális jegyzetet fűz: „Vagy igazmondás, tökéletesség”. A Genfi Biblia: „Mercie and Trueth shall mete: rightousness and peace shal kiss one another.” Jakab király Bibliájában: „Mercy and truth are met met together: rigthtoeousness and peace have kissed each other.”

⁶⁰ David L. JEFFREY, *A Dictionary of Biblical Traditon in English Literature*, Grand Rapids, William B. Eerdmans, 1992, 499.

⁶¹ Hope TRAVER, „*The Four Daughters of God*”: *A Study of the Versions of this Allegory with Especial Reference to those in Latin, French and English*, Byn Mawr College, 1907 (Byn Mawr College Monographs, 6), 13–14.

Igazság, az Igazságosság (*Justitia*) és a Béke szemben álltak egymással.⁶² Tehát a vita még a teremtés előtt Isten lényében kezdődött.

A középkori keresztény bibliamagyarázók, mint Szentviktori Hugó a zoltármagyarázataiban, Clairvaux-i Bernát is az angyali üdvözletről szóló homiliájában is visszanyúltak ehhez a hagyományhoz, amikor a Megváltás és a Jóvátétel kérdéseit fejtegették. Bonaventura *Meditationes Vitae Christi* című munkáját 1410 körül Nicholas of Love fordította le angol nyelvre.⁶³ Az Igazságosság általában az embert vádoló „régí” törvényt, az Irgalmasság pedig az ember védőjét jelentette. *The Castell of Labour* címen Alexander Barclay fordításában 1505-ben megjelent egy eredetileg francia költemény, amelyben szintén a „Justyce”, „Myserycorde”, „Peas” és „Veryte” alakok szerepeltek.⁶⁴

A misztériumjátékok közül a *Ludus Coventriae*-ciklusban az angyali üdvözet epizódját megelőző játék arról a „mennyei parlament”-ről szól, ahol Veritas, Misericordia, Justitia és Pax vitát folytatnak az ember üdvösségéről (Ádámról). Veritas és Justitia elítéli a bűnös embert, ám Misericordia beszédének hatására Pax – bár elismeri Veritas és Justitia érveit – a Atya, Fiú, Szentlélek Istenhez fordul, aki a négy leány kibékülését indítványozza, akik a „parlamenti vita” végén a Zsolt 85.11 jegyében egymást megcsókolják. Ezzel kezdetét veszi az angyali üdvözet epizódja, Gábrriel arkangyal és Mária találkozása.⁶⁵ Az *Állhatatosság vára* (*The Castle of Perserverance*) című moralitásjáték legvégén, a főszereplő Humanum Genus halála után hasonlóan megjelenik az Isten négy leánya, hogy vitát folytassanak az ember lelkéről.⁶⁶ A *Mankind* című moralitásjátékban pedig az Igazság (*Truth*) és a Irgalmasság (*Mercy*) férfiszerelőként jelennek meg. A főszereplő *Mankind* a halálos ágyában kétségbeesetten fordul az Irgalmassághoz, aki így vigasztalja: „Nem tagadom, hogy az Igazságosság és a Méltányosság fogságba esnek, de az Igazság sem tud könyörtelenül érvényesülni, Mert mindenek felett vitathatatlanul győzedelmeskedik majd a Kegyelem.”⁶⁷

⁶² Samuel S. CHEW, *Virtues Reconciled: An Iconographic Study*, Toronto, UTP, 1947, 17. Lásd még: W. Nicholas KNIGHT, *Equity and Mercy in English Law and Drama (1405–1641)*, *Comparative Drama* VI, 1972/1, 51–67.

⁶³ PÉRI-NAGY Zsuzsa, *Vox, Imago, Littera: Nicholas Love's 'Mirrour of the Blessed Life of Jesu Criste'*, PhD. disszertáció, ELTE, 2013.

⁶⁴ CHEW, *i. m.* 42.

⁶⁵ *English Mystery Plays*, Peter HAPPÉ (ed), Harmondsworth, Penguin Books, 1975, 207–220.

⁶⁶ JEFFREY, *i. m.* 290.

⁶⁷ „Justice and Equity shall be forfeited, I will not deny / Truth may not so cruelly proceed in his straight argument, / But Mercy shall rule the matter without controversy”. CHEW, *i. m.* 45.

Élet az élet előtt: szellem a *Sok hűhó semmiért*ben

ALMÁSI ZSOLT

Ebben a kötetben élet és halál kérdését firtatjuk a shakespeare-i életműben. Számos példát látunk, hozunk az életre és a halálra, tényszerűen és metaforikusan, hiszen a drámai és költői életmű élet és halál kérdéseivel, mint kortárs, mindenkit foglalkoztató nagy kérdésekkel is foglalkozik. Ez a foglalkozás azonban nem a fogalmak, a filozófia eszközeivel való megragadását jelenti az életnek és halálnak, hanem ezek művészi megjelenítését. Ennek a megjelenítésnek mindig köze van az élet kezdetéhez vagy annak végéhez, komikusan avagy tragikusan vagy ezek valamilyen arány szerinti egyvelegében. A kezdet és vég, élet és halál, életminőség és halálminőség azonban mindig végpontokat és végpontok közötti területet jelentenek. Shakespeare-t azonban nem csak a végpontok és azok közötti lehetőségek megmutatása érdekelte talán, hanem minden, ami ezeken kívül esik, ahogy az inneni és túli mindig is egymásba hajolva, egymásra íródva jelennek meg. Ilyen például a *Hamlet*ben a Szellem, a sírásók viccei, Hamlet utazása saját halálába – hiszen Claudius az angliai úttal halálába küldi a herceget –, ahonnan saját önazonosságával és Claudius csalárdságának bizonyítékával tér vissza, a *Julius Caesar*ban a Caesar halálát előrejelző ómenek, Hermione megelevenedő szobra a *Téli regében*, és még sorolhatnám a lehetőségeket. Ehelyett inkább arra fordítom a figyelmem, hogy Shakespeare esetében még ezeken is túlmehetünk, és az életmű nyomtatás általi megtestesüléseiben találkozhatunk élettől még a születés előtt is, sőt olyan élettől, amely nem is jut talán el a megszületésig. Hogyan is lehetséges ez a születés előtti élet?

Látszólag tudománytalan elmélkedésbe kezdek most, ugyanis arról szeretnék spekulálni, hogy a *Sok hűhó semmiért* megírásakor mi járhatott Shakespeare fejében. Látszólag tudománytalan ez a spekuláció, hiszen a tudományos megközelítés tényeken alapuló érvelést használ, az irodalomtudományos megközelítés pedig megalapozottan ódzkodik a szerző fejébe tekintéstől elérhető tények hiányában. Mégis miért is erre az elmélkedésre hívom a kedves olvasót? Egyfelől azért, mert látni fogjuk, hogy a megközelítés nem fog figyelmen kívül hagyni tényeket, sőt tényekre alapuló érvelést fog használni, még ha a megragadható tény nem is kötődik szükségszerűen és feltétlenül egzakt objektivitással Shakespeare gondolkodá-

sához. Továbbá azt is látni fogjuk, hogy bár van valamiféle indokolt távolságtartás a szerző gondolatainak fürkészésétől, mégis manapság a Shakespeare-kutatások bizonyos trendjei nem is állnak olyan távol ettől a megközelítéstől. Harmadrészt pedig talán a *Sok hűhó semmiért* értelmezése szempontjából is megfontolandó e tudományos játék. E három szempontot szeretném érvényesíteni, amikor egy szellemjellegű szereplőről szeretnék elmélkedni, azaz Innogenről, Leonato feleségéről a *Sok hűhó semmiért* című érett komédiában.

1. A tudományos tudománytalanság

Először is az irodalomtudomány távolságtartásáról és a dogmatikus távolságtartás fellazulásáról szólok. Az utóbbi évtizedek egyre több irodalomtudósa ír olyan könyvet, amelyek olyat állítanak, legalábbis címük alapján, ami szigorú, pozitívista hozzáállás értelemben teljesíthetetlen. James Shapiro megjelentette az *1599*¹ című könyvét, amely Shakespeare egy évéről szól, 2015-ben pedig a *1606*² címűt, amely egy másik nagyon fontos évet jelenít meg a tudomány eszközeivel. Stephen Greenblatt *Will in the World*³ című könyve arról szól, hogyan lett azzá Shakespeare, akinek ma tartjuk, másfelől pedig a *Swerve*⁴ című munkáját is érdemes megemlíteni, ami Lucretius *De natura* című művének felfedezéséről és annak kultúrtörténeti hatásáról szól. Itt is lehetne a felsorolást folytatni, de nem teszem, hiszen ezek a könyvek is elegendőek annak a tételnek az illusztrálásához, hogy olyan irodalomtudományi korszakot élünk, amelyben a szerzők olyan tézisek megvilágítására is vállalkoznak, amelyek természetüknél fogva túlmutatnak a tényekkel való alátámaszthatóságon. Ezt a jelenséget, az új episztemológiai álláspontot úgy interpretálja Dávidházi Péter, mint ismeretelméleti paradigmaváltást, ahol a megismerés szintjére emelkedik a „valószínű, a feltehető, a pusztán lehetséges”⁵. Ez a fajta módszertan szemben áll a bármilyen köntösben megjelenő pozitívista irodalomtörténet szemléletével, és igényt formál a tudomány státuszára, persze tisztában léve saját korlátaival.

Paradigmatikusan hasonló státuszú a szavak és szókapcsolatok számítógépes elemzése, ahol Shakespeare sajátos nyelvhasználatát szeretnék statisztikai alapon értelmezni és meghatározni. Ezekben a kutatásokban Michael Witmore, Jonathan

¹ James SHAPIRO, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, London, Faber and Faber, 2009.

² UŐ, *1606*, London, Faber & Faber, 2015.

³ Stephen GREENBLATT, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York-London, Norton, 2004. Magyarul: *Géniusz földi pályán – Shakespeare módszere*, ford. GÉHER István (ifj), Budapest, HVG könyvek, 2005.

⁴ UŐ, *The Swerve – How the Renaissance Began*, London, Random House UK, 2012. Magyarul: *Egy reneszánsz könyvvadász. Kézirat sosem ég el*, ford. ZSUPPÁN András, Budapest, Typotex, 2015.

⁵ DÁVIDHÁZI Péter, *Redefining Knowledge: An Epistemological Shift in Shakespeare Studies*, Shakespeare Survey, 66, 2013, 170.

Hope, Alan Galey, Arthur F. Kinney és Gary Taylor járnak élén⁶. A statisztikai alapon történő szövegelemzés bár pozitív kutatásnak tűnik, hiszen számok és a számítógép kérlelhetetlen alapossága állnak mögötte, mégsem tekinthető csak ezért pozitív tudománynak. Nem tekinthető pozitívznak, ugyanis a számadatok mögött meglehetősen sok bizonytalansági tényező áll: a programozó és a programnyelv, hogy mit tekint szónak az alkalmazás, a matematikai modell, az elemzett szöveg valamint annak formátuma és a kapott eredmények értelmezése olyan elemei a statisztikai, mennyiségi elemzésnek, amelyek nem mutathatnak a pozitív tudomány irányába.⁷ A pozitív tudomány helyett a bizonytalansági tényezők miatt csak a „valószínű, a lehetséges” episztemológiai terepében maradván, a spekuláció szintjén értelmezhetőek a számítógéppel támogatott kvantitatív kutatások.

Ebben az episztemológiai környezetben szeretnék „spekulálni” arról, hogy Shakespeare hogyan is alkotta meg a messinai világot a *Sok húhó semmiért* című darabjában, amikor eljátszhatott talán azzal a gondolattal, hogy Leonatónak volt egy felesége, és Herónak egy édesanyja, aki meg is jelent a színpadon. Ezzel kapcsolatban azzal kell először is számot vetni, miért is juthat egyáltalán valakinek az eszébe, hogy Innogenről elmélkedjen, illetve ezt összekösse valamennyire is Shakespeare-rel, hiszen manapság sem a színpadon, sem a könyv lapjain, sem a filmvásznon nem találkozunk Innogennel. Ehhez vissza kell nyúlni a legkorábbi nyomtatott kiadásokhoz, és végig kell követni Innogen sorsát egészen a 18. század végéig, amikor is eltűnik a nyomtatott szövegkiadásokból. Továbbá meg kell állapítani, vajon a korai nyomtatott kiadások milyen kapcsolatban vannak William Shakespeare-rel.

2. Innogen könyvbéli élete a 17. század végéig

Kezdjük hát a korai nyomtatványokkal. A Lordkamarás Emberei úgy döntenek a Könyvkereskedők Társaságának Regisztere 1600. augusztus 4-i⁸ majd 24-i⁹ bejegyzése szerint, hogy több, színpadon sikerrel játszott darabjukat eladják a könyvkiadóknak (talán hirtelen szükségük volt pénzre). A megjelentetésre bejegyzett színdarabok közül az egyik a *Sok húhó semmiért*, amit Andrew Wise és William Aspley vesznek meg, és 1600-ban meg is jelentetik a komédiát egy

⁶ Jonathan HOPE és Michael WITTMORE, *The Hundredth Psalm to the Tune of „Green Sleeves”: Digital Approaches to Shakespeare’s Language of Genre*, *Shakespeare Quarterly*, 61, 3(2010), 357–90; *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship*, szerk. D. H. CRAIG és Arthur F. KINNEY, New York, Cambridge University Press, 2009.

⁷ ALMÁSI Zsolt, *Szöveg az olvasónak: Kvantitatív módszerek és digitális Shakespeare-filológia*, *Magyar tudomány*, 177, 11 (2016), 1286–1291.

⁸ lásd <http://www.shakespearedocumented.org/file/liber-c-fly-leaf>,

⁹ lásd <http://www.shakespearedocumented.org/file/liber-c-folio-63-verso>

igényesen kialakított, és valószínűleg szedés tekintetében is megbízható kvar-tó, azaz negyedrészt kiadásban. A kiadásban a címdoldalon szép betűtípussal, a megfelelő betűméretekkel jelennek meg a mű adatai, azaz a cím a legnagyobb betűmérettel, majd a reklámszöveg kisebbel, végül a szerző neve a legkisebbel és dőlt betűtípussal, valamint az oldal alján a nyomdász és a kiadók nevei. Az oldal tetején egy felső *fleuron*, azaz virágalakú díszítőelem kap helyet, míg az oldal alsó felében egy meglehetősen nagyméretű kiadói kolofón, azaz a nyomdász emblémája, hívja fel magára a figyelmet.

Ebben a kiadásban a drámai szöveg is egy nagyon szépen felépített oldalon kezdődik, ahol ismét helyet kap a dráma címe, egy szép felső díszítés, valamint dőlt betűtípussal a cím és a drámai szöveg között a rendezői utasítás arról, kik is lépnek ekkor a színpadra. Ebben a rendezői utasításban rang és nemek sor-rendjében sorolódnak fel a nevek: „Színre lép Leonato, Messina kormányzója, Innogen, a felesége, Hero, a lánya, Beatrice az unokahúga egy hírmondóval”¹⁰. Ebben a felsorolásban, tehát a darab legelső jelentében, amikor is a karakterek megteremtik a darabbéli identitásukat, Innogent ott találjuk a szereplők között, majd még egyszer a későbbiekben¹¹ ugyancsak egy rendezői utasításban.

A tizenhetedik századi, többi gyűjteményes kiadásban is változatlanul ott ta-láljuk Innogent a mű legelső rendezői utasításában. A mű második kiadásában, immár a híres Első Fólióban, a rendezői utasítás ismét színpadra állítja Innogent¹². Nem képez kivételt sem a Második Fólió¹³ sem a Harmadik Fólió¹⁴ sem a 17. század utolsó összkiadása sem, a Negyedik Fólió¹⁵. Az Első Fólióban található *Sok hűhó semmiért* szövege minden kétséget kizáróan az 1600-as kvartókiadásra, vagy egy annak alapjául szolgáló másik szövegváltozatra épül, hiszen a kötet kiadói között ott találjuk William Aspley nevét, aki a kvartókiadás tulajdonjogával rendelkezett, és általa került be a kiadásba a *Sok hűhó semmiért* szövege is nagy va-

¹⁰ William SHAKESPEARE, *Much Ado About Nothing*, London, Andrew Wise, William Aspley, 1600, A2r. „Enter Leonato gouvernour of Messina, Innogen his wife, Hero his daughter, and Beatrice his neece, with a messenger”.

¹¹ Uo, B3r

¹² William SHAKESPEARE, *VWilliam Shakespeares comedies, histories, & tragedies : published according to the true originall copies*, F1 kiadás, London, Isaac Iaggard, and Ed. Blount, 1623, I3r, <http://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/text/121>.

¹³ William SHAKESPEARE, *Mr. William Shakespeares comedies, histories, and tragedies. Published according to the true originall coppies. The second impression*, F2 kiadás. London: Thomas Cotes, for John Smethwick, William Aspley, Richard Hawkins, Richard Meighen, and Robert Allot, 1632, I3r, <http://luna.folger.edu/luna/servlet>.

¹⁴ William SHAKESPEARE, *VWilliam Shakespeares comedies, histories, & tragedies : published according to the true originall copies*, F3 kiadás, London, Philip Chetwinde, 1664, I3r, <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/>

¹⁵ William SHAKESPEARE, *VWilliam Shakespeares comedies, histories, & tragedies : published according to the true originall copies*, F3 kiadás, London, Herringman, H., Brewster, E., Chiswell, R., and Bentley, R., 1685, H4r, <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/>.

lószerűséggel. Nem csak Aspley személye szavatolja, hogy a kvartókiadás szövege hagyományozódott ide is, hanem számos egyéb jellemzője is a Fiólió szövegnek. Az újabb szövegkiadás számos, a drámai vagy éppen színházi szövegekre nem jellemző furcsaságot megtart, például Lasponya (Dogberry), valamint (Furkó) Verges szövegei elé néha nem a szereplő nevét, hanem a színészt illeszti a szedő, azaz William Kemp és William Cowley neveit találjuk egy-egy megszólaláskor.¹⁶ Ugyan néhány helyen változtat a kvartóban található szövegben, de ezek a változtatások nem lényegiek, és Innogent minden változtatás ellenére megtartja. A szöveget összeállítók pedig Shakespeare színész kollégái, tehát valószínűleg kiegyelték volna a szövegből Innogent, ha annak szükségét látják. A 17. században azonban minden szövegvariáns megtartja Leonato feleléségét, Innogent. Mindebből természetesen nem következik, hogy a színházban szükségszerűen Innogen szerepét valóságosan színre vitték volna, ugyanis erre vonatkozóan nincsenek adataink. Csak annyit jelent, azt viszont határozottan, hogy Innogen minden szövegváltoztatás ellenére a 17. század végéig megmaradt a szöveghagyományban.

3. Innogen tündöklése és halála a 18. században

A 18. századi, immár felkért szerkesztők által alaposan, majdnem tudományosan szerkesztett kiadásokban egy darabig még Innogen jelen volt a rendezői utasításban, hogy aztán egy szerkesztői döntésből kifolyólag végleg kitörlődjön a messinai világból. Ennek az élet előtti halálnak abban keresendő az oka, amiről David Scott Kastan így szól:

A szerkesztők által feltalált Shakespeare egyértelműen „szerző” volt, nem pedig színdarabíró, és darabjai nem előadandó (tehát szükségképpen folyton alakuló) szöveggönyvek, hanem olvasva befogadandó (és ezért hiteles és stabil szöveget igénylő) drámák voltak.¹⁷

Kastan mellett érvel tehát, hogy egyszerűen arra ébrednek rá a szerkesztők, hogy egy valamilyen értelemben hiteles, stabil szöveget kell előállítani a könyv mint médium számára. A hitelesség pedig azt jelentette ebben a korszakban, hogy az előző kiadások hibáit kijavítsák.

Az első nagy szerkesztő, Nicholas Rowe, korának híres drámaírója a drámaíró szempontjait érvényesítette szerkesztési munkálatai során: bevezette, hogy minden drámai mű szövegét előzze meg egy *Dramatis Personae* lista, amelyben a szereplőket nemük alapján csoportosította és társadalmi rangjuk szerint rendezte,

¹⁶ Willam SHAKESPEARE, *VWilliam Shakespeares comedies, histories, & tragedies : published according to the true originall copies*, 1623, 116–17. <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/>

¹⁷ David Scott KASTAN, *Shakespeare és a könyv*, ford. KISÉRY András, Budapest, Gondolat-Infonia, 2014, 153.

a rendezői utasításokat pontosította, a következtetlenségeket kiegyelte. A *Sok hűhó semmiért* esetében Innogen mindkét helyen feltűnt, azaz a szereplők felsorolásának helyén,¹⁸ illetve a rendezői utasításban¹⁹ tehát a drámaíró szerkesztő valójában megduplázta Leonato feleségének a szerepét, és nem megszüntette azt.

Alexander Pope, a költőóriás és a következő szerkesztő, ugyancsak kitart Innogen mellett. Pope természetesen költői szempontból veszi kezébe a drámai szövegeket, azaz a költőiségre teszi a hangsúlyt, a verses és prózai részeket választja el, pontosítja a rímeket, a szótagszámot, ahol szükségesnek látja.²⁰ Andrew Murphy úgy értelmezi Pope tevékenységét, mint aki költőtársának tartotta Shakespeare-t, és szerkesztői munkálatai során költői segítséget nyújtott Shakespeare-nek, mintegy társszerzőként tevékenykedett.²¹ Pope markáns szerkesztői tevékenysége sem befolyásolta Leonato feleségének a sorsát, hiszen mind a *Dramatis Personae*²² részben, mind a rendezői utasításban²³ meghagyja Innogent.

A paradigmaticus változás a következő nagy kiadás szerkesztőjétől származik, Lewis Theobaldtól, korának elismert jogásztól és klasszikus művek fordítójától. Theobald számos helyen megtámadta Alexander Pope szerkesztői tevékenységét, érvekkel, előzményekre történő utalásokkal cáfolta nagy elődje döntéseinek egy részét. Valószínűleg azonban nem Pope-ot szeretné támadni ebben az esetben, ám mégis ő lesz az, aki kiserkesztette Innogent a shakespeare-i életműből. Az őt követő szerkesztők pedig követték az elődöt mindebben a mai napig—egyébként talán jogosan.

Theobald érvei, aki egyébként nem Leonato feleségéért, hanem Hero anyjaként határozza meg Innogent, valóban meggyőzőek. A szerkesztői tevékenységét, döntéseit az elődöktől eltérően Theobald nem hagyta magyarázatlanul, a problémás szöveghelyekhez fűzött lábjegyzetekben közli is őket. Az első lábjegyzetben megjegyzi, hogy a kvartó kiadásban Innogen megtalálható, sőt az összes előtte szerkesztett kiadásban, ő mégis kitörölte (*expunge*) a műből, és ezt négy érvel támasztja alá. Így ír:

¹⁸ William SHAKESPEARE, *The Works of Mr. William Shakespear: In Six Volumes. Adorn'd with Cuts*, szerk. Nicholas ROWE, London, Jacob Tonson, 1709, I, 322,

http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/BPL_Rowe1/390/?zoom=450.

¹⁹ *Uo.*, 1:323.

²⁰ Pope szerkesztői tevékenységéhez lásd KÁLLAY Géza, VINCE Máté, és GÁRDOS Bálint, szerk., *A Shakespeare-kritika kezdetei: források és tanulmányok*, Budapest, ELTE Eötvös K. : Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2013, 9–29.

²¹ Vö. Andrew MURPHY, *The Birth of the Editor = A Concise Companion to Shakespeare and the Text*, szerk. Andrew MURPHY, Malden MA—Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, 96. „In this manner, he acted as Shakespeare’s artistic partner, rather than his textual servant.”

²² William SHAKESPEARE, *The Works of Shakespeare in Six Volumes*, szerk. Alexander POPE, London, Jacob Tonson, 1725, I, 478, https://archive.org/details/worksofshakespea01shak_4.

²³ *Uo.*, 1:479.

Innogen (Hero Anyja) a legrégebbi általam is látott kvartó kiadás, amelyet 1600-ban nyomtattak, két jelenetében is megemlíti. Az ezt követő kiadások megtartották a nevét a *Dramatis Personae*-ben. Én mégis bátorkodtam kitörölni: mivel senki sem említi meg a darabban, egyetlen beszédet sem intéznek hozzá, és egyetlen szótagot sem ejt ki a száján. Továbbá nem találunk egyetlen részletet sem a műben, ami alapján arra következtethetnénk, hogy Hero édesanyja élne.²⁴

Az apróbb pontatlanságtól eltekintve, ti. hogy nem csak a *Dramatis Personae*-ben szerepelt Innogen, illetve hogy egyszer mégis utalnak rá, azaz amikor Leonato a kérdésre, vajon az ő lánya-e Hero, azt válaszolja, hogy „Anyja kitartóan mondotta, hogy az”²⁵ (1.1.), az érvelés meggyőző. Hiszen, ha egy karaktert sem nem említenek, se nem szólítanak meg, se nem beszél, sőt a szövegből még arra sem következtethetünk, hogy élne, akkor tényleg logikus megszabadulni tőle.

Theobald érvelésében azonban találunk egy nagyon érdekes kiegészítést.

Úgy tűnik, hogy a Költő tervezett először egy ilyen szereplőt, ám mintha jobban átgondolva fölöslegesnek találta volna, és ezért ki is hagyta²⁶.

Azaz a kisserkesztés pillanata lesz az, amikor felvetődik annak a lehetősége, hogy talán Shakespeare gondolt volna arra, hogy legyen még egy női szereplő, majd pedig ahogy a mű írásában haladt előre, ráébredt, hogy nincs szükség Innogenre, és így kihagyta a műből. A szereplő kisserkesztése a szöveghagyományból tehát egybeesik annak a gondolatnak a megszületésével, hogy Shakespeare akarhatott talán valamit ezzel a szereplővel, csak később elvetette, és így végleg kihagyhatta a műből: a szereplő elvesztése tehát alkalmat teremt arra, hogy a drámaíró műhelymunkájába magunk is betekinthessünk. Hogy miért gondolta Theobald, hogy Shakespeare szándéka is lehetett Innogen, még ha csak egy rövid ideig is, már nem kerül magyarázatra. Nézzük tehát meg azokat az érveket és premisszákat, amelyek Innogentől elvezetnek Shakespeare alkotómunkájához.

²⁴ William SHAKESPEARE, *The Works of Shakespeare in Seven Volumes*, szerk. Lewis THEOBALD, London, Bettesworth, A., Hitch, C., Tonson, J., Clay, F., Feales, W., and Wellington, R., 1733, I, 403, http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/BPL_Theobald1/541/?work=-Ado. „*Innogen* (Mother of *Hero*) in the oldest *Quarto* that I have seen of this Play, printed in 1600, is mentiond in two several Scenes. The succeeding Editions have all continued her Name in the *Dramatis Personae*. But I have ventur'd to expunge it; there being no mention of her throthe Play, no one Speech addressd to her, nor one Syllable spoken by her. Neither is there any one Passage, form we have any Reason to determine that *Heros* Mother was living.”

²⁵ William SHAKESPEARE, *Sok hűhó semmiért*, ford. MÉSZÖLY Dezső, elérés 2016. február 1., <http://mek.oszk.hu/00500/00573/00573.htm>.

²⁶ SHAKESPEARE, 24. jegyzetben, i. m., 403. „It seems, as if the Poet had in his first Plan designd such a Character; which, on a Survey of it, he found would be superfluous; and therefore left it out.”

4. A kvartókiadás és a kézirat kapcsolata

A kvartókiadás és Shakespeare alkotómunkája kapcsolatának feltételezésekor először meg kell vizsgálni – a számunkra sajnos nem létező – shakespeare-i kézirat és a nyomtatott szöveg viszonyát. A nyomdába, mai ismereteink szerint a drámai szövegek jogszerű módon úgy juthattak, hogy mivel a kézirat megvásárlásától a társulat rendelkezett a szöveg tulajdonjogával, így a társulat volt az, aki eladhatta a szöveget egy kiadónak. A társulatnak két fajta szöveg lehetett a birtokában: a szerzői kézirattal vagy pedig valamilyen színházi példánnyal. Feltéve hogy nem rendelkezett más szövegvariánszal, a kérdés az, vajon melyik szöveg kerülhetett a nyomdász kezébe.

Ha az 1600-ban megjelentett kvartókiadás címlapját tekintjük, úgy tűnhet, hogy a színházi példányt adhatta el a társulat a kiadónak. A kvartókiadás címloldalán azt olvassuk ugyanis: „ahogy számos alkalommal sikerrel játszották a tisztelt Lordkamarás szolgálai”. Ebből látszólag az következik, hogy egy színházi példány szolgálhatott a nyomtatott kiadás alapjául, hiszen a színházi előadásra utal a mondat. Mégis, valószínűleg ez a mondat a címloldal nem szükségszerűen szolgál bizonyítékul a színházi szövegváltozat mellett, ugyanis a korabeli címloldalokon minden egyes tétel, a címtől a szerzőig elsősorban reklámcélokat szolgált, azaz azért tették a címloldalra, hogy a kiadók nagyobb vágyat ébresszenek a vásárlókban a könyv megvételére. Erre a stratégiára talán az egyik legjobb, megvilágító erejű példa, hogy 1609-ben, amikor először megjelent a *Troilus és Cressida* című színmű (Qa), akkor a színházi sikerre utaló mondatot találunk a címloldal.²⁷ A helyzet azonban valószínűleg az, hogy a darabot nem adhatták nyilvános színházban elő a könyv megjelenéséig, ugyanis ugyanaz a kiadó egy hónappal később újra megjelentette a *Troilus és Cressidát* (Qb), immár a reklámszöveg nélkül, egy Előszóval²⁸ ellátva a szöveget, miszerint nem adták elő még a tömegek előtt a színművet. Ha azonban nem szükségszerű tehát a színházi példány, mint forrás a nyomtatott szöveghez, akkor marad a szerzői kézirat mint lehetőség.

A szövegkritikusok manapság elfogadják Greg megállapítását, miszerint „[M]inden annak a szövegvariánsnak az irányába mutat, amely egy végső le-tisztázást nélkülöző javítatlan kéziratnak („foul papers”) nevezhető.”²⁹ Ennek

²⁷ William SHAKESPEARE, *Troilus and Cressida*. London, R. Bonian – H. Walley, 1609, A1r. <http://www.bl.uk/treasures/SiqDiscovery/ui/record.aspx?Source=text&LHCopy=88&LHPage=0&RHCopy=88&RHPage=1>

²⁸ William SHAKESPEARE, *Troilus and Cressida*, London, R. Bonian – H. Walley, 1609, par2r-v. „[n]euer stal'd with the Stage, neuer clapper-clawed with the palmes of the vulger”. <http://www.bl.uk/treasures/SiqDiscovery/ui/record.aspx?Source=text&LHCopy=89&LHPage=0&RHCopy=89&RHPage=1>

²⁹ W.W. GREG, *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text*, London, Clarendon Press, 1951, 122. „Everything points to the copy having been foul papers that lacked final revision”.

a hipotézisnek az alapján veszi szemügyre Stanley Wells a *Sok hűhó semmiért* kvartókiadásában fellelhető textológiai következtelenségeket és problémákat, és javasol a problémákra megoldásokat.³⁰ Ezt a feltételezést veszik alapul a modern kritikai kiadások is, mint a New Cambridge Shakespeare sorozatban F. H. Mares, amikor azt állítja, hogy „A *Sok hűhó* másoló példánya a kvartó elkészítésekor vagy Shakespeare saját kézírata lehetett, vagy pedig egy ahhoz nagyon közeli szövegváltozat”.³¹ A harmadik Arden Shakespeare sorozat szerkesztője, Claire McEachern, így fogalmazza meg álláspontját:

A bibliográfusok a következőképpen képzelik el a kvartó geneziséét: Shakespeare kézírata, miután elkészítették belőle a sűgőpéldányt, hasznosíthatóvá és megfelelővé vált a nyomdai munkához (mivel a másolás költség- és munkaigényes volt, ez mutatkozott a már feldogozott, de mégis megfelelő szövegváltozat gazdaságos felhasználásának).³²

Ezt a véleményt osztja Sheldon P. Zitner, az új Oxford kiadás szerkesztője is, aki hosszadalmas érvelés nélkül kijelenti, hogy „az 1600-as kvartót a szerzői kéziratból, vagy annak egy másolatából szedték”.³³

A modern textológusok érvei szerint a színházi szöveg példány lehetőségét a szöveg színházi szempontból hanyag kivitelezése teszi valószínűtlenné. A szedő, akinek a szövegkritika a „Compositor A” nevet adta, minden szempontból alapos és következetes szedési munkát végezhetett, mégis a szövegben található színházi példányokra nem jellemző következtelenségek. Ilyen következtelenség például, hogy olyan szereplő legyen a színházi utasításokban, aki se nem szólal meg, se nem szólítják meg. Továbbá a szövegben időnként nem a szereplő nevével azonosítanak egy beszédet, hanem a színész nevével, amely jelenséget úgy szokta a filológia magyarázni, hogy a korabeli drámaszerzők, köztük Shakespeare is, a társulat színészeiben gondolkodott, amikor karaktereket formált meg. Előfordul a szövegben, hogy nyilvánvalóan lemaradt számos rendezői utasítás, amely alapján

³⁰ Stanley WELLS, *Editorial Treatment of Foul-Paper Texts: Much Ado about Nothing as Test Case*, *The Review of English Studies*, New Series, 31, 121(1980. február 1.), 1–16, <http://www.jstor.org/stable/514047>.

³¹ William SHAKESPEARE, *Much Ado About Nothing*, szerk. F. H. MARES, Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2003 (The New Cambridge Shakespeare), 160. „The copy for the quarto of *Much Ado* was a manuscript in Shakespeare’s own hand, or something derived very closely from it”.

³² Claire McEACHERN, *Introduction = Much Ado About Nothing*, szerk. C. M., London, Arden Shakespeare, 2006, 130. „Bibliographers imagine the genesis of Q in these terms: Shakespeare’s draft, once having been copied for a promptbook, became available, and was considered serviceable, for a printer’s use (as copying was costly and laborious, this would have been an economical use of his superseded but good-enough document”.

³³ William SHAKESPEARE, *Much Ado About Nothing*, szerk. Sheldon P. ZITNER, Oxford – New York, Oxford University Press, 2008 (The Oxford Shakespeare), 80, „the 1600 quarto is set from the author’s manuscript, or a transcript of it”.

el kellett volna hagynia egy-egy szereplőnek a színpadot. Sokfajta következtetlenség jellemezhetett egy színházi szöveget, de ilyenek nem. A rendelkezésünkre álló adatok, nyomdai és színházi konvenciók alapján tehát megnyugtató módon vonhatjuk le a következtetést, hogy egy javítatlan kéziratra megy vissza legnagyobb valószínűség szerint a nyomtatott szöveg.

5. A kvartókiadás és a kézirat kapcsolata?

Ha egy javítatlan szerzői kézirattal van dolgunk, akkor talán gondolhatjuk, hogy ez a szövegváltozat ténylegesen, Theobald gondolatára visszatekintve, elárulhat valamit Shakespeare gondolkodásáról és a mű születéséről. Mielőtt azonban szándékait puhatólnánk ki, még utaljunk néhány elbizonytalanító körülményre. Az első, hogy bár logikusnak tűnik, hogy a nyomtatott szövegvariáns egy javítatlan kézirat alapul, ez mégis csupán egy logikus következtetés, és nem rendelkezünk erre perdöntő bizonyítékkal. Nem talált ugyanis még a tudományos közösség egyetlen dokumentumot, levelet, bármit, ami kétség nélkül bizonyítaná ezt a körülményt. Továbbá az is fontos, hogy a kvartókiadás nem maga a javítatlan kézirat, hanem a nyomtatott példány, tehát nem szabad elfeledkezni a nyomdáról és a nyomdászról mint tényezőkről. Bár általában megbízhatunk a nyomdászban, de nem tudhatjuk minden kétséget kizáróan, hogy ebben az egyedi esetben vajon a nyomdász pontosan dolgozott-e Innogen tekintetében. Sőt, ahogy Smith megállapítja, számos helyen találunk problémát a nyomtatott oldalakon, amelyek abból származhatnak, hogy a szedő nem tudta pontosan kiszámolni, mennyi szöveg fér el egy oldalra.³⁴ A nyomtatott könyv és a szerzői kézirat kapcsolatát akkor tudnánk minden kétséget kizáróan bizonyítani, ha rendelkeznénk a kézirattal, amivel nem rendelkezünk, vagy esetleg született volna egy dokumentum, amelyben például a kiadó alapos vizsgálat után megállapította volna, hogy a forrásszöveg és a nyomtatott példányok tökéletesen egyeznek. Ilyen bizonyítékok nem léteznek, tehát csak a jóhiszeműségre és az általános gyakorlatra apellálva gondolhatjuk, hogy ebben az esetben is a nyomdász pontosan járt el.

Persze ha ez az eset állna is fenn, csak annyit tételezhetünk fel, hogy a forrásszöveg és a nyomtatott szöveg pontosan megfelelnek egymásnak, ám nem vehetjük teljesen biztosra, hogy a forrásszöveg azonos a szerzői kézirattal. Nem vehetjük tökéletesen biztosra, hiszen nincsenek bizonyítékaink arra nézvést, vajon a társulat tényleg egy kéziratot adott-e el. Előfordulhatott esetleg, hogy ez a szövegváltozat mégiscsak véletlenül és teljesen egyedi módon a színházban változott meg vagy romlott el. Megtörténhetett akár, hogy véletlenül vagy szándékosan, játékból vagy rosszakaratból valaki beleírta Innogen nevét a rendezői utasításba. Ennek a

³⁴ John Hazel SMITH, *The Composition of the Quarto of „Much Ado about Nothing”*, *Studies in Bibliography* 16 (1963), 9–26.

lehetőségnek a kizárására csak abban az esetben lenne mód, ha előkerülne egy olyan dokumentum, mely azt állítaná, hogy a javítatlan szerzői kéziratot adták el a kiadónak, amire persze nagyon kicsi az esély, hiszen a színtársulat általában nem dokumentálta ilyen irányú tevékenységét.

Mindent egybevetve a logika határain belül mozogva a korabeli színházi, kiadói szokásokat figyelembe véve tehát csak meglepően keveset állíthatunk a szigorúság elve mellett. Annyira ragadtathatjuk egyedül magunkat, annyit állíthatunk csak, hogy nem lehetetlen, sőt talán valószínű az, hogy amikor a kvartókiadás egyik példányát kezünkbe vesszük, Shakespeare tevékenységébe, alkotói műhelyébe pillanthatunk bele. A tudományos hipotézisek, a lehetőség elégségesként elfogadásának ezen életveszélyesen vékony jegén táncolva indulunk tehát tovább az elmélkedésben. Érdekes ugyanis így is elindulni, hiszen ha nem zárhatjuk ki annak lehetőségét, hogy Shakespeare a vígjáték megírása során gondolt arra, hogy Lenonatonak legyen felesége, és ezt a feleséget Innogennek hívják, és ez a feleség Shakespeare képzeletbeli színpadán jelen is volt egy röpke jelenet erejéig, akkor érdemes megnézni, vajon mit jelentene ennek a néma szereplőnek a színpadi léte.

6. Innogen és a *Sok hűhó semmiért* világa

Innogen néma jelenléte alapvetően meghatározza az első felvonás első jelenetének értelmét befolyásolva ezzel az egész mű jelentésrétegeit. Az első felvonás első jelenete, a mű kezdete különös jelentőséggel bír, hiszen meghatározza a darab világának az atmoszféráját, a szereplők egymáshoz való viszonyát, a mű tematikáját és hangulatát. Innogen másodszor a második felvonás első jelentében tűnik fel egy kifejezetten családi jelenetben. Kezdjük tehát az első felvonás első jelenetével az elemzést.

A helyszín Messina, Leonato háza előtt négy, Innogennel együtt öt szereplő beszélget. Először is megtudjuk, hogy egy győztes hadsereg érkezik Messinába. Céljuk azonban kellően homályos, hiszen nem magyarázza el senki, mi keresnivalójuk van a városban, ha senki sem messinai lakos. A rendező szabad kezét kap tehát, hogy milyen célt ad a látogatásnak: győzelem utáni pihenés, testi-lelki feltöltődés, egyéb testi vágyak kielégítése vagy könnyed és vidám megszállása az itáliai városnak.

Ezenfelül azt is megtudjuk, hogy milyen a szereplőknek az egymáshoz való viszonya. Leonato a látszólagos főnök, aki mindennek örül, ami a közelgő sereg érkezéséből következik. Neki hozzák a hírt, ő olvassa a levelet, értelmezi és magyarázza, kérdéseket fogalmaz meg a levélben olvasottak alapján. Másodszorban hölgyek is jelen vannak, akik közül Beatrice az, aki kérdez, félrevezet és szarkasztikusan beszél Benedekről. Nem kötik a társadalmi konvenciók, van véleménye és bátorsága szóba hozni számára fontos témákat, valamint Benedek

iránti érdeklődése határozza meg színpadi jelenlétét. Jelen van még Hero, aki nem tesz mást, mint értelmezi kuzinja szavait, hogy a kívülálló, Beatrice személyes történetét nem ismerő hírmondó is megértse, mit is szeretne. Beatrice a nyelvi virtuóz, aki a beavatottak értelmezési horizontjára számít, uralja és kitölti a verbális teret, a világa személyes és egyszerre enigmatikus, akihez képest a többi jelenlevő, különösen Hero csak másodlagos, aki csak az önálló magánnyelvet tudja értelmezni, akit nem önállóság, hanem közvetítőképeség jellemez.

Az első jelenetben megjelenik a mű egyik legfontosabb témája is: a nemek háborúja. Férfi és nő ellentéte, viszonya, távolsága, egymás számára való értelmezhetetlensége és ezzel együtt közelsége, egymásra irányuló vágya, hierarchiájának rugalmas volta. Az első jelenet mindezekkel együtt megteremti a vígjáték derűs és humoros hangulatát: mindenki örül az érkezésnek, a háború sem volt különösebben véres, hiszen senki, aki számít, még csak meg sem sérült. Ahogy háború dúlhatott – ha akarjuk operetti³⁵ – a külvilágban, úgy dúl egy másfajta háború a nemek között is, „tréfás háborúsdí” az elismerésért, az elfogadásért, talán a szerelemért.³⁶

Innogen jelenléte ebben a helyzetben egy meglehetősen fontos, valójában pozitív elemmel egészítheti ki a nyitott első jelenetet. Ha a mű a romantikus vígjátékok tematikája szerint a férfi és nő küzdelmét jeleníti meg, akkor szerencsés lenne látni a műben egy beteljesült és/vagy intézményesült szerelmet, egy házasságot. Talán erre gondolhatott Shakespeare is, amikor Innogent felvette a szereplők közé. Szükséges lett volna ugyanis egy működő házasságot a fiataloknak például állítani, egy anyát a színpadra helyezni, aki esetleg megvédte volna, vagy megvédhette volna a leányát a méltatlan vádaktól. Innogen pont jó lett volna erre. Továbbá jelenléte Messina férfisoviniszta világának kérlelhetetlenségét is fellazította volna, és példát szolgáltatott volna arra, hogy a férfiak irracionális és univerzális félelme a felszarvazástól alaptalan. Mindezt a jót azonban nem tudta beteljesíteni, hiszen léte csak a szellemé, a szótlan és megszólítatlan jelenléte.

A szótlan és megszólítatlan jelenlét azonban nem csak pozitív, hanem a pozitíván túl valójában meglepő is. Meglepő, hiszen nem tudunk olyan szereplőről, különösen a shakespeare-i színházban, aki semmit sem mond, sőt a nyelvi világban sem jelenik meg, hiszen a jelenlét mindig verbális jelenléttel párosul. Meglepőnek hat tehát a shakespeare-i életművön belül egy olyan szereplő, aki csak nézi az eseményeket, de azokba nem szól bele, azokat nem hozza szóba, és a beszéd erejével nem is alakítja azokat. Hat másik szereplőről tud a szakirodalom, akik ugyanígy csak a rendezői utasításban szerepelnek. Ilyen Petruchio a *Rómeó*

³⁵ GÉHER István, *Shakespeare olvasókönyv: tükörképünk 37 darabban*, Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991, 139.

³⁶ A háború (külső és belső, férfiak-férfiak, nők-férfiak) különböző szintjeinek nagyon alapos elemzésért lásd Elisabeth BRONFEN, *The Day After Battle: Much Ado about Nothing and the Continuation of War with other Means*, Poetica 43, 1/2(2011), 63–80.

és Júliában, Violenta a *Minden jó, ha vége jó*-ban, Lamprius, Lucilius és Rannius az *Antonius és Kleopátrában*, Beaumont az *V. Henrik*-ben és Mercer az *Athéni Timon*-ban. Ezekről a szereplőkről úgy tartja a szakirodalom, hogy csak a (javítatlan) kéziratokon alapuló kiadásokban léteznek, ott is csak tévedésből, ezért ezt az Innogennel együtt nyolc szereplőt „szellemkaraktereknek” (*ghost characters*) nevezi. Persze ezen a ponton hozzá kell tenni, hogy magáról a shakespeare-i színházról vajmi keveset tudunk, nem állnak rendelkezésre adatok sem arról, hogy voltak-e néma szereplők, sem arról, hogy nem voltak, csak feltételezhetjük, hogy nem fért bele a kora modern színház költségvetésébe néma szereplők felvonultatása.

Az abszurditás mellett félelmetes is ez a szótlan jelenlét, hiszen nem világos, miért is nem szólal meg Innogen. Azért nem szól a világ dolgaiba, mert nincs mit mondania? Az egyetlen édesanya a darabban nem tud mit mondani, nem jut eszébe semmi, amikor a családját és őt magát is érintő hírek érkeznek. Vagy azért nem szólal meg, mert amit mondhatna, csak megerősítené az irracionális és univerzális férfiúi félelmet? Félelmet a kiszolgáltatottságtól, attól, hogy másvalaki is gondolkodhat helyesen, esetleg hogy a másik is élhet önálló életet?

A félelmetesség mellett talán tragikus is lehetne Innogen szótlan jelenléte. Talán ebben a világban a férjes asszonyt olyan mértékben nyomják el, hogy szava sem lehet, sőt megszólításra sem méltatható? Jelenléte vészjósló, hiszen mindenkivel ez történhet, aki közel kerül a házasság intézményén belül a kicsinyes, kisszerű férfihoz, aki a megalázás és hatalmaskodás eszközeivel némaságra és láthatatlanságra kárhoztatja a nőt? Ebben a világban a nők talán feleséggé téve a szótól fosztatnak meg, a teremtő, a valóságalkító szótól, végeredményben attól a logosztól, amely a közkeletű arisztotelészi definícióban az emberség *differentia specificája* az étellel rendelkező dolgok között. A feleség nem annyiban fél, hogy vele együtt teljes a férfi, hanem fele, azaz beteljesületlen, üres léttel rendelkezik, ami egy szellem-lénnyé degradálja?³⁷ Étellel rendelkező dolog, amelynek végeredményben nincsen *differentia specificája*, azaz nem rendelkezik önálló egzisztenciával, önálló identitással? Miféle létmód ez? Olyan mértékben üres e lét, hogy megszületése már ebbe a vákuumba utalja, és ezáltal nem is tűnik, tűnhet fel, hogy lassan eltűnik a darabból, kimarad Messina világából, hiánya nemcsak a nézőnek nem tűnik fel, hanem a szereplőknek sem.³⁸

³⁷ Mary Beth ROSE, *Where are the Mothers in Shakespeare? Options for Gender Representation in the English Renaissance*, *Shakespeare Quarterly*, 42, 3 (1991), 291–314. A tanulmány – ugyan nem említi a *Sok hűhó semmiért*-et – amellett érvel, hogy a hagyományos feleség szerepe a reneszánsz Angliában problematikussá kezdett válni elsősorban a protestáns szemléletben, mégis Shakespeare inkább a konzervatív oldalhoz húzott. Ebben a kontextusban például a feleség gyakorlatilag nem játszott szerepet: „According to the law, in sum, the married woman did not exist” (293.). Innogen tehát pompásan, pontosan szótlanásával illik ebbe az elképzelésbe.

³⁸ Ebből a szempontból különösen fontos Maurice HUNT tanulmánya *The Reclamation of Language in „Much Ado about Nothing”*, *Studies in Philology*, 97, 2 (2000), 165–91., ahol a szerző a

Innogen azonban mielőtt végleg eltűnne a darabból, még egyszer feltűnik, bár név nélkül, csak feleséggént egy rendezői utasításban (B3r), ami a modern kiadások szerinti második felvonás első jelenetét hívatott bevezetni. Ez a jelenet nevezhető családi jelenetnek, ahol Leonato, Hero, Beatrice s Antonio lépnek színre, és a házasság témáját feszegetik. Ebben a jelenetrészletben tehát meglehetősen logikus a feleség és anya jelenléte, aki példát szolgáltatathatna és tanácsával láthatná el a házasságra készülő lányt. A jelenetet Beatrice vezeti fel, aki a férjválasztás lehetetlenségét vázolja fel Leonatóval és Antonióval folytatott humoros beszélgetésben. Majd Leonato odafordul Heróhoz, és felszólítja, hogy fogadja el Don Pedro ajánlatát. Talán itt szólalhatna meg Innogen és adhatna tanácsot lányának, ám helyette Beatrice fűz kommentárt Leonato kérés-felszólításához. Innogen némasága ismét meglepő, abszurd és tragikus is egyben.

Ami talán további fájdalmas következménye lenne Innogen jelenlétének itt és az első felvonás elején, hogy a romantikus komédia nem is lehetne romantikus és komédia. Talán a szótlan jelenlét eltántorítaná végül is a fiatalokat a szerelemtől és a házasságtól. Talán Beatrice ráébredne, hogy ha ez a feleség szerepe, akkor köszöni szépen, ez mégsem a nagy álom beteljesülése. Beatrice joggal maradna férfigyűlölő, aki nem házasodik, mert a férj olyan ellentmondást hordoz magában, ami élehetlenné teszi a világot. És talán Benedek is maradna nőgyűlölő, lenne is rá kicsinyes jó oka. Ebből következően pedig nem lenne komédia sem a mű, inkább a problémadarabok előfutára, az ösztönös elnyomás parabolája és görbe tükre, a kényelmetlen nevetés világa.

Persze meg kell jegyezni, hogy már Innogen nélkül sem problémamentes a mű műfaji besorolása. A Hero–Claudio cselekményszál olyan mértékben terhelt, hogy a komédia műfaji kereteit feszegeti a darab: a megalázástól, a látszathaláltól és a látszathalálból történő feltámadástól, valamint Claudio büntetésétől, aki beleegyezik abba, hogy nem is tudja, végül kit vesz feleségül. Ezek alapján Géher István „fanyar”-nak³⁹ találja a mű végét, míg Bronfen „problémadarabnak”, „sötét komédiának”⁴⁰ nevezi. Mindezek ellenére, ha a Beatrice-Benedek cselekményszálra koncentrálnak, mint ahogy Kenneth Branagh teszi a méltán híres 1993-es filmadaptációjában⁴¹ vagy ahogy Puskás Tamás a Centrál Színházban játszott előadásban⁴² a „romantikus komédia” megjelölés nem tűnik lehetetlen vállalkozásnak. Még akkor sem, ha Beatrice utolsó verbális megnyilvánulásába

nyelv, mint a manipuláció és igazság eszközeként különleges szerepet tulajdonít a beszédnek, nyelvnek.

³⁹ GÉHER, *i. m.*, 143.

⁴⁰ BRONFEN, *i. m.*, 63, 67.

⁴¹ William SHAKESPEARE, *Much Ado About Nothing*, rend. Kenneth BRANAGH, 1993.

⁴² William SHAKESPEARE, *Sok hűhó semmiért*, rend. PUSKÁS Tamás, 2016.

Benedek vagy Leonato belefojtják a szót⁴³ tehát mintha őt is némaságra kárhoznák, hiszen a jelenet örömteli egymásra találása és jövőorientáltsága elterelik erről a figyelmet. Berger szavaival: „A darab boldogan ér véget, hiszen a *Sok hűhó semmiért* shakespeare-i komédia, azaz egy olyan tapasztalat, amely éppen jókor ér véget.”⁴⁴ azaz még mielőtt rosszabbra fordulhatnának az események.

7. A hiány hermeneutikája

Mindezek alapján örülhetünk, hogy szerencsénkre talán Shakespeare jókor meg gondolta magát. Kihagyta a darabból az abszurd, a félelmetes és kényelmetlen lehetőséget, életet csak az élet, a verbális születés előtt adott, csak még mielőtt ténylegesen élhetett volna Innogen. A kihagyás, a hiány ilyen értelemben azonban legalább annyi jelentéssel bír, mint a lét, hiszen a hiány, a kihagyás valószínűsíthető ténye jelentésképző erővel rendelkezik, magát a megjelenített világot, és benne minden embert s emberi kapcsolatot ruház fel egy árnyaltabb értelemmel. Az élet élet előtti abortálására pedig logikusan elfogadhatjuk Theobald orvosi-szerkesztői beavatkozását, amennyiben potenciális létet sem engedélyezett Leonato feleségének, Hero édesanyjának.⁴⁵ Örömmel spekulálhatunk hát, hogy a kiszerkesztés révén megszülethetett egy jobb, kellemesebb, szórakoztatóbb vígjáték. Vagy mégsem?

⁴³ Friedman hatásosan érvel amellett, hogy Beatrice Benedek mellett csak néma feleséggé válhat. Michael D. FRIEDMAN, „Hush’d on Purpose to Grace Harmony”: *Wives and Silence in „Much Ado about Nothing”*, *Theatre Journal*, 42, 3(1990), 350–63.

⁴⁴ Harry BERGER, *Against the Sink-a-Pace: Sexual and Family Politics In Much Ado About Nothing*, *Shakespeare Quarterly*, 33, 3(1982), 313.

⁴⁵ Hosszasan bírálja Theobaldot ezért David Weil BARKER, „Surpris’d with all”: *Rereading Character in Much Ado About Nothing = Second Thoughts: a Focus on Rereading*, szerk. David Galef, Detroit, Wayne State University Press, 1998, 228–246.



II.
ÉLET ÉS HALÁL
A SZÍNPADON ÉS A FILMVÁSZNON



Élet és halál között a koramodern tragédiákban

Anatómia, *prozopopoeia* és a *Titus Andronicus* reprezentációs logikája

KISS ATTILA ATTILA

Oft have I digg'd up dead men from their graves,
And set them upright at their dear friends' doors,
Even when their sorrows almost were forgot;
And on their skins, as on the bark of trees,
Have with my knife carved in Roman letters,
'Let not your sorrow die, though I am dead.'
(Aaron, 5.1.135–40)¹

Holtakat ástam ki sírjukból is,
Barátjuk ajtajába téve őket,
Mikor a fájdalom már csillapult,
És bőrükre, mint fáknak kérgire
Késemmel felkarcoltam latinul:
„Ha meghaltam, ne haljon gyászotok.”²

Aaron vallomása, melyet saját gonoszságáról büszkélkedve tesz kínhalála előtt, csak egy példa azoknak az eseteknek a hosszú sorából, melyek mind arról tanúskodnak, hogy élők és halottak közé nem illeszkedik szigorú választóvonal Shakespeare tragédiáiban. Átjárást tapasztalunk ezekben a drámákban az eleve nek világa és a túlvilág között. A holtak rendre megelevenednek, szellemek, sírjukból kikerülő holttestek, baljós jelek formájában kísértik az élőket, akik viszont minduntalan a halál, a túlvilági lét, „a nem ismert tartomány” titkait faggatják. A tragédiák így egyfajta szürkületi zónává válnak, a holtak járkáltatásának és

¹ William SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, szerk. Jonathan BATE, London–New York, Routledge, 1995 (The Arden Shakespeare, Third Series).

² William SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, ford. VARJAS Endre = *Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*, Budapest, Európa, 1988.

az élők kísérletezésének terepévé. Ez az összemosódás, a két tartomány között működő interfész arra figyelmeztet bennünket, hogy amikor élet és halál kérdéseit vizsgáljuk Shakespeare drámáiban és általában a koramodern reneszánsz darabokban, a problémát nem közelíthetjük meg a megszokott kétértékű logikánk alapján. Nem elegendő az életet és a halált, az élőket és a holtakat megfigyelnünk – számba kell vennünk azt is, ami az élet és a halál között van. Számolnunk kell az élőhalottakkal.³

Az élőhalál vagy az élőhalottak gondolatát felvetni az angol koramodern tragédiák kapcsán nem kelthet nagy meglepetést, hiszen a zombi az egyik legdivatibb jelensége a mai populáris kultúrának, amely a korábban magas regiszternek számító reneszánsz drámairodalom egyre tekintélyesebb szeletét kebelezi be és használja fel saját eszközeivel. Természetesen Shakespeare is helyet kapott már ebben az általános mediális kommodifikációban, gondoljunk csak Chris Stiles 2010-es színpadi adaptációjára, a *Hamlet, Zombie Killer of Denmark. A Comedy in One Act* című előadásra, vagy Ryan Denmark filmes *Romeo and Júlia* változatára 2009-ből, melynek *Romeo and Juliet vs. The Living Dead* volt a címe. A kérdéskör ugyanakkor jóval bonyolultabb annál, semhogy a sorozatosan megjelenő szellemek, életre kelt testrészek és hullák, hulla-imitációk és élőhalottak jelenségeit a zombival letudhatnánk. A kérdést inkább úgy kell megragadnunk, hogy figyelmünket az életből a halálba átvezető folyamatra irányítjuk, akkor pedig azt látjuk, hogy a koramodern tragédia számos karaktere ebben a folyamatban, élet és halál között vergődik – néha csak egy rövidebb haláltusa, máskor szinte az egész darab idejére. Ezt a jelenséget az angol reneszánsz drámát meghatározó kulturális szemantika tükrében igyekszem feltárni – abban a jelentéshálózatban, amely magába foglalja a kor testre, halálra, halottakra és azok anatomizálására vonatkozó képzeteit is, állításom szerint ugyanis az élőhalottak jelensége összekapcsolódik az élveboncolás gyakorlatával és az anatómia egyre népszerűbb korabeli gyakorlatával. Dolgozatom második felében Shakespeare első tragédiájának, a *Titus Andronicus*-nak néhány kulcsjelenetét vizsgálom meg, melyekben a végletesen megcsönkített Lavinia az élet és a halál közé ékelődött emblematiszta alakként egy új rend, új diszkurzus iránymutatójává válik. Az élet és halál közötti állapot értelmezéséhez a *protopopoeia* retorikai alakzatának elméletére támaszkodom.

Az 1980-as évektől kezdve az angol reneszánsz tanulmányokban is lezajlott a posztszemiotikai és korporális fordulat, melynek eredményeképpen fokozatosan nőtt a test drámai és színpadi szerepére irányuló figyelem. Az anatomizáló igény a koramodern drámában persze nem volt észrevétlen korábban sem. A mélyre hatoló, boncoló figyelemnek, a tudat behatoló feltérképezésének szerepére Shakes-

³ A dolgozat középső részének első fogalmazványa korábban megjelent: Kiss Attila, *Kettős anatómia Shakespeare drámáiban és az angol reneszánsz bosszútragédiában = Emlékkonferencia. Shakespeare 400. Szabadtéri Játékok 85. szerk. HERCZEG Tamás, Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok és Fesztivál Szervező Kht., 2016, 31–40.*

peare tragédiáiban már a posztszemiotikai fordulat előtt is felfigyeltek a kritikusok. John Bayley érvelését a tudatdrámákról bizonyos tekintetben kiterjeszthetjük általában a koramodern tragédiára, ahol gyakran azt találjuk, hogy a cselekmény bonyolódása és a szereplők fizikai tevékenységei helyett fokozatosan a főszereplő tudati folyamataira, mentális cselekedeteire kerül a hangsúly.⁴ Ha ehhez a mentális anatómiához hozzáolvassuk az angol reneszánsz színházi intézmény társadalmi beágyazottságának részét képező anatómiai gyakorlatokat, a testtel kapcsolatos hiedelmeket és babonákat, a korai orvostudományi felfedezéseket, és ha a testre irányuló fegyvelmezési technikák foucault-i és újhistorista vizsgálata mellett feltérképezzük a test felszíne mögé hatoló figyelem materiális és szimbolikus vonatkozásait, akkor kirajzolódik előttünk egy olyan *kettős anatómiának* a működése, amely tetten érhető a legtöbb reneszánsz tragédiában.

Az anatómia gondolatának népszerűségét bizonyítja, hogy az Erzsébet- és Jakab-kori kiadványok címében egyre gyakrabban jelennek meg az *anatomy*, *anatomized*, *anatomization* szavak. *Murder after Death* című könyvének végén Richard Sugg száztizenhárom tételből álló listát közöl azokról az 1650 előtt megjelent könyvekről, melyek címében felbukkan a kifejezés.⁵ Az anatómia természetesen általában véve jelentett részletes traktátust, feltáró elemzést, bemutatást is, de a boncolás Shakespeare idejében a kor ismeretelméleti bizonytalanságainak, episztemológiai válságának is általános kifejező metaforája lett. Sir Francis Bacon, a kor egyik legnagyobb angol filozófusa már bevett és célravezető gyakorlatként mutatja be az anatómiát 1605-ben megjelent *A tudomány haladása* (*The Advancement of Learning*) című nagyszabású munkájában. Azt hiányolja csupán, hogy az orvosok nem végzik ezt a műveletet sokkal gyakrabban és még mélyebbre hatoló intenzitással, hiszen csak így lehet a test legkülönbébb részein és mélyeiben kialakuló elváltozásokat, a fekélyeket, kinövéseket, gennyes tályogokat, rothadásokat, bibircsókákat, kövesedéseket és egyéb elváltozásokat felderíteni.⁶ Bacon azt is kifejti, hogy az igazi diagnosztikai munkát csak az élveboncolás tudná elvégezni. Az *anatomia vivorum* gyakorlatát Celsus, a római orvos elítélte ugyan *De re medica* című munkájában, de Bacon szerint talán érdemes lenne bevezetni élő állatokon, hogy azok mintájára következtetéseket vonjunk le az emberi szervezetre. Érdekes módon ugyanebben a munkában a

⁴ John BAYLEY, *Shakespeare and Tragedy*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981, 164.

⁵ Richard SUGG, *Murder after Death: Literature and Anatomy in Early Modern England*, Ithaca – London, Cornell University Press, 2007, 213–216.

⁶ „And as for the footsteps of diseases, and their devastations of the inward parts, impostumations, exulcerations, discontinuations, putrefactions, consumptions, contractions, extensions, convulsions, dislocations, obstructions, repletions, together with all preternatural substances, as stones, carnosities, excrescences, worms, and the like; they ought to have been exactly observed by multitude of anatomies.” Francis BACON, *The Advancement of Learning*, szerk. Michael KIERNAN, Oxford, Clarendon Press, 2000, 105.

költészetnek hasonló diagnosztikai szerepet tulajdonít, a költészetet magát a színházzal azonosítva.⁷

Az élveboncolás gondolata teljesebb értelmezési keretbe kerül, ha összevetjük azzal az anatómiai képvilággal, amellyel Philip Sidney *A költészet védelme* című munkájában érzékelteti a tragédia feltáró képességét. Sidney szerint „a tragédia felnyitja a legnagyobb sebeket és megmutatja a hazugság hártájával befedett kelevényeket”.⁸ Sidney és Bacon vélekedését együtt olvasva arra a következtetésre juthatunk, hogy az élveboncolás egyáltalán nem volt elrugaszkodott gondolat a koramodern korban, sőt, a legjobb tragédia ezek szerint olyan élveboncolást hajt végre, amely felmutatja a társadalom és az egyén testében keletkezett, a hétköznapi tekintet elől egyébként rejtve maradó fekélyeket, régóta súlyosbodó elváltozásokat.

A kritikai kultúratudományban bekövetkezett „korporális fordulatnak” köszönhetően Sidney anatómiai retorikájával és a mögötte álló kultúrtörténeti háttérrel számos tanulmány foglalkozott a közelmúltban, főként azt taglalva, ahogy a boncolás a színház társadalmi gyógyító erejét jeleníti meg, diagnosztizálva a közösségben felgyülemlett, lappangó korrupciót, bűnt, romlottságot. Michael Neill rámutat, hogy Sidney párhuzama a tragédia és az anatómia között nemcsak arra épül, hogy mindkettő lényege a felnyitás, a feltárás aktusa, hanem arra is, hogy mind az anatómia, mind pedig a tragédia nem más, mint színpadra állított előadás.⁹ Hillary Nunn kifejti, hogy az anatómiát forradalmasító Andreas Vesalius híres, 1543-as *De humani corporis fabrica* című munkája egyfajta performanciaként írja le a boncolást, az anatómiai kézikönyvet tulajdonképpen előadásszöveggként, drámai kéziratként alkalmazva.¹⁰ A Vesalius hatása alatt álló korabeli anatómiai kézikönyvek is elnyújtott drámai előadásként írják le a nyilvános boncolást, így például Thomas Vicary népszerű 1548-as kézikönyve, a *The English Mans Treasure*, melyben az anatómus ügyessége, „művészete” súlyos sebekbe és fekélyekbe, sipolyokba hatol bele, rejtett betegségeket tárva fel.¹¹ Megítélésem szerint ugyanakkor Sidney leírásában nem a seb és a fekély képe a leglényegesebb.

⁷ „In this third part of learning, which is poesy, I can report no deficiency [...] But to ascribe unto it that which is due, for the expressing of affections, passions, corruptions, and customs, we are beholding to poets more than to the philosophers' works; and for wit and eloquence, not much less than to orators' harangues. But it is not good to stay too long in the theatre.” Uő, 80.

⁸ Philip SIDNEY, *A költészet védelme = Francia és angol poétikák: 1392–1603*, szerk. HORVÁTH Iván, Szeged, József Attila Tudományegyetem, 1975, 89. ford. MOLNÁR Katalin. Az angol eredetiben: „tragedy openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue.” Philip SIDNEY, *The Defence of Poesy = Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, szerk. Gavin ALEXANDER, London: Penguin, 2004, 1–54; 27.

⁹ Michael NEILL, *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 121.

¹⁰ Hillary NUNN, *Staging Anatomies. Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*, Aldershot–Burlington, Ashgate, 2005, 9–18.

¹¹ Idézi NEILL, *i.m.*, 122.

Ezek fontos metaforaként működnek, és gyakran demetaforizálódnak is, valódi sebekké, fekélyekké, megcsonkolt testekké, önálló életre kelt végtagokká válnak a tragédiákban. Sokkal fontosabb azonban itt a sebeket eltakaró szövet, a bőr és az élő hús mint elleplező felület képe. Az angol reneszánsz tragédia szikéje, egyfajta ismeretelméleti kísérletként, eltávolítja a felszíni réteget társadalmi és saját, testi létezésünkről, hogy felfedje a felszín, a látszat mögött feltárulkozó belső, mélyebb valóságot. A disszekatív és diagnosztikai képesség, amelyet Sidney a tragédiának tulajdonít, tökéletesen rimel Bacon költészetéről és anatómiáról adott fejtegetésére. A költő tolla osztozik az anatómus szikéjének képességében, a tragédia pedig mindkét eszközt a színház gyógyító, társadalmat és egyént egyaránt megtisztító működésének szolgálatába állítja.

Azt látjuk tehát, hogy mind az anatómia, mind pedig a költészet aprólékos elemzésnek vetik alá vizsgálatuk tárgyait, köztük a testet, és a színház olyan teret biztosít, ahol mind az anatómiai, mind pedig a költői reprezentációk megjelenhetnek. Mindezekben belül a bosszútragédia hagyománya szolgáltatta azt a területet, ahol a legintenzívebben lehetett kombinálni a poézist és a boncolást. Állításom szerint az angol reneszánsz bosszútragédia boncoló hajlama a koramodern kor ismeretelméleti kihívásaira adott válaszként értelmezhető, az egyre inkább divatozó anatómiai traktátusok és anatómia-színházi látványosságok hagyományában gyökerezik, és intellektuális hátterét a reformáció által újraírt vallási és szemiotikai kérdések adják.

Margaret E. Owens állítása szerint az összes tragikus műfaj közül a bosszútragédia reagált a legérzékenyebben a reformáció által elindított változásokra.¹² Ezek a változások alapvetően szemiotikai jellegűek voltak, ahogy erre Robert Knapp is rámutat, amikor kifejti, hogy a reformáció átalakított teológiája azt a jelelméleti kérdést teszi fel mindenekelőtt, hogy milyen jelként értelmezhető az ember.¹³ Mi garantálja a jelentésségét, hogyan viszonyul ahhoz az isteni akarathoz, amely egyfajta közvetlen, motivált jelként megalkotta? Mennyire közvetlen ez a kapcsolat? Ha az embert Isten motivált jelként a saját hasonlatosságára teremtette, akkor ez a képmás hű mása-e az isteni természetnek, vagy képes-e arra legalább, hogy azzá váljon? Megjelenhet-e közöttünk az isteni princípium a maga közvetlenségében? Ezek a kérdések az Isten és az ember között lévő reprezentációs és imitatív kapcsolat újragondolásából fakadtak, és a reprezentáció kérdésének folyamatos vizsgálatára sarkallták a gondolkodókat. Ezekben a vizsgálatokban

¹² „Of all the subgenres of tragedy, the revenge play stands out as the one which is most acutely responsive to changes initiated by the Reformation.” Margaret OWENS, *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, Newark, University of Delaware Press, 2005, 205.

¹³ „...the basic issue is a semiotic one: what kind of a sign is a human being, how does that sign relate to the will of both speaker and hearer, and who is to be credited with the intention which any sign presumably expresses?” Robert S. KNAPP, *Shakespeare – The Theater and the Book*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 104.

különleges szerep jut a test és a halál kérdéskörének. Ahogy Maddalena Pennachia is leszögezi, a szubjektum testi létezésével kapcsolatos kérdések áthatják az egész reneszánsz kultúrát, a király két testével kapcsolatos politikai elmélettől kezdve az eucharisziát körülvevő vitákon át a korai tudományos anatómiai vélekedésekig, és a korporalitással való elfoglaltság megnövelte a színpadi testek szerepét és jelentőségét.¹⁴

Mi fűti a koramodern érdeklődést a felszínek mögé, a bőr alá, a testekbe való behatolás, az ember belsejének felboncolása iránt? A tizenhatodik és tizenhetedik század fordulóján lezajló ideológiai és vallásos átalakulások mélyreható korporális és thanatológiai válságot idéztek elő az ember és az emberi test jelentéshorodó képességét illetően. Szemiotikai értelemben a test létezésének és meghalási folyamatának jelentései korábban mind beleíródtak a szubjektum és Krisztus között meglévő motivált, közvetlen kapcsolatba. Ezt a felfogást erősítette a tipológiai szimbolizmus is, amelynek értelmében minden létező forma elsődleges, generáló figurája Krisztus. A tipológiai szimbolizmus nem tűnt ugyan el a reformációval, az Abszolútum és a szubjektum között lévő közvetlen, testi kapcsolatról alkotott vélekedések azonban jelentős mértékben átrajzolódtak.

A reformáció megszüntette a közbenjárás gyakorlatát ugyanúgy, mint számos más gyászszertartást, rítust és közbenjáró imagyakorlatot, és a koramodern szubjektum védtelenebbé vált a halállal szemben. Az élet és az utána következő lét között lévő szakadék radikálisabbá vált, olyan megszakíttottságot okozva, amelyet korábban enyhítettek a szentekkel és a holtakkal folytatott kommunikáció különféle formái. A társadalmi látványosságok, fesztiválok, nyilvános közösségi rituálék ellen intézett protestáns támadásoknak köszönhetően a halállal és a halottakkal való foglalatosságok formái fokozatosan áthelyeződtek a színházba. Tobias Döring szerint a felemelkedő színházi társulatok sikere annak tulajdonítható, hogy betiltott vagy alig tolerált polgári és vallásos társadalmi gyakorlatok helyett kínáltak pótlékot a közönség számára.¹⁵ Az eucharisztia metafizikája körül folyó viták hatására megkérdőjeleződtek az Abszolútum és az emberi lény teste közötti korábbi metafizikus garanciák. Owens szavaival élve, mindent átható

¹⁴ „...the reflection of corporeality affects the whole realm of Renaissance culture, from politics (with the question of „the King’s two bodies”), to religion (with disputes on the Eucharist), to science (with the creation, in anatomy, of two complementing paradigms...). This „obsession over corporeality” meant, in a theatrical perspective, also an enhancement of the iconic value of bodies on stage.” *Questioning Bodies in Shakespeare’s Rome*, szerk. Maria Del Sapio GARBERO, Nancy ISENBERG, Maddalena PENNACCHIA, Göttingen, V&R Unipress, 2010, 23.

¹⁵ „[t]he activities of the emerging theatre companies can be seen in this perspective as offering their paying audiences licensed substitutes for the occasions in former civic and religious culture which were now banned or barely tolerated.” Tobias DÖRING, *Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture*, Basingstoke, UK– New York, Palgrave Macmillan, 2006, 60. Michael Neill fentebb hivatkozott művében kifejezetten az anatómiai szokások tükrében vizsgálja a koramodern thanatológiai változásokat.

hiány lappang a „zsigeri”¹⁶ bosszútragédiák mélyén, ami olyan közösségi laboratóriumokká teszi ezeket a darabokat, melyekben a korábbi tudások szerint ismert test elvesztését dolgozhatták fel a színpadok. Owens szerint a bosszútragédia magát a gyászolást gyászolja, a vigasztaló szertartások elvesztését, az eucharishtiában megmutatkozó jelenlét testi bizonyosságának megkérdőjeleződését.¹⁷ Ezzel egyidejűleg az egyre növekvő népszerűségnek örvendő nyilvános anatómia a darabokra szedett és belsőleg vizsgált test képeit áramoltatta a társadalomban. A Tudor- és Stuart-kori drámaírók kihasználták a lényegében párhuzamosan kifejlődő anatómiai és nyilvános drámai színházak közötti hasonlóságokat, és összetett jelentésrétegek közé helyezték a testi erőszak és a megcsontolt, meggyilkolt, haldokló test látványát.¹⁸

Az angol reneszánsz színpad egyszerre játszott a kor kíváncsiságára és szorongásaira, az eucharishtiában megjelenő krisztusi test helyett az emberi test valódi jelenlétét mutatva fel olyan boncoló jelenetekben, amelyek az emberi testet rendszeresen a haldoklás, az életből a halálba való átbillenés folyamatában jelenítik meg. Ezekkel a jelenetekkel az angol koramodern bosszútragédia a korabeli közönség igényeire reagál, és azokat a kívánalmakat elégíti ki, amelyekről Francis Bacon meglepően anatómiai retorikája is tanúskodott. A bosszúálló az anatómus szerepébe lép, és feltárja azt, aminek megnyitása ez idáig szigorú vallásos tilalom alá esett. A test a vallásos ideológia szerint a lélek Isten által épített temploma, melynek felnyitása az isteni törvény ellen való véték. Ez az egyházi tilalom fokozatosan lazul fel a tizenötödik századtól kezdve, és az itáliai, németalföldi, francia anatómia-színházak divatja a tizenhatodik század végére Londonba is megérkezik.¹⁹

A reneszánsz bosszútragédiák megkínzott és darabokra szedett áldozatai az anatómia, pontosabban épp az *anatomia vivorum* iránti igényről tanúskodnak, hiszen az elnyújtott, módszeresen kitervelt és koreografált gyilkolási és bosszújelenetek az élveboncolás színpadi változataként működnek. Ezekben a jelenetekben a koramodern színház azt a pillanatot akarja megragadni, amikor a lélek eltávozik a testből, ahogy a haldokló átbillen az életből a halálba, amikor egyfajta határmezsgyén, egy köztes állapotban talán meg lehetne ragadni a jelenlétét annak, ami emberré tesz bennünket, és amelynek hiánya a halott anyaggal tesz bennünket egyenlővé.

¹⁶ Janet CLARE, *Revenge Tragedies of the Renaissance*, Northcote House Publishers, Horndon, Tavistock, 2016, 8.

¹⁷ „...what is being mourned in revenge tragedy is mourning itself, namely, the system of consoling rituals that had been available up until the consolidation of Reformed piety. Moreover, this loss was irreducibly corporeal. Revenge tragedy mourns not only a faith but the body that served as the fulcrum of that faith, the real Presence in the Eucharist.” OWENS, *i. m.*, 212.

¹⁸ NUNN, *i. m.*, 2, 4.

¹⁹ Jonathan SAWDAY, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London – New York: Routledge, 1995, 75.

Ebből a nézőpontból választ kaphatunk arra a kérdésre is, miért uralkodik el az angol reneszánsz bosszúállókban az a szenvedély, amely a lehető legteljesebb, leggondosabban megkomponált, elnyújtott öldöklésre sarkallja őket. Az ilyesfajta, már-már művészi gonddal végrehajtott bosszúra példa Titus lakomája Shakespeare *Titus Andronicus*ában; Vindice ördögi jelenete Middleton *A bosszúálló tragédiája* című darabjában, amikor az agyafúrt bosszúálló a buja, vén Herceg minden porcikáját kínoknak teszi ki; Brachiano hosszadalmas kínszenvedése mérgezett sisakrostélyá mögött Webster *A fehér ördög* című tragédiájában; és ezt foglalja össze egyetlen felkiáltásban, a műfaj egyfajta emblemikus tézisében Marston *Antonio bosszúja* című tragédiájában Pandulpho: „Csak haldokoljon, haldokoljon folyvást!”²⁰ A darabokat hosszan sorolhatnánk, és nem kivétel Macduff bosszúja sem, amely elnyújtott párbajjelenettel vezet Macbeth vesztéhez,²¹ mint ahogy Hamlet haláltusája sem, amely talán a legtotálisabb megjelenítését adja a koramodern közönséget annyira izgató testi, de halálközeli állapotnak. A Hamletben munkáló méreg fokozatosan fejt ki hatását, egyre inkább a halál felé tolva az ellenálló, de a méreg hatására felbomló testet, lassanként közelítve ahhoz a pillanathoz, amikor hősünk kileheli a lelkét. A haldokló, megcsonkított, erőszaknak kitett test színpadra vitele nemcsak a hátborzongató látványra való étvágyát elégítette ki a közönségnek, hanem beleíródott abba a kulturális szemantikába, amelyben a fent taglalt okok összessége együttesen tette érdekfeszítővé az élet és halál határmezsgyéjén billegő testet.

Vegyük alaposabban szemügyre mindezek tükrében, mi történik Laviniaival, ezzel a különös, félig élő, félig halott karakterrel a *Titus Andronicus* néhány kulcsjelenetében. Lavinia akkor válik számunkra talánnyá, amikor túléli azt a tobzódó erőszakot, amit Titus fő ellenségének fiai bosszúból elkövetnek rajta. Nem tudjuk pontosan, mi játszódik le az erőszakot követően addig a pontig, amikor Marcus megtalálja megcsonkított unokahúgát, abban azonban biztosak lehetünk, hogy nemcsak bennünket, hanem még a korabeli közönséget is meglepte, hogy Lavinia még él. Titus lányát a jelölés minden lehetőségétől megfosztotta Tamora két fia. Nőiségét, legfőbb „piaci értékét” az erőszakot követően megsemmisítették, a beszéd képességét nyelvének kitépésével veszik el tőle, az írásra kezeinek levágásával teszik képtelenné. A szemiózis nullfokára redukált Lavinia láttán Marcus mégsem rohan lélekszakadva segítségért, nem siet kétségbeesetten elsősegélyt nyújtani a számára. Ehelyett hosszú monológba bocsátkozik, negyvenhét soron keresztül sorolja, milyen elborzasztó látványt nyújt Titus megkínzott és a végletekig el-

²⁰ „let him die, die, and still be dying!” John MARSTON, *Antonio's Revenge* (5.5.76) = *Five Revenge Tragedies*, szerk. Emma SMITH, London, Penguin Classics, 2012. Ford. tőlem, K. A. A.

²¹ KÁLLAY Géza fordításában: „Kimennek, közben vívnak. Harsonák. Majd újra belép Macbeth és Macduff, vívnak, Macbeth holtan elesik. Macduff kimegy Macbeth testével.” színpadi utasítás, 5. 8. vége, <http://konyv.ligetmuhely.com/ebook/Macbeth-KallayG-Liget.pdf> (Hozzáférés:2016. 05. 02.)

gyötört lánya. Látnunk kell azonban, hogy ez a beszéd nemcsak Lavinia szörnyű állapotának mint egyfajta festménynek, emblematikus tablónak az ekphrasztikus leírása (amely természetesen segíti a nézőt abban, hogy még inkább el tudja képzelni, hogyan is fest Lavinia), hanem kétségbeesett kísérlet arra, hogy nevet, arcot adjon az értelem határait áthágó látványnak. Marcus értelmezői kísérletével kezdetét veszi az *ekphraszisz* és a *prozopopoeia* kettős működése a tragédiában.

Szóljak helyetted? Mondjam, hogy így van?
Ó, ismerném titkod s a bestiát
Átkozhatnám, könnyíteni lelkemen!

Shall I speak for thee? shall I say 'tis so?
O, that I knew thy heart; and knew the beast,
That I might rail at him, to ease my mind!

(Marcus, 2.4.31–32.)

A polgári színház valóságosságra épülő reprezentációs logikáján nevelkedett színházi befogadó számára a jelenet az abszurditás határait súrolja, hiszen Lavinianak rég halottnak kellene lennie. Korábban az előadás-központú szemiotikai megközelítések posztstrukturalista irányzatához csatlakozva amellet érveltem, hogy a karakteren nem kérhetjük számon ezt, hiszen Shakespeare még más színházi reprezentációs logika alapján írta drámáit. Lavinia az emblematikus színház reprezentációs logikája alapján átalakult a fájdalom, a megalázottság továbbra is aktív ágensként szereplő emblémájává. Ha az anatómiáról és az élet – halál határmezsgyéről kifejtett fenti meglátások alapján kitágítjuk ezt az olvasatot, Laviniaát immár egyfajta élőhalottként értelmezhetjük, aki az élet és a halál között lebegve egy új gondolkodásra, új nyelvre tanítja apját, a korábbi rend letéteményesét. Lánya által inspirálva Titus új ábécé, új jelölőrendszer megalkotását tűzi ki célul:

Nem sóhajthatsz, nem mozdíthatod csonkod,
Nincs intés, bólintás, jel, térdelés,
Amiből ne alkotnék betűket,
Hogy elleshessem gondolataid.

Thou shalt not sigh, not hold thy stumps to heaven,
Now wink, not nod, nor kneel, nor make a sign,
But I of these will wrest an alphabet,
And by still practice learn to know thy meaning.

(Titus, 3.2.42–45)

Ebben a megközelítésben, az anatómia és a thanatológiai válság koramodern kulturális jelentéshálózatába illesztve új értelmet nyer az a rendkívüli emblematikus

sűrűségű és sokat vitatott jelenet is, melyben az élőhalott Lavinia szájába veszi Titus levágott kezét.

Lavinia, szükség van most reád is:
Hozd, kicsikém, fogad közt kezem –

And, Lavinia, thou shalt be employed in this;
Bear thou my hand, sweet wench, between thy teeth.

(Titus, 2.1.280–81)

A kivágott nyelv helyére kerülő levágott apai kéz látványának teljes értelmezéséhez tisztában kell lennünk a koramodern anatómiai kulturális képvilággal, ellenkező esetben úgy interpretálhatjuk ezt a jelenetet, mint pusztán egy újabb, ezúttal apai erőszaktételt Lavinia testén. A korabeli angol hiedelmek szerint a halállal a testek egyáltalán nem vesznek el végérvényesen önállóságukat – az élet, az önállósulásra való képesség ott lappang a hullában, sőt, még az egyes levágott testrészekben is.²² Számos korabeli beszámoló tanúskodik arról, hogy az anatómia-színházakban ez az izgalom keltette az igazi hatást. A közönség számolt azzal, hogy a hulla bármelyik pillanatban felpattanhat, valamilyen tevékenységbe kezdhet, és a boncolás során felnyitott test nem kis mértékben az élő húson tett erőszak érzetét keltette. Az elvesztett, amputált testrészekről való gondoskodásnak kiterjedt rituáléi voltak, hiszen a korabeli meggyőződés szerint a levágott kéz vagy láb magával vitte a „tulajdonos” személyiségének egy részét. Ha egy feketemágus vagy boszorkány megkaparintotta a csonkot, hatalomra tehetett szert az ember lelke felett, és ezt minden eszközzel meg kellett akadályozni, akár úgy is, hogy szent helyen, megszentelt temetőben helyezték sírba a testrészt, és a „temetés” után rendszeresen látogatták. Shakespeare színházában a nézők számot vethettek azzal, hogy Lavinia sem nem élő, sem nem holt, egy másik létmód, az élethen túli, a halálon inneni létezés követe. Titus keze ugyanakkor nemcsak a hatalom emblémája, hanem eleven szövet, Titus maga, lényének egy része, amely Lavinia nyelvének helyére kerülve egy új nyelv, egy új diszkurzív rend kialakulásának kezdetét indítja el. Lavinia szájában, nyelvének helyén egyesül a női diszkurzus és a patriarchális hatalom emblémája. Ha a posztszemiotikai fordulattal tért nyert előadás-központú szemiotikai megközelítések módszertanát követve megpróbáljuk tüzetesen elképzelni a jelenetet a színpadon, azt is beláthatjuk, hogy Lavinia ezen a ponton „kísértetiesen” hasonlatossá válik egy útjelző táblához. A jelenet végén, a színpadot elhagyva a szájából előmeredő kéz új cselekvési tervet, új irányt mutat, és az immár jelentéssé váló Lavinia magával vonja Titust is az élet és halál közötti szürkületi zónába. Itt tanulhatja

²² NUNN, *i. m.*, Ch. 2: „The Dead in Action: The Uses of Lifeless Flesh on the Early Stuart Stage”, 63–109.

meg a bosszúálló apa azokat a stratégiákat, amelyekkel túljárhat ellenfelének, Tamorának az eszén. Ennek a dimenzióknak az értelmezéséhez Paul de Mannak a *prozopopoeia* működési logikáját taglaló elméletét hívom segítségül.

Az angol romantikával kezdetét vett modernizmus elfordul az olvasótól, szemben a posztmodernnel, amely ismét az olvasó felé irányítja figyelmét, és, tegyük hozzá, szemben a koramodernnel, amely folyamatosan megszólítja a befogadót, az olvasót, a színházi nézőt.²³ Ennek az elfordulásnak az alapvető nyelvi működése a prozopopoeia. A nyelvi alakzatot részletes elemzésnek veti alá Paul de Man, de a „hagyományos” retorikai számvetéseknél jóval összetettebb működési logikát tulajdonít neki. A prozopopoeia nemcsak arcot, illetve hangot ad az élettelen vagy eltűnt, meghalt, eltávozott tárgynak vagy személynek, hanem egy olyan kiazmikus – megfosztó viszonyrendszerbe vonja be a beszélőt (a költői hangot), melyben az arc- vagy hangadáson keresztül a beszélő veszteséget szenved el. Saját hangját, arcát veszti, a holtat, a nem jelenlévőt megszólaltatva ő maga némaságba dermed – köztes, átmeneti, élet és halál közötti állapotba kerül.²⁴ Mindez abban a környezetben játszódik le, amely romantikus költészet fő alaphelyzete, pontosabban alapeseménye: a romantikus költő a természet felé fordul, ehhez azonban gondoskodnia kell a természet, a táj olvashatóságáról. Ezért a prozopopoeián keresztül arcot ad neki, fáradtságos munkával, saját erőlkészletéből kölcsönözve képpé, értelmet rejtő, olvasható látvánnyá szervezi össze, ennek azonban ára van. Az arcot kapott természeti táj arcolvasása során a táj mint sír, mint az eltávozott ősök, mint halottaink kísértő szelleme szólal meg, és a kiazmikus viszonyba kerülve a tájat olvasó, a halottakat beszélgető költő maga is halottá dermed. A halottakhoz való viszonyulás egyidejűleg előretekinés és visszapillantás, és ennek a *proleptikus retrospekciónak* a során a költői hang a halottak múltjába éli magát, miközben a saját jövőjére, jövőbeli halálára készül. A táj mint arc olvasása a halottak beszélgetésévé válik, a jó olvasás a jó halál (*Ars Bene Moriendi*) kérdését feszegeti. Mit jelent olvasni? Mit jelent jól olvasni, azaz jól készülni a jövőbeli halálra?

Mivel ennek a prozopopoeia-felfogásnak történelmi meghatározottsága van, összevethető azzal a működéssel, amely újból és újból visszatér a koramodern irodalomban, mégpedig a halottak, a visszatérő szellemek, a kísértő természetfeletti jelenségek megszólításával, faggatásával. Az angol reneszánsz irodalom

²³ Paul de Man romantika- és prozopopoeia-felfogásának alkalmazásában jelentős mértékben támaszkodom Fogarasi György munkájára és a vele folytatott inspiráló beszélgetésre, amelyért ezúton is köszönetet mondok. Lásd: FOGARASI György, *Nekromantika és kritikai elmélet (Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban)*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.

²⁴ „...cannot fail to evoke the latent threat that inhabits prosopopeia, namely that by making the death speak, the symmetrical structure of the trope implies, by the same token, that the living are struck dumb, frozen in their own death.” Paul DE MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 78.

kitartóan törekszik arra, hogy megszólítsa a halottakat, a purgatóriumból visszatérő lelkeket, a tragikus cselekedeteik helyszínére visszatérő szellemeket, hiszen, ahogy Stephen Greenblatt érvel a purgatórium katolikus intézményéről és a köré szerveződő társadalmi képrendszerről szóló nagyszabású munkájában, a reformáció beavatkozása által keletkezett űröket valahogy ki kellett tölteni, a közbenjárás intézményétől megfosztott hívők traumatikus hiányérzetét új diskurzusokkal kellett kielégíteni.²⁵ A koramodern angol irodalom történelmileg abban különbözik a romantikus „nekromantikától”, hogy még a halottak végső elvesztésének társadalomtörténeti fordulópontja előtt vagyunk. A romantikus költő már sírkövekhez, néma halottakhoz, hallgatólag tájhoz fordul, míg a reneszánsz kor uralkodó műfaját, a drámát az az érzés hatja át, hogy bármennyire is kérdéssé vált a velük való kommunikáció és az érdekükben való közbenjárás, elvesztett halottaink még bármikor megjelenhetnek köztünk. A különbségekkel együtt azonban mindkét korszakban erőteljesen megjelenik a prozopopoeiának mint a nem jelenlévők, a halottak, a szellemek faggatásának, arc- vagy hangadásának trópusa. Hamlet, amikor első találkozásukkor hosszasan szólítgatja az egyelőre néma Szellemet, tulajdonképpen folyamatosan hangot ad neki, és így a jelenet emblematikus kifejezésévé válik annak, ahogy a koramodern kor a szellemekhez, a halottakhoz, a meghaláshoz viszonyul. Mindezek tükrében lehetséges értelmeznünk Lavinia élőhalott jelenségét és Marcus prozopopoetikus kísérletét arra, hogy unokahúgának arcot, életet, jelentést kölcsönözzön. Lavinia mindent kísérő arcként továbbvonul a darabon, ezzel azonban az egész tragédiát az élőhalottak szürkületi zónájába vonja, és új beszédmódot, új irányt jelöl ki, amikor Titus kezével a szájában hagyja el a színpadot.

Visszakanyarodva az élőhalottaknak a dolgozat elején felvetett gondolatához, a zombikkal kapcsolatos meglátást a fentiek tükrében pontosítanunk kell. A koramodern tragédia nem a halálból, a sírból visszatérő, megelevenedő hullákat állít színpadra, azaz nem élő halottakat. A halálon túlról érkező jelenségek szerepét a szellemek töltik be, a *Spanyol tragédia* Don Andreájának szellemétől kezdve Hamlet apjának szellemén át Bussy d'Ambois szelleméig George Chapman bosszútragédiájában. A purgatórium és a halottakkal való közvetlen kapcsolat elvesztését gyászoló koramodern közönség a szellemek mellett azonban az életet és a halált elválasztó határ közvetlen közelébe került, szinte már nem élő, de még nem halott, elevenen boncolt karakterekkel is találkozik. A reneszánsz dráma élőhalottai még a halálon innen állnak, de már egyfajta szellemként, hullaként, nem evilági jelenségként vannak köztünk, azaz halott elevenek. Az anatómiai

²⁵ „What is gone, in any case, is legitimate, sanctioned belief in ghosts, the ghosts featured in stories told from the pulpit by friars and priests who had culled them from the great collections of exempla. The major exception in Elizabethan and Jacobean public space is the theater, where ghosts make frequent appearances.” Stephen GREENBLATT, *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 152.

részletességgel véghezvitt erőszak, a csonkítások sorozata, a testi és lelki kínok halmozása taszítja őket ebbe az állapotba. Élet és halál között fordulnak felénk, a koramodern kor ismeretelméleti bizonytalanságairól, anatómiai kérdésfeltevéseiről, thanatológiai kétségeiről tanúskodnak, és a test faggatásának tanúivá avatnak bennünket.

A koramodern tragédia élet és halál között kifeszülő jeleneteit és karaktereit évszázadokon keresztül szenzációhajásznak, dekadensnek, perverznek tartotta a kritika, ebben a hozzáállásban azonban változás állt be az utóbbi évtizedekben. A posztzemiótikai korporális fordulat elméleti megfontolásai feltérképezték az angol reneszánsz kulturális gyakorlatoknak azokat az elemeit, melyeknek tükrében értelmessé és érdekfeszítővé válnak az olyasfajta karakterek, mint „a bánat jelbeszédés tükrévé”²⁶ vált Lavinia. Annál is inkább számot tarthatnak érdeklődésünkre ezek a megjelenítések, mivel a posztmodern kor is újult érdeklődéssel, növekvő intenzitással fordul az életet és a halált elválasztó határ vizsgálatára irányuló kísérletek, előadásmódok, kiállítások iránt. Korunk (és minden idők) legnépszerűbb utazó kiállításának, az anatómiát újra demokratizálni szándékozó Günther von Hagens által tízmilliókat megmozgató *Body Worlds*²⁷ kezdeményezésnek „élet és halál között lebegő”²⁸ korpuszait ugyanazzal az ismeretelméleti kíváncsisággal szemléli a posztmodern látogató, mint amely a felszínnek mögé hatoló érdeklődést táplálta a koramodern anatómia-színházak és drámai előadások nézőiben.

²⁶ „Thou map of woe, that thus dost talk in signs.” Titus, 3.2.12.

²⁷ http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/current_exhibitions.html (Hozzáférés: 2016. 12. 05.)

²⁸ „von Hagens’s plastinated figures [...] forever hovering between life and death.” NUNN, *i.m.*, 197.



Élet és/vagy halál?

Megváltozott befejezések Shakespeare-adaptációkban

FÖLDVÁRY KINGA

Arisztotelész műfaji kategóriáit alapul véve, de saját nézői-olvasói tapasztalatunk alapján is tudjuk, hogy minden dráma befejezése kulcsfontosságú, nem csupán azért, mert az utolsó benyomás marad meg legtovább a szemlélőben, hanem mivel a darabok végkifejlete gyakran az egész mű műfaját is meghatározza. Ha a sokat szenvedett ifjú szerelmesek életben maradnak, és a dráma végére egymáséi lesznek, vígjátékot kapunk, de ha a sors kietartóan ellenük szegül, és ők életüket áldozzák egymásért és szerelmükért, akkor tragédia a végeredmény. Bármennyire reduktívnak tűnik is egy ilyen cselekmény-alapú definíció, Arisztotelész óta tudjuk, hogy „a történések és a mese a tragédia végcélja, márpedig a végcél mindenképp között a legfontosabb”,¹ és a két fő drámai műfaj közötti különbséget is a főszereplők sorsának változásával mérhetjük le. A tragédiában „a változásnak nem a balsorsból jó sorsba, ellenkezőleg, jó sorsból balsorsba kell történnie”,² a fentiekből pedig logikusan levezethető – bár Arisztotelész erre jóval kevesebb szót fecsért –, hogy a komédiától pontosan az ellenkező irányú fordulatot várjuk.

A drámai műalkotásnak tehát alapvető és meghatározó eleme a végkifejlet – azt gondolhatnánk, hogy ezt megváltoztatva már nem is marad önmaga az eredeti mű. Mégis számos filmadaptáció alkotói vették maguknak a bátorságot, hogy valamely dráma alapján készült filmfeldolgozásban átírják a befejezést, életről halálra változtatva a főhősök sorsát, vagy viszont. Érdekes módon azonban ez a radikális változás nem feltétlenül befolyásolja a művek adaptációként történő felismerését és az adaptációt inspiráló eredeti dráma azonosítását, tehát bármilyen meghatározó is a végkifejlet, úgy tűnik, bizonyos körülmények között akár azt is elfogadjuk, ha a forrásműhöz képest ellenkezőjére fordul a szereplők sorsa. Dol-

¹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, ford. RITÓÓK Zsigmond, szerk., jegyz. BOLO-
NYAI Gábor, Bp., PannonKlett, 1997 (Matúra Bölcselet, 7), 39.

² *Uo.*, 55.

gozatomban néhány példán keresztül azt vizsgálom, milyen szerepe van ezekben a változtatásokban a befogadó filmes műfajoknak – milyen mértékű változásokat enged vagy akár követel egy-egy ismert filmes műfaj az adaptáció alkotóitól.

Még mielőtt a konkrét filmfeldolgozásokról ejtenék szót, fontos tisztázni, hogy Shakespeare drámai életművét természetesen nem lehet egyszerűen víg- és szomorújátékok halmazára osztani, és nem csupán azért, mert mindkét műfaji csoporton belül számos altípust különböztet meg a kritikai hagyomány. A romantikus komédiák mellett nehezen besorolható például az úgynevezett sötét komédiák vagy problémaszínművek csoportja, melyekben a formailag tökéletes vígjátéki befejezés nem tudja elkendőzni a felszín alatt megmaradt feszültségeket, de ugyanilyen mértékben ellenállnak a kétpólusú rendszernek a történelmi vagy királydrámának nevezett művek is. Nem is szeretnék ezeknek a már kiindulásként is problémás műfajoknak az útvesztőjébe tévedni, és az általánosabb, de megbízható kategóriákra, a komédiára és a tragédiára szűkítem vizsgálatomat. Ha ugyanis a víg- és szomorújátékot tekintjük alapműfajoknak, annyiban könnyű dolgunk van, hogy ezek legalább valamilyen absztrakt idea formájában jelen vannak mind a Shakespeare-drámák, mind a filmművészet műfaji kategóriái között. Természetesen nem állítom, hogy nincs különbség akár az arisztotelészi és a shakespeare-i, vagy még inkább a shakespeare-i és a filmes műfajok definíciói között. De ha kellő általánosítást végzünk, akkor mégis megállapítható, hogy a komédiák az életre mondanak igent, főhőseik életben maradnak (még akkor is, ha a mű során esetleg komoly életveszéllyel, boldogságukat beárnyékoló fenyegetéssel kellett szembenézniük), a tragédiákat pedig túlnyomórészt a főhős tragikus sorsa, halálban kiteljesedő végzete jellemzi.

A műfaji kategóriákon kívül az alábbiakban szintén rugalmasan kezelem az adaptáció fogalmát, elsősorban azért, mert a rendelkezésre álló szakirodalom szinte végtelen variációs lehetőségeket kínál a különböző át- vagy feldolgozások csoportosítására, de egyértelmű konszenzus nem alakult ki arra nézve, hogy pontosan milyen típusú feldolgozást milyen névvel lehet a legjobban leírni. A legtöbb adaptációelméleti munka a mai napig az eredetihez való (és igen nehezen megragadható) hűség, gyakran konkrétan a szöveghűség elvén kísérel meg az irodalmi alkotások alapján készült filmek (illetve egyéb származtatott művek) csoportosítását. Általában háromfokozatú skálán, például „színház-szerű – realista – filmszerű”,³ vagy „szöveghű – hagyományos – radikális”,⁴ esetleg „transzpozíció – kommentár – analógia”,⁵ kifejezésekkel próbálják leírni, hogy milyen

³ Jack J. JORGENS, *Shakespeare on Film*. Bloomington & London, Indiana University Press, 1977, 7–16. (Az idegen nyelvű szakirodalomból vett idézeteket, ha másképp nem jelzem, saját fordításomban közlöm.)

⁴ L. COSTANZO CAHIR, *Literature into Film. Theory and Practical Approaches*, Jefferson, NC & London, McFarland, 2006, 16–17.

⁵ Geoffrey WAGNER, idézi Deborah CARTMELL: *Interpreting Shakespeare on Screen*, London and Basingstoke, Macmillan, 2000, x.

mértékben távolodik el egy-egy műalkotás az inspirációul szolgáló eredeti műtől. A legismertebb kortárs elméletírók között például Julie Sanders *Adaptation and Appropriation*⁶ című munkájában két alapkategóriát használ, az adaptáció és az appropriáció (am. „eltulajdonítás, kisajátítás, sajátáttévesztés”) fogalmát, de ezek ugyanígy a szöveghűségekre vezethetők vissza, mivel az eredeti műhöz képest érzékelhető változtatások mértékén alapulnak, és ezért véleményem szerint alapvetően problematikusak, ugyanúgy, mint a korábbi hármas felosztások. A probléma lényege, hogy a kategóriák közötti határvonal minden esetben képlékeny, és a művek csoportosítása minimum szubjektív, de még gyakrabban egyenesen önkényesnek tekinthető.

Ha például az alkotói tudatosságot vesszük figyelembe, könnyen merülhetnek fel kérdéseink azzal kapcsolatban, hogy mennyiben volt tudatos döntés egy-egy szerzői csoport részéről az adott mű bizonyos elemeinek megőrzése vagy módosítása. Ahogy Judith Buchanan meggyőzően bizonyítja a *Forbidden Planet* (*Tiltott bolygó*) című 1956-os science-fiction film⁷ kapcsán: hiába ért ma egyet szinte minden kritikus abban, hogy a film Shakespeare egyik utolsó drámájának, a regényes színművek közé tartozó *Viharnak* az adaptációja, a film keletkezésekor sem a marketinges anyagokban, sem az alkotói nyilatkozatokban nem történt utalás Shakespeare-re. A film bemutatója után több évvel, 1961-ben hasonlította először Kingsley Amis a két művet egymáshoz, majd további néhány év telt el, míg általánosan elfogadottá vált a vélemény, mely szerint a *Tiltott bolygó* a *Vihar* adaptációjaként értelmezhető.⁸ Felmerül a kérdés, hogy ilyen esetben valóban tudatos és szándékos feldolgozásról van-e szó, vagy csupán archetipikus elemek jellemző (de szinte véletlen) egybeeséséről. Visszatekintve azonban már szinte lehetetlen eldönteni, hogy az alkotói szándék mennyire volt jelen a motívumok felhasználásakor, ezért a szöveghűség mint fő elemzési szempont legalábbis félrevezető az ilyen szabadabb adaptációk esetében.

Kétségtelen, hogy a filmgyártó stúdiók is gyakran reklámozzák filmjeiket az adaptált forrás szerzőjével vagy címével, és az adaptáció mint legitimációs szempont jelen van a filmes szakma minden terén (az Oscar-díjak között is külön szobrocska jár a legjobb adaptált forgatókönyvért). Számos film esetében azonban azt láthatjuk, hogy a büszkén vállalt irodalmi forrásmű nem lehetett több, mint inspiráció, egyfajta ötletadó az alkotási folyamat kezdetén, és ennek eredményeképpen az eredeti mű szinte semmilyen segítséget nem nyújt az adaptált mű megértéséhez. Sőt, ha a szöveghűség szempontjából vizsgáljuk ezeket a műveket, gyakran elemezhetetlen az eredmény, hiszen csak azt állapíthatjuk meg, hogy az

⁶ Julie SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, London and New York, Routledge, 2006.

⁷ *Forbidden Planet*, rend. Fred M. WILCOX, Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1956.

⁸ Judith BUCHANAN, *Forbidden Planet and the Retrospective Attribution of Intentions = Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*, szerk. Deborah CARTMELL, I. Q. HUNTER, Imelda WHELEHAN, London and Sterling: Pluto Press, 2001, 148–62, 150.

új alkotás szövegkönyve nem támaszkodik az eredeti műre, vagy olyan mértékben átalakítva, hogy a hasonlóság csak a cselekmény fő váza, esetleg a szereplők viszonyrendszere szintjén érzékelhető. Visszatérve a dolgozat fő kérdéséhez: az eredeti drámai művek befejezését megváltoztató adaptációk a legtöbb alkalommal ebben a csoportban helyezkednek el: irodalmi forrásukkal szabadon bánnak, szövegkezelésükre nem jellemző a túlzott tekintélytisztelet, és a szerzői szándék rekonstrukciójánál fontosabb az új mű gondolati egysége, mely a választott új műfaj vagy médium keretében szól egy új közönséghez. Ettől függetlenül érdemes és tanulságos az ilyen adaptációk vizsgálata is, melyek forrásukat szabadon kezelik, és szinte önkényesen emelnek ki abból elemeket, hogy egy új műalkotásba beépítve új funkciót keressenek azoknak. Éppen ezeknél a szabad feldolgozásoknál merülnek fel legélesebben az eredeti és a származtatott mű, az autentikus, szerzői szándékot tükröző vagy azzal szembehelyezkedő művek meghatározásának kérdései.

Ha a fenti általános komédia-tragédia definíciók alapján vizsgáljuk az adaptált drámákat és filmfeldolgozásait, akkor két érdekes típust is elkülöníthetünk, melyek az élet vagy halál kérdésében radikális változtatással tálalják forrásukat, de a műfaji változás ellenére az eredeti mű mégis valamilyen mértékben sikerrel megőrzi bennük integritását. Az egyik filmtípus a metadráma sajátos eszközével élve hoz létre tragédiából komédiát, illetve változtat komédiát tragédiává (bár ez utóbbi meglehetősen ritka jelenség): a film legalább részben a „színház-a-színházban” jelenségre épül, és az eredeti drámának színpadi előadása az adaptált mű cselekményének része. Ennek magyarázata az lehet, hogy minél inkább meg akarja őrizni az új műalkotás a drámai forrásmű egységét, miközben azt új műfaji keretbe helyezi, annál inkább kénytelen egy lépéssel eltávolítani annak cselekményét a filmnarratíva valóságától. Így az a sajátos kettősség alakul ki, hogy egyfelől a „dráma-a-dramában” (pontosabban „színház-a-filmben”) az eredeti shakespearei műfajhoz illeszkedő befejezést használja, de a tágabb narratív keret (mely ugyanúgy tekinthető adaptációnak, hiszen a szereplők élete jellemző módon szerepeiket tükrözi) megfordítja a befejezést, tragédiáról komédiára váltva azt, és így reflektál valamely fiktív döntéshelyzetre.

Ilyen jellegű metafilmes eszközöket használ a *Stage Beauty* (Nőies játékok, 2004)⁹ és *A Bunch of Amateurs* (Műkedvelő társulat, 2008),¹⁰ vagy a műfaj népszerűségét megeremtő *Shakespeare in Love* (Szerelmes Shakespeare, 1998),¹¹ melyek mindegyikében a színpadon lejátszódik az adott Shakespeare-tragédia, a *Szerelmes Shakespeare*-ben a *Rómeó és Júlia*, a *Nőies játékok*-ban az *Othello*, a *Műkedvelő társulat* előadásában pedig a *Lear király*. Bár a fent leírt sémának megfelelően a Shakespeare-alakokat játszó színészek élete tükrözi a drámai sze-

⁹ *Stage Beauty*, rend. Richard EYRE, Lions Gate Films, 2004.

¹⁰ *A Bunch of Amateurs*, rend. Andy CADIFF, Isle of Man Film, 2008.

¹¹ *Shakespeare in Love*, rend. John Madden, Universal Pictures, Miramax, 1998.

repeket, olyannyira, hogy majdnem minden esetben egy pillanatra azt hihetjük, hogy a fikció tragikusan átszivárgott a valóságba, és életeket követelt, végül mindegyik filmben győzedelmeskedik a komédia, és emberáldozat nélkül érjük el a cselekmény lezárását. Természetesen nem csupán angol-amerikai, hanem magyar filmek között is találunk hasonló példát – elsősorban a Szigligeti Ede drámája alapján készült, tehát többszörös adaptációnak is tekinthető *Liliomfi* (1954)¹² kívánkozik ide, mely nem csupán a vándorszínészek előadásában említi Shakespeare *Rómeó és Júliáját*, hanem a két főhős élete ugyanúgy az egymástól eltiltott szerelmesek sorsát tükrözi – ezúttal azonban boldog egymásra találással.

George Cukor *A Double Life (Kettős élet, 1947)*¹³ című filmje szintén színházi környezetben játszódó *Othello*-adaptáció, azonban ez a film még egyet tud csavarni a metadrámái formulán, itt ugyanis nem csupán két, hanem három változatot láthatunk: a filmbe ágyazott színpadi előadásban lezajlik a shakespeare-i cselekménynek megfelelő *Othello*-dráma, ahol Desdemona meghal, és Othello öngyilkosságot követ el. Az ezt tükröző kerettörténet viszont kétféleképpen adaptálja a drámai végkifejletet: az Othellót játszó színész olyannyira azonosul szerepével, hogy kis híján valódi gyilkosságot követ el a színpadon, de az utolsó pillanatban végül feleszmél a hallucinációból, és így volt felesége, a Desdemonát játszó színésznő megmenekül. Ez azonban már nem állíthatja helyre a komikus világrendet, mert egy másik fiatal nő, a *femme fatale* funkcióját betöltő kis pincérnő valóban halott. A férfi korábban nála keresett vigaszt magányában, de utolsó, végzetes légyottjuk tragédiába fordul. A téboly határán járó színész önkívületében a színpadon használt gyilkos othelloi csókkal fojtja meg a lányt, és így a drámai igazság értelmében ő sem maradhat életben: az ezt követő előadáson színpadi kellék helyett valódi törrel öli meg magát. Látszat és valóság, élet és illúzió, a színház és a létező világ csap össze egymással a sötét nagyvárosi éjszakában, és a dráma fokozatosan bekebelezi a külső valóságot is. Érdekes módon, míg a főszerepben látható színész magával viszi a velencei mór gyilkos indulatait a város sötétségébe, az egyetlen helyszín, ahol ki tud mindebből szabadulni, az a személyes, családi tér és a színház találkozási pontja – Desdemonát játszó partnere, egyben volt felesége az egyetlen, aki felismeri a jeleket, és aki ki tud kerülni a betegessé növekedett drámai fikció hatása alól. A film alaphangulata és lezárása is a klasszikus tragédiák katarziszát idézi: a főhőssel valami visszahozhatatlan érték, mélyen érző emberi lélek és különleges színészi tehetség pusztul el, és mindez elkerülhető lett volna, ha megmarad a komikus szerepeknél – ambíciója (és a színházi vezetés) azonban belehajszolta a tragikus főszerep elfogadásába, ami számára végzetesnek bizonyult.

Az előzőekben felsorolt filmeket összeköti a színházi környezet: szereplőik színészek, akiket részben hétköznapijaikban, részben pedig munka közben, próbán

¹² *Liliomfi*, rend. MAKK Károly, Magyar Filmgyártó Állami Vállalat, 1954.

¹³ *A Double Life*, rend. George CUKOR, Universal Pictures, 1947.

és előadáson is látunk. Kenneth Rothwell ezeket a filmeket tükörfilmnek („*mirror movie*”¹⁴) nevezi, mivel a film narratívájában a két szál egymásra reflektál: a cselekményben ábrázolt színészek élete tükörképévé válik az általuk eljátszott szerepek. Ez a kapcsolat azonban nem indokolná George Cukor filmjének eltérő stratégiáját: míg az összes többi film a kerettörténetben komikus befejezést tartalmaz, a *Kettős élet* színpadon és azon kívül is tragikus marad, még akkor is, ha a kerettörténetben valójában kétféle opciót is látunk. A magyarázat egyszerű: az élet vagy halál dilemmája nem a forrásműből fakad, hanem az adaptáció meghatározó jegye, konkrétan az adaptáló műfaj által meghatározott döntés: a megkettőzött szerepek lehetővé teszik, hogy érintetlen maradjon a színpadra állított eredeti mű befejezése, és ezáltal az adaptáció nyilvánvalóvá tudja tenni a forrásművel való kapcsolatát, de a cselekményt meghatározó séma az a műfaj, amely az új, adaptált műalkotás egészét jellemzi. A *Szerelmes Shakespeare*, a *Nőies játékok*, a *Műkedvelő társulat* és a *Liliomfi* is a romantikus komédiák csoportjába sorolható, márpedig ezzel a műfajjal nem fér össze a főszereplők halála, tehát az adaptáció műfaji koherenciájának megőrzéséhez szükséges, hogy a kerettörténet komikus tükröt tartson a színház-a-színházban ábrázolt tragédiának. A *Kettős élet* viszont a *film noir* műfaját (vagy egyes elemzők szerint stílusát¹⁵) képviseli, ennek nyomasztó világában azonban a sötét, éjszakai városkép hátere előtt mindig mélylélektani dráma, felkavaró bűncselekmény, árulás, csapda és kitartó detektívek fáradhatatlan nyomozása zajlik le, melynek végén a racionalitás visszatér a világba. Steve Neale szerint a *film noir* szinte megszállottan olyan „férfialakokat ábrázol, akik önmagukkal is meghasonlottak, és ezzel együtt el is idegenedtek a férfi identitás kulturálisan megengedhető (vagy ideális) paramétereitől, vágyaitól és sikereitől”.¹⁶ Ebben a légkörben nincs esélye a túlélésre a színész-főhősnek: számára nem lehetséges már a boldog romantikus befejezés, a végtelenen mértéket vesztett psziché csapdájából a halál az egyetlen kiút.

A romantikus komédia önfelelt happy endingje és a *film noir* komor végzete mellett talán még érdekesebb feladatot kínál adaptációs keretként a melodráma műfaja. Ahhoz, hogy a műfajt értékén kezeljük, le kell hántanunk róla a ráakódott sztereotípiákat, és a kifejezést nem csupán az olcsó érzelgősség, hatásvadász románc szinonimájaként kell használnunk, ahogy a köznyelvben ma a leggyakrabban előfordul. Kovács András Bálint definíciója szerint a melodrámára jellemző

érzelmi intenzitás [...] nem üres önkény, hanem egy speciális történetséma következménye. A melodráma olyan drámai forma, amelyben a konfliktus

¹⁴ Kenneth ROTHWELL, *A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 219.

¹⁵ A *film noir* meghatározásával kapcsolatos problémák összefoglalását ld. Steve NEALE, *Genre and Hollywood*, London and New York, Routledge, 2000, 142–167.

¹⁶ Uo., 151.

egymással összemérhetetlen erők között tör ki, és a magára maradt embernek a természet, a társadalom hatalmaival kell szembenéznie, amelyekkel szemben tehetetlen, kiszolgáltatott, és eleve vesztesre van ítélve, hacsak valami csoda segítségével nem győzedelmeskedik.¹⁷

Látható tehát, hogy a melodramai befejezésben – a jellegzetes tragédiai végkifejlettel ellentétben – a csodának is szerepe lehet, és ahogy Barkóczi Janka is kiemeli, „az általános tévhittel ellentétben [...] a melodramák nem záródnak egyértelműen tragikus befejezéssel”,¹⁸ tehát a történetvezetésben a végkifejlet nem abban az értelemben meghatározó, mint a tragédiánál, ahol a halál elkerülhetetlen. (Egyébként ez a csodálatos megmenekülés jellemző a 19. század színpadi melodramáira is.) A melodráma hősei akár még a boldogságot is megtalálhatják, de mindez ugyanúgy a sorstól függ, és a melodráma hősei a náluk nagyobb erők kénye-kedvének kiszolgáltatva, passzívan várják végzetüket. Barkóczi szavaival: „A tragédia hősei a melodramához képest viszonylag nagy döntési szabadsággal rendelkeznek, de saját sorsbeteljesítő döntéseik következtében minden esetben elbuknak.”¹⁹

A fent említett érzelmi intenzitás természetesen általában igaz a tragédiára is, bár nem azonos mértékben. A Shakespeare-tragédiák közül a melodráma lételemének számító szélsőséges érzelmi hullámvázis talán leginkább az *Othello* főhősére jellemző, és így nem meglepő, hogy a melodráma fénykorában, az 1930-as években született is ebben a műfajban a velencei mór történetét feldolgozó adaptáció. Ahogy láttuk, a melodráma műfaját választó adaptáció nem feltétlenül kényszerül arra, hogy a történet végkifejletét módosítsa; kérdés azonban, hogy az impulzív és elhamarkodottan cselekvő Othello, aki más Shakespeare-hősökhöz, így a végletes passzivitással vádolt Hamlethez képest különösen aktív döntéshozónak számít, hogyan alakítható hiteles melodramai hőssé. A megoldás kézenfekvő – a történetet megőrizve a narráció fókuszát kell módosítani, és a férfi főhős szélsőséges szerelmét, majd irracionális bosszúvágyát nem a férfi, hanem a drámát kívülről szemlélő nő nézőpontjából ábrázolni. Walter Reisch 1936-ban bemutatott filmjének címe egyenesen telitalálat: *Men Are Not Gods*, vagyis *A férfiak nem istenek*²⁰ – a cím közvetlen idézet Shakespeare drámájából,²¹ mégis tökéletesen illik a női filmként²² is aposztrofált melodráma érdeklődéséhez,

¹⁷ Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*, Bp., Palatinus, 2006.

¹⁸ Barkóczi Janka, *A melodráma = Zsánerben*, szerk. Böszörményi Gábor és Kárpáti György, Magyar Filmklubok és Filmbarátok Szövetsége, Mozinet, Bp., 2009 (Mozinet-könyvek 3), 113–128, 118.

¹⁹ *Uo.*, 119.

²⁰ *Men Are Not Gods*, rend. Reisch, Walter, London Film Productions, 1936.

²¹ William Shakespeare, *Othello*, szerk. E. A. J. Honigmann, Walton-on-Thames, Thomas Nelson & Sons, 1997 (Arden Shakespeare third series), 3.4.149.

²² Barkóczi, *i.m.*, 122.

már önmagában is sugallva, hogy szerelmi kapcsolat, egy férfit előbb istenítő, majd benne csalódní kényszerüló nő drámája áll a mű középpontjában. A fent említett két filmhez hasonlóan itt is egy sztár-színész jeleníti meg Othello alakját a színpadon és azon túl is, és a komikusan induló történetre attól kezdve vetül a tragédia árnya, hogy a fikció és valóság határai elmosódní látszanak. A női főhős egy egyszerű titkárnó, akit megbabonáz a híres Shakespeare-színész (ahogy Douglas Lanier rámutat, ezek a filmek gyakran Shakespeare drámái szövegének szinte mágikus erejét reprezentálják²³), ő pedig a bűvölet hatására eldobja saját – kevésbé szédító, de valós – romantikus kapcsolatát. Kis híján belemegy a színész által kezdeményezett viszonyba, de a melodráma sémájának megfelelően még időben felébred benne a kötelességtudat, és saját boldogságát feláldozza az erkölcsi rend érdekében. A visszaütés hatására azonban az Othello szerepét játszó színészt a velencei mórhoz méltó vak és gyilkos harag önti el, és mármár úgy tűnik, hogy a szélsőséges szenvedély a színpadon Desdemona-t játszó (és áldott állapotban levő) felesége életébe fog kerülni. A nézőtérén üló kis titkárnó sikolya töri meg a varázst és szakítja félbe a tervezett gyilkosságot, meg az előadást is egyben – és a (kissé hihetetlen) általános kibékülés után a színházi ügyelő közli a nézőkkel: ezen az estén Desdemona kivételesen életben marad. Ahogy Douglas Lanier levonja a konzekvenciát: „azáltal, hogy ilyen explicit módon megtagadja Desdemona forgatókönyv szerinti végzetét, *A férfiak nem istenek* tökéletesen beteljesíti a gyilkos Othello motívumának »női film« séma szerinti újragondolását, mely lerántja a leplet a férfi- és osztály-privilegiumok mechanizmusáról, bizonyítva, hogy az nem más, mint öncélú álszentség”.²⁴

Az élet vagy halál dilemmájával játszó filmek egy másik csoportja nem él a metadráma eszközével, nem színészekről szól, és nem is fordítja át ilyen radikálisan a dráma eredeti befejezését; az eredeti tragikus légkör helyett nem érezzük, hogy vígjátéki hangulat lett úrrá a cselekményen és a nézőtérén, de mégis első pillantásra (legalábbis a drámái forrásműből kiindulva) meglepő szereplők maradnak életben. A magyarázat ezekre a szokatlan döntésekre ismét a választott adaptáló filmes műfajban keresendő – a westernfilm hőse a legritkább esetben halhat meg, akciófilmek hőseit sem áldozhatja fel a forgatókönyvíró, de ugyanígy a természetfeletti elemekkel operáló filmekben is adott, hogy bizonyos lények jellegükből adódóan halhatatlanok. Míg a western- vagy akciófilmek gyakran még a drámái (sőt, tragikus) atmoszférát is megőrzik, a természetfeletti lényekkel dolgozó adaptációk inkább a paródia irányából közelítik meg a klasszikus forrásművet – jellemző módon ezeknek az adaptációknak a létrejötte egyfelől elismeri a populáris filmipar népszerű műfajait és azoknak létjogosultságát, másfelől komolyan venni már nem tudja vagy akarja őket. Így a zombi- vagy vámpíradaptációkat

²³ Douglas LANIER, *Murdering Othello = A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, szerk. Deborah CARTMELL, , Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, 198–215.

²⁴ Uo., 207.

gyakran nem csupán a klasszikus forrásmű, hanem még inkább a filmes műfaj ironikus tálalása jellemzi.

A western, ami John G. Cawelti műfajelméleti kategóriái szerint a kalandfantázia megjelenítésének hagyományos formulája, lecsupaszított műfaji vázát tekintve akár a Shakespeare-tragédiák közeli rokonának is tűnhet, hiszen a jó és rossz erők küzdelme, melyben a hős gyakran a társadalomban kívülállónak számít, és az erkölcsi győzelem elérése érdekében komoly áldozatra kényszerül, melyben ő maga is megtisztul, ugyanúgy igaz Hamlet, Othello, vagy Lear király történetére, mint a vadnyugati kalandfilmekre. Más klasszikus hollywoodi műfajoktól eltérően a western nem egy rögzített cselekménymintára épül; a variációk száma szinte végtelen, de mindegyikben közös, hogy a cselekmény „valamilyen alapvető kihívás elé állítja a főhőst, és a fő ellenlábassal való végső leszámolás felé halad”.²⁵ Kárpáti György pedig így fogalmazza meg a western lényegét:

A klasszikus western-séma az ellentétekre épül. Jim Kitses szerint alapellentét-párookra húzható fel a western-történetek többsége: erős-gyenge, jó-rossz feszül egymásnak, a társadalmon belülség és a társadalmon kívülség, valamint a civilizáció és a barbárság ütközik egymással [...]. Olyan osztályok és szempontok állíthatók fel továbbá, mint egyén és közösség, természet és kultúra, melyek egyaránt a pozitív-negatív alapellentétet feltételezik.²⁶

A műfaj leginkább meghatározó eleme „a szimbolikus táj [...] és az a hatás, melyet ez a táj gyakorol a hős jellemére és tetteire”.²⁷ Az adaptáció szerzői tehát könnyű helyzetben vannak, ha a néző számára egyértelművé kívánják tenni az új műfajt: mindössze a jellegzetes vadnyugati tájba kell áthelyezniük a forrásmű cselekményét, és a konfliktus forrását hihető módon a tájhoz kötniük. Ahogy Kárpáti György is írja, a klasszikus cselekményű westernben „a messziről jött idegen leszámol a kisváros gonosztevőivel, s kivívja a társadalom megbecsülését, valamint elnyeri a fehérnép szerelmét”. Ez a szerkezeti osztályozás Will Wright elméletén alapul, aki a klasszikus típuson belül megkülönböztet egy úgynevezett bosszú-variációt („*vengeance variation*”), melyben a hőst az igazságszolgáltatás és a társadalmi intézmények gyengesége kényszeríti arra, hogy elhagyja a társadalmat, és személyesen keressen elégtételt. Wright szerint tehát „a konfliktus nem a függetlenség és a társadalom értékrendszere között van, mint a klasszikus cselekményváltozatban, hanem magán az értékrendszeren belül, vagy az értékek és

²⁵ John G. CAWELTI, *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1976, 193.

²⁶ KÁRPÁTI, György, *A western = Zsánerben*, szerk. Böszörményi Gábor és Kárpáti György, Magyar Filmklubok és Filmbarátok Szövetsége, Mozinet, Bp., 2009 (Mozinet-könyvek 3), 213–237, 226–227.

²⁷ CAWELTI, i. m., 193.

az intézmények között; és ez a konfliktus kényszeríti rá a hőst, hogy függetlenné váljon, és saját kezébe vegye sorsát, ezáltal szembeállítva magát a társadalommal és annak értékeivel”.²⁸ A *Hamlet* mint a reneszánsz bosszútragédia legékesebb példája, tökéletesen adaptálhatónak tűnik a western klasszikus típusába, hiszen a dán királyfit, bár születése jogán a társadalom középpontjában volna a helye, a sors mégis kiszorítja onnan, és úgy érzi, magára kell vállalnia a feladatot, hogy megtisztítsa a világot a gonosztól. Kivülállását már a dráma elején jelzi sötét ruhája, majd később tengeri útja is ennek az eltávolodásnak jele, de innen ugyanúgy visszatér, mint a westernhősök, hogy küldetését beteljesítse. (John G. Cawelti azt is megjegyzi, hogy a *Hamlet* cselekményében erőszakos elemekből is találunk annyit, mint ami a kortárs populáris kultúra elleni legerősebb kritikákat kiváltja.²⁹) A romantikus cselekményben is találunk részleges hasonlóságot: Hamlet a westernhőshöz hasonlóan elnyeri „a fehérszínű szerelmét”, de a magánéleti boldogság nem lesz osztályrésze, arról az erkölcsi világrend helyreállítása érdekében le kell mondania. Ugyanez igaz számos egyéb vadnyugati témájú filmre is, bár a western világában más az oka annak, hogy a narratíva nem esküvővel ér véget.

Ez a sarkalatos különbség a western alapsémájából fakad, és rögtön feltűnik, ha a *Hamlet* cselekményét összehasonlítjuk a klasszikus bosszú-westernnel: a western főszereplője, mint a klasszikus kalandműfajok főhőse, nem halhat meg, de nem is alapít családot, vagy kezd földművelésbe, hanem a zárójelenetben, a western-filmek legikonikusabb képkockáin azt látjuk, ahogy ellovagol a naplementében a következő kaland felé. Ahogy az érett western korszak egyik híres filmje, a magyarul *Idegen a vadnyugaton* címen ismert (eredetileg *Shane*, 1953) alkotás címszereplője megfogalmazza: „a man cannot change what he is”,³⁰ vagyis az ember (pontosabban a férfi) nem bújhat ki a bőréből, nem lehet más, mint aminek rendeltetett. Fontos észrevenni, hogy az angol eredetiben sem a személyre utaló vonatkozó névmás szerepel, hanem a „what”, tehát „ami”: itt nem arról van szó, hogy milyen személyes, egyéni tulajdonságokkal ruházta fel a sors a hőst, hanem a típus, a funkció, a western-hős által betöltött feladat határozza meg a történet alakulását.

Amikor tehát a western találkozik a Shakespeare-tragédiával, akár a *Lear király* történetét idéző *Broken Lance (A kettétört lándzsa)*,³¹ a felismerhetően *Otello*-elemekkel dolgozó *Jubal* (1956),³² vagy a *Hamlet*et adaptáló *Johnny Hamlet*

²⁸ Will WRIGHT, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1975, 156.

²⁹ John G. CAWELTI, *The Six-Gun Mistique Sequel*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999, 12.

³⁰ *Shane*, rend. George STEVENS, Paramount Pictures, 1953.

³¹ *Broken Lance*, rend. Edward DMYTRYK, Twentieth Century Fox, 1954.

³² *Jubal*, rend. Delmer DAVES, Columbia Pictures, 1956.

(1968)³³ esetében, a rendezői (forgatókönyvírói) döntés jellemző módon a műfaji sémát részesíti előnyben. A *Jubal* főhőse, a kívülálló, messziről jött ember, akit tehetsége hamar a többiek fölé emel, csakúgy, mint Othellót, és aki ellen a la-góként intrikáló antagonisták minden gonoszságát beveti, a végén mégis életben marad. A film részben azzal a megoldással teszi ezt lehetővé, hogy Jubal nem csupán Othello, hanem Cassio szerepét is megtestesíti: bár a *ranch* főnökének fiatal felesége látványosan flörtöl vele, ő soha nem közeledik hozzá tisztességtelen szándékkal, a gyanú árnyéka viszont rávetül. Így tehát a drámai cselekménynek is eleget tehet a film azzal, hogy lesz valódi áldozat, részben a Desdemona-alak, a magányos ifjú feleség, részben pedig az ő férjét játszó, jó szándékú, de gyakorlati bölcsességgel meg nem áldott főnök, akit a féltékenységgel halálos párbajba kerget, melyből az ártatlanul megvádolt Jubal igazi vadnyugati hősként kerülhet ki.

A *Johnny Hamlet*, mely nem a klasszikus hollywoodi western, hanem a hatvanas évek olasz spaghetti-western változatának terméke, már nem a fenti klasszikus séma, hanem a spaghetti-western műfaji keretének megfelelően értelmezhető. Kárpáti György szavaival élve, a klasszikus és az italo-western legfőbb különbsége „stilizáltságukban és a zenében rejlik: a spaghetti-westernek egyik legfontosabb eleme a zene”.³⁴ Emellett pedig „a kor jellemző westernjeivel ellentétben a spaghetti-westernek nincs mélysége, kétdimenziós karakterei, egyszerű történetei alapján közelebb áll az akciófilmhez”.³⁵ Ez az akciódús, gyakran szinte gyomorforgatóan kegyetlen műfaji hagyomány rányomja bélyegét a *Johnny Hamletre* is: a halottak száma sokszorososan meghaladja a Shakespeare-drámában áldozatul esett szereplők lajstromát, és a címszereplőre váró kinszenvedés cseppet sem tűnik jelentéktelennek – ettől függetlenül, már-már csodával határos módon, a film végén a Hamlet-figura (akit a film angol címével ellentétben Johnny Hamiltonnak hívnak) westernhőshöz méltóan életben marad, és Horatio névre hallgató barátjával együtt a lemenő nap fényében lovagol tova a tengerparton. A zene szerepe, ahogy a fenti definícióból is kiderül, szintén meghatározó a filmben, és bár a *Johnny Hamlet* zenéjét nem Ennio Morricone komponálta, Francesco De Masi zenéje, és különösen a Maurizio Graf előadásában hallható főcímdal ugyanolyan kulcsszerepet kap a történetben, mint a Sergio Leone-filmekből klasszikussá váló dallamok. A főcímdal témája a westernhős: „*Find a man [...]*”, tehát keress olyan férfit, aki soha nem ölt, hazudott, vagy hódította el más szerelmét. Ez a kompromisszumok nélküli becsület, mint az ideális (idealizált) hőssel szembeni alapkövetelmény, az egész film narratíváját meghatározza. Kétségtelen, hogy a főcímdal nem véletlenül nem a diegézis része, hiszem sem Hamletre, sem Johnny Hamiltonra nem igaz minden sora (különösen az a kitétel,

³³ Eredeti címén *Quella Sporca Storia nel West*, rend. ENZO G. CASTELLARI, Daiano Film & Leone Film, 1968.

³⁴ KÁRPÁTI, *i. m.*, 222.

³⁵ *Uo.*

hogy nem öltek embert), de a dal szinte minden sorában visszatérő „find” ige azt sugallja, hogy ezt a hőst kitartóan keresni kell. A dalszöveg második szakaszának középpontjában pedig az álmodó áll, akiről megtudjuk, hogy az igazságot keresi, bár útja rögös, mivel „az álombeli árnyak mindig valóságosabbnak tűnnek, mint a régi hazugságok”.³⁶ Ugyan az álom nem jellegzetes westernmotívum, de a magányos hős alakjához tökéletesen illik, nem beszélve arról, hogy hatásosan idézi fel a nézőben a *Hamlet* egyik központi kérdését: a látszat és valóság ellentéte az, ami az igazságot kereső dán királyfit is próbára teszi testi-lelki értelemben egyaránt.

A klasszikus hollywoodi filmműfajok után lezárásul még vessünk egy pillantást a legtermékenyebb kortárs műfajokra is, ezek közül is elsősorban a horror és science fiction elemeit egyaránt használó, természetfeletti lényekkel dolgozó zombi- és vámpírfilmekre. Ezek a műfajok azért különösen érdekesek az élet és halál kérdésével foglalkozó elemzésben, hiszen az „élőhalott” (*undead*) szereplőkről valójában lehetetlen megállapítani, hogy a lét és nemlét közötti határ melyik oldalán állnak. Bár a zombik és vámpírok is (megfelelő felkészültséggel és eszközökkel) elpusztíthatók, de ebből az átmeneti létformából vissza is téríthetők az emberi életre, és ezáltal valójában kétszeres születésre vagy halálra kapnak dramaturgiai lehetőséget. Mint látni fogjuk, ezt az ontológiai bizonytalanságot sikerrel használják ki a forrásművek cselekményével szabadon játszó műfaji paródiák.

Anélkül, hogy megkísérelnénk áttekinteni akár a filmes zombi, akár a vámpír genealógiáját, vagy indokolni próbálnánk a műfaj megdöbbentő népszerűségét, érdemes röviden összefoglalni a műfaj legfontosabb jegyeit. A filmvásznakon és a televízió képernyőjén is egyre gyakrabban feltűnő zombik ma ismert formája valójában nem a haiti folklórban és más mitológiai alakokban keresendő, hanem George A. Romero *The Night of the Living Dead* (*Az élőhalottak éjszakája*, 1968)³⁷ című filmjében, és a kommunikációra és önálló gondolkodásra képtelen, élő testekkel táplálkozó, oszlásnak indult szervezatként egyfajta apokaliptikus metaforaként értelmezhető.³⁸ A zombi-, vagy a klasszikusabb irodalmi gyökerekkel rendelkező vámpírfilmekre is igaz, ami minden horrorfilmre: ezeket nézve „úgy tapasztalhatjuk meg a rémületet, hogy valójában nem vagyunk veszélyben, így nemcsak izgalom, de örömteli felszabadulás-érzet is fakadhat az élményből – főképp, mert e filmek javarésze megnyugtató módon zárul: a szörny elpusztul, a gonoszok elnyerik büntetésüket”.³⁹ Az allegorikus zombi-filmekben azonban gyakran az derül ki, hogy az igazi gonoszok az emberek között keresendők, a

³⁶ Az eredetiben „Shadows in a dream will always seem more real than old men’s lies”.

³⁷ *Night of the Living Dead*, rend. George A. ROMERO, Image Ten Productions, etc, 1968.

³⁸ James McFARLAND, *Philosophy of the Living Dead. At the Origin of the Zombie Image*, Cultural Critique, 90 (2015), 22–63, 22.

³⁹ GRIFF András, *A tinihorror = Zsánerben*, szerk. BÖSZÖRMÉNYI Gábor és KÁRPÁTI György, Magyar Filmklubok és Filmbarátok Szövetsége, Mozinet, Bp., 2009 (Mozinet-könyvek 3), 191–208, 191.

zombi-veszélyt is a felelőtlen állami vezetés vagy valamilyen gátlástalan üzleti érdek idézte elő,⁴⁰ és maguk a zombik ugyanúgy áldozatok, mint az élő főhősök. Így tehát a cselekmény végén, ha a jóknak életben kell maradniuk, nem feltétlenül vár pusztulás az élőhalott szereplőkre – a vámpírokra pedig szintén igaz, hogy áldozatból vérszívóvá válva lényegében halhatatlanok lesznek.

Nehéz tehát ezeket a műfaji sémákat a Shakespeare-drámák befejezésével összehangolni, de az ironikus, sőt paródiának tekinthető feldolgozások éppen ezt az összeférhetetlenséget használják ki, és szinte tobzódnak az élők és halottak teljes káoszba fulladó keveredésében. A *Warm Bodies (Eleven testek, 2013)*⁴¹ című zombi-filmben a főhős az, aki életben marad, vagy pontosabban úgy is fogalmazhatunk, hogy újból életre kel – bár a történet egyértelműen a *Rómeó és Júlia* adaptációja, számos felismerhető szereplővel és cselekmény-részlettel, az adaptáló műfaji környezet azt várja el az alkotóktól, hogy a világmegváltó, emberiséget megmentő forgatókönyv itt is megjelenjen. Így az élőhaltak általános kiirtása helyett a világot fenyegető járvány visszafordítása, az emberi nem betegségének meggyógyítása lesz a végkifejlet, aminek során R, a hősszerelmes zombi-fiú visszanyeri élő testét, és az élő főhős, Julie sem kényszerül arra, hogy szerelme után haljon, önkezével vetve véget ifjú életének. A *Rosencrantz and Guildenstern are Undead (Rosencrantz és Guildenstern élőhalottak, 2009)*⁴² című vámpírparódiában pedig tulajdonképpen mindegyik szereplő az élet és halál közötti átmeneti létformában találja magát, és vámpírként folytatja életét (vagy halálát?). Ez a film is él a metadráma eszközével: a vámpírok által üzemeltetett színházban egy *Hamlet*-adaptáció bemutatójának előkészületeit láthatjuk, amely időnként rendkívüli nyelvi leleménnyel emel át Shakespeare-idézeteket a vámpír-kontextusba (*Hamlet* híres felkiáltása: „Most hő vért meginnám, / S oly szörnyű tettet bírnék elkövetni, / Hogy a napfény reszketve nézne rá”⁴³ csak egy a sok közül). Akárhogyan értelmezzük is az élőhalott jelenlétet, és bármennyire kevésbé akarja a film komolyan venni önmagát, az adaptált narratíva szempontjából mindenképpen érdekes, hogy az eredeti drámai szöveghez képest eltűnik a különbség túlélők és áldozatok között. Míg Shakespeare *Hamlet*jében a szereplők egy igen jelentős részétől elbúcsúzunk a darab során, itt nem csupán Horatio marad életben, hogy elbeszélje Hamlet és családja történetét, hanem a Horatio szerepét játszó fővámpír, Theo Horace mellé felsorakozik a film végére vérszívóként Hamlet, Ophelia, Rosencrantz és Guildenstern, a rendező és a nézők egy része, és még sokan mások.

⁴⁰ Ld. Shawn McINTOSH, *The Evolution of the Zombie: The Monster That Keeps Coming Back = Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*, szerk. Shawn McINTOSH és Mark LEVERETTE, Lanham, Scarecrow Press, 2008, 1–18, 9.

⁴¹ *Warm Bodies*, rend. Jonathan LEVINE, Summit Entertainment, 2013.

⁴² *Rosencrantz and Guildenstern Are Undead*, rend. Jordan GALLAND, C Plus Pictures, 2009.

⁴³ William SHAKESPEARE, *Hamlet, dán királyfi*, ford. Arany János = *Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*, szerk. GÉHER István, Bp., Európa, 1988, 406–407.

A régi és új műfajokból vett példák során szaporíthatnánk tovább szinte a végtelenségig, de meggyőződésem, hogy a tanulság már az eddig felsoroltakból is levonható: szinte bármely műfaj képes arra, hogy adaptáló keretként befogadjon egy korábban már ismert forrásművet. Amennyiben pedig a műfaj narratív hagyományai összeütközésbe kerülnek az eredeti mű cselekményével, a küzdelemből a műfaj fog győztesen kikerülni. Ez történhet úgy, hogy az eredeti cselekményt metadramaként megőrzi a filmadaptáció, de ezt egy olyan keretben tükrözi, amely már a befogadó műfaj szabályait követi; vagy úgy, hogy egész egyszerűen a forrásmű cselekményének kulcspontjain megváltoztatja a szereplők sorsának alakulását, döntéseiket, környezetükhöz való viszonyrendszerüket, vagy a rájuk ható külső erőket, és így hoz létre koherens egészt. Mivel a filmes műfajokat a dialóguson, a cselekményszövésen és a jellemábrázoláson kívül számos egyéb jellegzetes eszközükről felismerhetjük – a helyszíntől a kameramozgáson át a kísérőzenéig sok minden segítheti a nézőt a műfaj azonosításában –, az irodalmi forrásmű értő kezekben fel tud oldódni a befogadó műfaji kontextusban, és – ahogy a fent vizsgált műveken is látható – nem korcs hibridként, hanem új, önálló műalkotásként gazdagítja tovább a Shakespeare-kultuszt.

„Akarsz-e játszani halált?”

Shakespeare-i halál-ábrázolások a
tizenkilencedik századi színpadon és
súgópéldányban

REUSS GABRIELLA

Színész (szerényen)

Ugyan, ugyan, uraim...csak semmi hízelgés...
... nem mondom, meg volt csinálva...¹

1. Halál a színpadon

„Én a halálról beszélek – és azt maguk még sohasem gyakorolták. És el sem tudják játszani. Ezer alkalomszerű halállal hálnak – parádésan, és sohasem azzal az erővel, amely kiszorítja az életet [...] Mert még a haláluk pillanatában is tudják, hogy visszajönnek, más kalappal a fejükön.”² – ezzel a kijelentéssel provokálja Guildenstern a mindentudónak tűnő Színészt Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című drámájában. Guildenstern nemcsak azt állítja, hogy a halál nem eljátszható, hanem le is döfi a Színészt. A szerzői instrukció szerint a Színész „csak áll, ijedten, tágra nyílt szemmel, amint a penge visszahúzódik, sebéhez kap; kurta zokogó hangokat hallat, térdre esik, aztán egyenesen előre.”³ A néző Guildensternnel együtt „majdnem hisztérikusan” és megrendülten elhiszi, hogy a szeme előtt gyilkosság történt – egészen addig a pillanatig, míg a Tragédiaíjászok, tudván, hogy a tör színházi kellék volt csupán, „őszinte elismeréssel tapsolni kezdenek” a Színész remek alakításához.

¹ Tom STOPPARD, *Rosencrantz és Guildenstern halott*, ford. VAS István, = *Shakespeare: Hamlet, Tom Stoppard: Rosencrantz és Guildenstern halott*, Budapest, Mérték Kiadó, 2004, 252.

² *Uo.*, 251.

³ *Uo.*, 252.

Stoppardnál, akárcsak a drámairodalom nagy tragédiáiban általában, a halál eljátszása a darab végének (a belőle készült filmes és színpadi adaptációknak is) a csúcspontja. A két csetlő-botló címszereplő és a befogadó számára a darab folyamán már kiderült, hogy a Színész igencsak ismeri az életet és pontosan tudja, honnan fúj a szél, a szó összes értelmében; de életismerete, mindentudása, színészi tehetsége, – és általa a színház ereje –, kétségkívül ezzel a jelenettel, a halál eljátszásával mutatkozik meg a maga csúcsmomentjában.

Stoppard e jeleneténél keresve sem találhatnánk alkalmasabb, drámaibb illusztrációt annak bizonyítására, hogy fontos, érdemes a halál-ábrázolásokat figyelemmel szentelni. Az ilyen jelenetekben sűrített képet kapunk a szereplő korábbi életéből, a jelenet hossza és elhelyezkedése mind a szöveggönyvben, mind pedig a színpad deszkáin egyaránt a meghalni készülő szereplő előadásbeli fontosságáról vall. A meghalás módja pedig mintegy keretbe foglalja a szereplő személyiségét, és az őt játszó színész számára biztosít nézői figyelmet, időt, és színházi teret.

Ebben a tanulmányban néhány Shakespeare-szereplő halálának tizenkilencedik századi színpadra állítását vizsgálom meg közelebbről a fent említett szempontok – a nézői figyelem vezetése, a színpadon elfoglalt tér és idő – alapján, a ma rendelkezésre álló korabeli képek, előadásszövegek és színikritikák segítségével. Ez a vizsgálat szükségszerűen feltételezéseket, spekulációt is tartalmaz majd, hiszen nem áll rendelkezésünkre a maga teljességében a vizsgálat tárgya, az adott 19. századi színpadi produkció.

2. Halál a sűgópéldányban

Őnáltatás volna abban bízni, hogy megbízhatóan és tökéletesen rekonstruálhatunk egy színházi produkciót, még a megőrkítési lehetőségeket jócskán bővítő digitális médiumok korában is; de meggyőződésem, hogy a kutathatóság,⁴ az archiválás, a megőrzés érdekében, bizonyos belátható korlátok között mégiscsak létrejöhet egy rekonstrukció, sőt, létre is *kell* hoznunk ilyen rekonstrukciókat ahhoz, hogy ezek közösségi emlékezetünkben megőrződjenek. Az ilyen rekonstrukciók, ahogy Jákfalvi Magdolna is rámutat, a „rögzithetetlen művészeti folyamatok egyes elemeit,” például a színészi játék módját igyekeznek visszaidézni, és általuk az alakítások, azaz a színészi műalkotások párbeszédbe léphetnek egymással.⁵ Éppen ezért lényeges színházban az „áthagyományozódás”, írja P. Müller Péter, amely „az egymásra következő emlékezetek láncolata [...] az alkotók oldaláról.”⁶

⁴ JÁKFALVI Magdolna, *Rekonstrukció, metodika, módszer*, = *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, Budapest, Balassi-SZFE, 2011, 7–8, 7.

⁵ Uo.

⁶ P. MÜLLER Péter, *Színház és (intézményes) emlékezet*, = *Színház és emlékezet*, szerk. P. MÜLLER Péter, TOMPA Andrea, Budapest, OSZMI, 2002, 9–17, 10.

És éppen ezért lényeges a színházi előadás hatástörténete is, amelyet „az egyéni és kollektív emlékezet egyesítésével”⁷ hozunk létre.

Az elillant színházi hatás nyomába eredve egy 19. századi londoni színész-nagyság, William Charles Macready saját kezűleg preparált előadásszövegét használom, hogy egy-egy kiragadott halál-jelenetét rekonstruáljam, továbbadjam. Korábban ugyan foglalkoztam Macready 1834-es és 1838-as *Lear* királyalakításával,⁸ s akkor is felhasználtam a produkciókhoz készített előadásszövegeket, ám csak most, a halál-ábrázolások tüzetesebb megfigyelésekor, – pontosabban Edmund, Lear és Othello halál-jelenetén keresztül – bukkantam rá arra a néhány izgalmasnak tűnő, *játékmóddal* kapcsolatos apróságra, amelyeket itt e tanulmányban igyekszem megosztani.

A sűgópéldányok és előadásszövegek megőrzése, kiadása, szélesebb körű használata országoként és színházi kultúránként eltérő, és az előadásszövegek ismeretének vagy nemismeretének érdekes, sőt néha meglepő, de mindenképpen hosszú távú kulturális következményei vannak. Magyarországon a sűgópéldányok jelenleg az egyes színházak saját archívumaiban keresendők, a régebbi darabok az Országos Színházi Műzeum és Intézet (OSZMI) vagy a Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának polcain lapulnak. A Nemzeti Színház sűgőügyelője, Lovass Ágnes szerint a színházak többnyire a produkció-felújítások miatt őrzik meg ezeket a (majdnem) mindentudó példányokat, amelyeket a sűgők néha szépen bekötöttek,⁹ de amelyek igen ritkán és nehezen jutnak el a nyomtatott megjelenésig,¹⁰ és még ritkábban a digitális, online kutatható kiadásig, azaz a teljes hozzáférhetőségig. Az angol ún. hosszú 18. és a 19. században játszott Shakespeare-művek útja az olvasóig a magyarországinál jóval szerencsésebbnek tűnik: a 18. századi előadások szövegét meg lehetett vásárolni, hiszen a szöveg eladása hozzájárult az előadás sikeréhez és befogadásához.

Az előadásszövegek nyomtatásban való megjelenése eddigi kutatásaim során úgy tűnt, hogy kizárólag pozitív hozadékkal rendelkezik, hiszen egy ilyen anyag megvásárlása olvasó, színdarabot ismerő és színdarabra pénzt fordító nézőre vallott. Az egyes produkciók szövegeinek különbözősége rögzítette a néző fejében a drámaszövegek természetesen rugalmas mivoltát. A halál-ábrázolásokkal kapcsolatos kutatás azonban a kiadott előadásszövegekkel működő színházi gyakorlat lehetséges hátulütőit is megvilágítja.

⁷ Uo.

⁸ REUSS Gabriella, *The Genesis of Macready's Mythical Lear: the New Tragic Lear, according to his 1834 Promptbook*, = Shakespeare en Devenir No. 9. 2015, szerk. Juan F. CERDÁ, Keith GREGOR, Isabelle SCHWARTZ-GASTINE, <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=839>

⁹ LOVASS Ágnes szíves közlése, 2016.

¹⁰ Alföldi Róbert igazgatása alatt a Nemzeti Színház kiadta, és az előadásokkal egyidőben árusította a Nemzetiben játszott előadások szövegét.

3. Áthagyományozódás: előadás és szöveg

Korábbi kutatásaim során kiderült, hogy a sűgőpéldány és/vagy előadásszöveg felbecsülhetetlen értékű forrás lehetett a maga korában az aktuális színész-kollégák számára, ugyanis a rendező útmutatását helyettesítette, a sztárszínész verzióját rögzítette. Egy ilyen anyag, nem hiába hívták *a könyvnek*, vagy *bibliának*, mindig útmutatóul szolgált a társulatnak az általában kevés próbával járó felkészülési időszakban; akkor pedig különösen hasznos volt, amikor a sztárszínész vidéken turnézott, és a maga előadás-verzióját – sűgőpéldányát – a következő helyszínre előreküldte, hogy vidéki kollégái az ő anyaga alapján tanulják be a mellékszerepeket, mire megérkezik.

A szakmát tanuló fiatal színész számára a megörökített szűnpadi mozgás leírása lényegében a szűniiskolát helyettesítette. J. S. Bratton 1989-es úttörő, azóta is egyedülálló *Lear király* szűnpadtörténete nem pusztán az egyes produkciókat veszi számba, hanem a sűgőpéldányokból mintegy egymásra montírozza az előadások szűvegét és szűnpadi instrukcióit, és ezzel demonstrálja, mennyiben követték egymás jól bevált gyakorlatát az angol szűnpad jelentős alakjai. Láthatjuk, hogy az előadás rögzítése a szűnpadi játék valamint egyes szűvegértelmezések hagyományozódását is elősegítette. Bratton kötetéből például jól látható, hogy Lear mely mondatánál térdelt le majdnem minden színész a 18–19. században, s az is világos, hogy a közönség ezt a szinte megkoreografált előadásmódot nyilvánvalóan alaposan ismerte; e jeleneteket és gesztusokat megkülönböztetett figyelemmel várta, sőt, *elvárta*. Nem lehetett véletlen, hogy egy-egy sűgőpéldány megszerzésére nézők részéről vagy lemásolására (ellopására) a feltörekvő fiatal színészek részéről időnként igen nagy kereslet mutatkozott.

Az áthagyományozódásnak a sűgőpéldány-tolvajlással egybekötött sajátos fajtájáról *Shakespeare Londonban és Pest-Budán. Az előadás emlékezete*¹¹ című könyvemben írtam: azért érdemes mégis itt megemlítenünk, mert a sikeres produkció anyagának ellopása – a sűgő lefizetése, titkos másolat készítése, a szűnpadkép sajtóban újszerűnek beállított *remake*-je, majd pedig a kiadás – jól demonstrálja az angol szűnházi gyakorlatban a kéziratosszűveg eszmei és anyagi értékét.

A kiadott előadásszűveg hasznos volt például – nemzeti kultúrákon ívelve át – az idegennyelvű előadások megértésében is. Erről ad hírt Erdélyi János, aki egy párizsi angol vendégjátékról számol be 1845-ben a Pesti Divatlap olvasóinak, és főként Egressy Gábornak: „A [francia] közönség is csak elmegy szűnházba, de mint az iskolás gyerek, könyvvel a kezében, Robertson úr fordítása szerint olvasván a színészek után Shakespeare-t.”¹² Az angol sztárvendég, Macready

¹¹ REUSS Gabriella, *Shakespeare Londonban és Pest-Budán. Szűnházi előadások emlékezete*, Budapest, L'Harmattan, 2017.

¹² ERDÉLYI János, Párizsi levelek (*Pesti Divatlap*, 1845. január 9, 19) = *Magyar Shakespeare Tűkőr*; szerk. MALLER Sándor, RUTTKAY Kálmán, Budapest, Gondolat, 1984, 134–135, 135.

impresszáriója az előadásszövegek eladhatóságát felismerve, remek érzékkel éppen ekkorra, Macready társulatának 1845-ös párizsi vendégjátékára időzített egy francia–angol kétnyelvű Shakespeare-előadásszöveg-kiadást.

A kiadott előadásszöveg a nagyjelenetek és főbb mozgásanyaguk rögzítése révén a 18-kora 19. századi angol néző színházban töltött idejét erőteljesen strukturálta. A színikritikákból kiderül, hogy a nézők leginkább a nagymonológokkal, az ún. *point*okkal foglalkoztak, ezeknek a kivitelezése kívánta meg a színésztől és a nézőtől egyaránt a legnagyobb koncentrációt és erőfeszítést. A cselekmény folyása kevésbé tűnt fontosnak: a kézben tartott és közismert szöveg miatt a nézői figyelem nem a cselekmény előrehaladására, hanem szinte kizárólag az adott produkció egy-egy *point*jának, magánszámának egyedi kivitelezésére irányult. Ezért aztán az előadás alatt majdhogynem csak a *point*ok idején volt zavartalan a csend, a szöveg többi részét beszélgetés, mocorgás, ki-be járkálás kísérte. A földszinti támla nélküli padoktól éppúgy kísértáltak előadás közben, mint a páholyokból.¹³ Macready-kutatásom során jutottam arra a konklúzióra, hogy a kiadott és megvásárolható előadásszövegek a színház falain belül zajló társasági életet praktikusán támogatták, hiszen a lényegtelennek tartott részeknél a néző a folyosón prostituáltakkal vagy más nézőkkel találkozhatott.

4. *Point*, ária és opera

Ezt a maihoz képest igencsak szaggatott színháznézést természetesként írja le számos brit színháztörténeti kötet, furcsamód fel sem merül a kérdés, vajon miért lettek egyes drámarészletek magasabbrendűek, mint mások. A korabeli leírások alapján a 18. századi *point*ot leginkább egy áriához, azaz a színpad közepén előadott, a többi szereplőtől és némileg a cselekménytől is elkülönült magánszámhoz lehetne hasonlítani.

Az áriához való hasonlítás egyben kulcsot adhat ennek a furcsának tűnő, szaggatott színháznézési- és előadási módnak a megértéséhez. A 18. századi angol színház, mint például a Haymarket, vagy a Covent Garden ugyanis az akkoriban különösen divatos és elegáns operának is otthont adott; és valószínűsíthető, hogy a színháznézési szokások a divatosabb operanézési szokásokhoz igazodtak. James Webster áriaesztétikája megállapítja, hogy a korabeli operák anyaga szigorúan elkülönült az akció (recitativo) és reakció (ária) tengelye mentén, és e kettő közül az ária volt a felsőbbrendű mind esztétikai, mind drámai szempontból.¹⁴

¹³ Erről bővebben a *Shakespeare Londonban és Pest-Budán. Színházi előadások emlékezete* c. monográfiámban és a British Shakespeare Association 2016 szeptemberében Hullban tartott konferenciáján tartott előadásomban.

¹⁴ James WEBSTER, *Chapter 2. Aria as drama, = The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Opera*, szerk. Anthony R. DELDONNA, Pierpaolo POLZONETTI, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 24–49, 24.

Történetesen épp itt, Websternél olvashatjuk a *point*-ária hasonlat megfordítását: Webster azzal érvel, hogy mivel az ária dramatizálja az érzelmet, reakció, belső konfliktus pillanatát, Racine vagy Shakespeare valamely hosszabb magánbeszédéhez hasonlítható.¹⁵ Ian Woodfield műsor- és bevétel-elemzéséből¹⁶ pedig tudjuk, hogy a 18. századi operarepertoár legsikeresebb estjei azok a *pasticciónak* nevezett „best of” válogatások voltak, amelyeket egy vagy több opera legsikerültebb, legvirtuózabb áriáiból állítottak össze – a teljes operákban, a *dramma per musica*-ban gondolkodó zeneszerzők (pl. Gluck) és librettisták (pl. Metastasio) őszinte bánatára és anyagi kárára.

Ezt az egyenetlen, a színdarabot lényeges vagy felsőbbrendű és lényegtelen vagy alsóbbrendű részekre felosztó szerkezetet követi a 18. század színházi előadásainak gyakorlata, és a kiadott előadásszövegek révén ez a gyakorlat generációkra bebetonozódott az angol közönség emlékezetébe. Ennek nyomán, ahogy J. S. Bratton, a *Lear*-súgópéldányok elemzője magyarázza, a színészt

aszerint ítélték meg, hogy hogyan adta elő a szerep egy-egy jeles részletét, a közismert sorokat, a remek színészi lehetőségeket rejtő szokatlan érzelmet, különleges pillanatokat. Minthogy igen szűkös és jól ismert repertoárt játszottak, ez a bennfentes tudás határozta meg a 18. századi néző viszonyát a színészethez általában, és különösen igaz volt ez az olyan szerepekre, mint Tate Learje. Goneril és Alban rövid beszédei, amelyeket Tate meghagyott nekik Goneril megátkozása után, gyakorlatilag a Lear távozásakor felcsattanó tapsvihar miatt alig vagy egyáltalán nem hallatszottak, ezért igazán nem volt értelme meghagyni a soraikat. Lear átka után rögtön lement a függöny, az átok látványos felvonásvég lett, ami után a színész azonnal visszajöhetett a meghajláshoz.¹⁷

A sugópéldányokban a felvonások végén, a nagymonológok, a *point*-ok után kihúzott sorok a bombasztikusra hangolt felvonásvégekről árulkodnak. Ennek a szerkesztésmódnak az operában megszokott és jól bevált *da capo* ária lehetett a mintája: az előadó az ária végeztével kiment a színpadról, közönség pedig akár többször is visszatapsolta, megismételtette az áriát – függetlenül attól, hogy esetleg az énekes a szerepe szerint már az első alkalommal elhalálozott.

Arra, hogy a sugópéldány vagy a sugópéldányból készített előadásszöveg a színpadi játékmód lenyomataként is értelmezhető, csak a halál-ábrázolások kapcsán folytatott kutatás és szoros olvasás derített fényt.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Ian WOODFIELD, *Opera and Drama in the Eighteenth Century. The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹⁷ J. S. BRATTON, Introduction = *King Lear*, szerk. J. S. BRATTON, Bristol, Bristol Classical Press, 1987, 21– 23.

5. Edmund halála és az *ars moriendi*

Abban a színházi-előadói hagyományban, amely a monológokat kitüntetett jelenetként értelmezte, és közben nem sokat törődött az egyébként előadásszövegből közismert cselekménnyel valamint a cselekményt előre vivő momentumokkal, a halál pillanata nagyjelenetként, *point*-ként jelenik meg. Érdeemes megfigyelni ennek a tradíciónak a működését egy olyan, 19. század eleji produkcióban, amelyben ez a 18. századi nézői és jelenet-szerkesztési hagyomány még (mindig) felfedezhető: ilyen például Macready 1834-es kísérleti *Lear királya*. Lássuk először az Edmund halálát bemutató utolsó jelenet előadásszövegét.

A középkori eredetű *ars moriendi* öröksége, azaz a meghalás művészete, amelyet Joan Curbet más Shakespeare-művek kapcsán említ, többnyire az egyén utolsó pillanatban végiggondolt öndefiníciójának, környezetében és közösségében való elhelyezkedésének, valamint a bűn megváltásának és az Istenhez való fohászkodásnak mintáját adja.¹⁸ Ez különös jelentőséget adhat a szöveggönyvi változtatásoknak, a meghagyott vagy éppen kihúzott utolsó szavaknak. Éppen ezért fontos észrevenni, hogy míg Shakespeare kiviteti a haldokló Edmundot, addig Macready a színpadon hagyja őt kimúlni. Ez a változtatás lehetőséget teremt a leggonoszabb karaktert formáló színésznek a színpadi halál eljátszására. Macready egyértelműen segíti a színészt: még egy „*Oh gods!*” felkiáltást is betold számára, ez Edmund utolsó lehelete.

Karl S. Guthke „Last words in Shakespeare’s plays: The challenge to the *ars moriendi* tradition”¹⁹ című esszéje pedig arra indít, hogy az *ars moriendi*t, a meghalás művészetét egyfajta dramaturgiai szervezőerőnek tekintsük. Ennek fényében lényeges, hogy Macready kissé felgyorsítja Edmund haldoklásának folyamatát, viszont halála pillanatában Isten felé fordítja a szereplőt. Előbb nem engedélyezi számára az önvigasztaló, önértékeléshez lényeges sorokat, köztük a büszke „*Yet Edmund was beloved*” („Edmundot szeretették”²⁰) kezdetű mondatot, így Edmund szerepe bő három sorral rövidül, s mindössze a vallomást, a Cordelia megölését célzó parancs bevallását hagyja meg neki. Az „*Oh gods!*” betoldás, amellyel Edmund mintha Istent keresné, neki ajánlaná magát vagy érezve tette súlyát, megbánást tanúsítana, mintha igyekezne Edmundot az utolsó pillanatban mégis szerethetőbbé, de legalábbis kevésbé negatívvá tenni.

Érdekes, hogy a sűgópéldány 113. oldala, amelynek alján Edmund meghal, több kézzel írt színiutasítást is tartalmaz, úgy tűnik, mozgalmas játékot követel. A lap tetején néhány kézirásos sorban Kent jelenti Goneril halálát, s e szövegrész

¹⁸ Joan CURBET, *Rewriting the ars moriendi: Society and the dying self in William Shakespeare’s Measure for Measure and Othello* = *Medievalia*, Vol. 18, No. 1 (2015), 165–174.

¹⁹ Karl S. GUTHKE, *Last words in Shakespeare’s plays: The challenge to the Ars moriendi tradition* = *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West*, 1992, 80–90.

²⁰ *Shakespeare: Három dráma*. Hamlet, Szentivánéji álom, Lear király. Nádasy Ádám fordításai, szerk. és ford. NÁDASY Ádám, Budapest, Magvető, 2012, 463.

mellett, majd egyszer lejjebb is, egy függőlegesen áthúzott kör áll. A szöveggel szemközti üres oldalon a Ø jel magyarázata szerepel, nevezetesen, hogy „*Edmund, endeavouring to rise, is assisted by Officers*”, azaz „Edmund megpróbál felemelkedni a tisztek segítségével”. Edmund itt, bár nem ő beszél, játszik: Goneril halálhírére reagál. A Ø jel, azaz a fekvő, haldokló helyzetből való küszködve felemelkedés még egyszer felbukkan, midőn Edmund megvallja bűneit, „*Some good I mean to do*” („Hadd tegyek jót is egyszer”²¹). Amikor Edmund vallomása nyomán Edgar sürgősen Cordelia megmentésére indul, noha egymagában is elegendő lenne, Macready egy egész csapatot ad mellé: Lovagokat, Urakat, egy Loctrine nevű szereplőt és még egy Hírnököt is. Ez a sugópéldány-oldal, tekintve, hogy Macready a szöveget lerövidítette és hogy számos statisztát alkalmazott, ráadásul a haldokló Edmundtól kétszer is extra mozgást, felemelkedéssel való megpróbálkozást kért, összességében különösen erős tempójú előadást diktál.

Edmund halálának előadásában Macready láthatólag nem Edmund alakján akar változtatni, sokkal inkább a jelenet folyamatos mozgásban tartására ügyel: dramaturgiája és a szereplők létszáma, mozgása felerősíti Shakespeare tempóját és lendületesen halad a tragédia végkifejlete felé. Afelé, amit addig a nézők nem ismerhettek, hiszen százötven évig a *Lear király* hepienddel végződött Nahum Tate 1681-es átiratában. Figyelemre méltó módon és a korábbi *Lear*-szövegkönyvektől eltérően itt a cselekmény fordulatait kommunikáló *recitativo* az, ami Macreadynél annyi figyelmet kap, mint az érzelmeket fókuszba állító *point*.

A 113. oldal mozgalmasságából kitűnik, hogy a lendület nagy szerepet játszott Macready előadásában. Mivel a színművészet lényege a *pointok* változatos, de *nem folyamatos* egymásutánja volt a 18. századi tradíciók alapján, és még Macready sztárelődje, Edmund Kean is kizárólag a *point*-jaival tűnt ki, a cselekmény illetően pörgetése, gyorsítása az operanézéshez szokott, kitágított pillanatokat kedvelő, sokszoros ismétlést nem ellenző, sőt követelő 19. század eleji közönség számára minden bizonnyal igen különös lehetett. A sugópéldány statisztákra, színpadi mozgásokra vonatkozó részleteiből arra a (megszokottól eltérő) konklúzióhoz juthatunk, hogy a színpadi mozgás Macreadynél a nézői figyelem *folyamatos* fenntartására irányul, és az előadás alaptempóját, cselekményívét nem pusztán illusztrálja, hanem alapvetően befolyásolja.

6. Lear halála és az élőkép

A Macready-féle 1834-es *Lear király* produkció sugópéldányának következő, 114. oldalán, az az akkor már százötven éve nem játszott jelenet kezdődik, amelyben Lear lép be a halott Cordeliával a karjában, hogy hamarosan maga is összerogyjon. A kézzel írt instrukciók szerint azonban Macreadynél mindez mozgalmasabb.

²¹ Uo., 463.

Előbb a négy tiszt, aki korábban a haldokló Edmund mellett állt, rendezői jobbon, elől, kiviszi Edmund holttestét. Albany parancsára az Örök lelépnek jobb hátul. Bal elől Edgar, Kent és Locrine lép be, majd Lear maga, Cordelia testével, s őt két lovag követi. A következő párbeszéd során – amikor Lear úgy véli, talán Cordelia él még – Edgar Leartól balra, Kent és Albany jobbra helyezkedik el. Kent az „*Oh my good master!*” („Drága gazdám!”²²) mondatnál letérdel Lear elé.

Kent felismerésének jelenetét (a sűgőpéldány 115. oldalán) óvatosan, de rövidíti Macready, összesen nyolc sort húz a két szereplő szövegéből, a sajátjából is. Valószínűleg a tempó megőrzése és a Lear-történetre való koncentrálás érdekében kihagyja a Cajusra való utalásokat. Valószínűleg energikus, erőteljes Learjére hivatkozva húzza ki a szeme romlására, tisztánlátására utaló „*Mine eyes are not o'the best*” („Olyan homályos minden”²³) sort is. Figyelemre méltó, hogy ezen az utolsó előtti oldalon nincs egyetlen kézírásos instrukció sem, extra mozgások sincsenek, a jelenet középpontjában Lear, Kent és Albany múltat értelmező szövege áll. A 114. oldal mozgalmassága után feltűnő ez az eseménytelenség, mintha Macready lassítana? Egyértelműen Lear sorsára koncentrálna viszi tovább a játékot a végkifejlet felé.

Shakespeare nem írt *da capo áriának* megfelelő, haldokláskor látványosan előadható nagymonológot Learnek, egyáltalán nem beszélgeti hosszabban a halála előtt, és Lear halála után sem fejezi be a darabot; a Macready-korabeli szűnpadi hagyomány szerint viszont Lear szavai után függőny következett volna. Macready százötven év után először meri Lear halálát, és Learnek az *ars moriendi* hagyományhoz nem passzoló, Istenhez nem forduló, saját tetteivel el nem számoló, szokatlan és zavart mondatait szűnpadra vinni. Előadásszövegében mintha igyekezne összefésűlni a rendelkezésére álló anyagokat, vagy inkább, igyekszik minden ismert hagyományt – az *ars moriendit* Edmundnál, a shakespeare-i szöveget és a 18. századi letisztult, esztétizáló mozgást alkalmazó játékmódot Learnél – a maga hasznára fordítani.

Akár mert nem tartotta ildomosnak, akár mert így fókuszáltabb szövegre vágyott, Macready kihagyta Lear utolsó bekezdéséből azt a másfél sort, amelyben a kutya, ló, patkány szerepel. Ezzel egy tömörebb, a Cordelia halála felett érzett gyászra erőteljesebben koncentrálnó verziót kapott, amely után a hirtelen elakadó szöveg erőteljes kontrasztot jelent. Amikor Lear végre belátja, hogy Cordelia nem él, akkor éri a szélütésszerű halál, „*Unbutton me*” („Kérlek, gombold ki!”²⁴), amely félbehagyatja vele a mondatot: „*Look there! Look there!*” („Nézzétek, ott!”²⁵).

A sűgőpéldány utolsó négy oldala (113–116), amely a cselekmény utolsó eseményeit öleli fel Edmund halálától a darab végéig, látványosan igyekszik a tempóval

²² Uo., 465.

²³ Uo., 466.

²⁴ Uo., 467.

²⁵ Uo., 467

játszani – gyorsítani majd lassítani – és *folyamatos játékban tartani* a színpadon lévőket. Ez a mozgalmasság és a tempóbeli kontraszt, no meg a szöveggel nem rendelkező szereplők (például az Edmund mozgását támogató tisztok) aktív részvétele leginkább akkor tűnik fel, ha a Macready játékát kommentáló korabeli színházi ajánlókat vagy kritikákat olvassuk, melyekből kiderül, hogy Macreadyt alakformálásának aprólékosságáért („*minute details*”, „*minuteness*”) kedvelték. Újszerűnek és hitelesnek találták, hogy Macready „figurában maradt”, azaz az egyes *point*-ok után nem hajolt meg tapsot várva, hanem a szerepében maradva inkább tovább játszott, és játszott akkor is, ha nem ő beszélt a színpadon.

Macreadynél Lear utolsó szavai után nem hullik le a függöny, de nem hagyja meg a teljes szöveget. Hagyja Edgart és Kentet szót váltani Lear teste fölött, mert ők mintegy értelmezik Lear halálát („*Oh let him pass!*”, „Hagyd, hogy menjen”²⁶), de a monarchia további sorsával foglalkozó utolsó négy sort, amelyet a Macready által használt Steevens-féle kiadásban Albany mond (más kiadásokban Edgar), már kihúzza. Ezután még mindig nem a függöny és az instrukció szerinti „Gyászzené hangjai mellett mind el”²⁷ következik, hanem a 18. századi előadásvégek ma furcsának tűnő sajátossága, a *tableau*, azaz élőkép. Az élőkép mintegy megállítja az időt, szavak nélkül kitágítja a pillanatot, kimerevíti a mozgást. A szereplők csekély mozgását jelzi, hogy a sűgópéldányba tintával berajzolt *tableau*-ban ugyanott maradnak, ahol a 115. oldalon már elhelyezkedtek: Kent jobbra, Edgar balra, mögöttük egy-egy lovac, középen hátul Albany, előtte Lear, Cordelia testével. A Lear halálát követő élőkép csendjét végül a halotti menet oldja. Mindebből úgy tűnik, hogy a hatásvadász felvonászáró magánszám és függöny helyett Macready inkább újszerű eszközökkel, a mozgalmasság fokozásával majd lelassított tempóval, végül az Edgar szavai után következő csenddel igyekezett mély benyomást tenni a közönségre.

7. Póz, átlényegülés és szövegkönyv

Ahhoz, hogy kellőképpen értékelhessük Macreadynek a halál-jelenetekben megmutatózó folyamatos játékát, újszerű tempóváltásait és statisztákkal szorosán együttműködő jeleneteit, érdemes egy pillantást vetni az előadásnézési és előadásszerkesztési hagyományok mellett a korabeli színészi kifejezés módjára is. A sűgópéldányból jól látszik, hogy Macready a nem beszélő szereplőnek is többször előír reagáló mozgást, a szövegkönyv húzásai pedig a játék és szöveg folyamatosságáról vallanak. Ugyanakkor a 18. századi előadások operai *point*-okra kihegyezett szerkezete egészen másféle, nem folyamatos színészettel társult.

²⁶ Uo., 468.

²⁷ Uo., 468.

Macready szakított azzal a korábbi játékmóddal, amely az elhangzó fogalmakhoz, érzelmekhez bizonyos kézmozdulatot, leolvasható pózt kapcsolt. Ez a fajta kifejezés az emberi test mechanikus felfogásán, az érzelmek külső, testi megjelenésének megfigyelésén, valamint az ókori szónokok tanult testbeszédén alapult.

A 18. században mindez a festmények „olvasása” kapcsán és Gérard de Lairesse²⁸ németalföldi teoretikus és festő *Het groot schilderboek* (1707) című festészeti könyve nyomán Európa-szerte gazdag gesztuskincsű, képzőművészetben és színpadon egyaránt használt mozdulatnyelvvé alakult. A barokk festményeken, szobrokon látható, ma kissé mesterkéltnek tűnő, ám egyszerű és teátrális testtartásokat az opera és a színház közönsége viszontláthatta a színpadon. (Habár erről a gesztusnyelvről már a hatvanas években is jelent meg néhány cikk, például Alistair Smart „Dramatic Gesture and Expression in the Age of Reynolds and Hogarth”²⁹ című 1965-ös írása, csak jóval később, Dene Barnett cikkei és *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th-century Acting*³⁰ című, angolul 1987-ben megjelent monográfiája indította el ennek a gesztusnyelvnek az újrafelfedezését. Adam Kendonnak a Cambridge University Pressnél megjelent *Gesture: Visible Action as Utterance* (2004)³¹ című könyve, valamint Sigrid T’Hooftnak a budapesti Zeneakadémiára is eljutott, YouTube-on is megtekinthető ária-koreográfiái jelzik, hogy a barokk gesztika (újra) velünk él, és noha éppúgy illékony, mint egy szerepalakítás, ma is, mégis, kutatható.)

Lairesse kötete 1738-ban jelent meg angolul, hatása a korabeli színpadi sztárok, Charles Macklin és tanítványa, David Garrick alakításaiban mutatkozott meg: mindkettőjük testbeszéde e pózok meglepően gyors váltogatása révén lett különleges. Lairesse gondolatmenete képzőművészeti alkotásokon, színpadi alakításokon valamint színészeti tankönyveken keresztül jutott el számos helyre Európában, így Magyarországra is. Lairesse-t használja Aaron Hill 1746-os színészeti tankönyve, az *Essay on the Art of Acting* is, amely a tíz legfőbb érzelmet foglalta magába: az örömet, bánatot, félelmet, dühöt, szánalmat, megvetést, gyűlöletet, féltékenységet, csodálkozást és a szeretetet. Akadt olyan Shakespeare-színész, Macready elődje, John Philip Kemble, akire e testtartások vontatott előadásával a „statuesque” („szoborszerű”) nem feltétlenül pozitív jelzőt aggatták a kritikusok, ám akadt olyan is, például David Garrick, aki e képzeteket vagy fogalmakat reprezentáló testtartásokat briliánsan, lenyűgöző gyorsasággal váltogatta, és képes volt aktivizálni a néző képzeletét.

²⁸ Gérard de LAIRESSE (1641–1711) *Het groot schilderboek*, Amsterdam, 1707.

²⁹ Alistair SMART, *Dramatic Gesture and Expression in the Age of Reynolds and Hogarth* = *Apollo* 82. (1965) 90–97.

³⁰ Dene BARNETT, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th-century Acting*, angolra ford. Jeanette MASSY-WESTROPP, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987.

³¹ Adam KENDON, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

A pszichés folyamatok testi következményeit reprezentáló felfogás hosszan tartó hatását jól jelzi az a tény, hogy az érzelmekhez társított testtartások mintáit képeken közlő német színészeti szakíró, Johann Jakob Engel 1786-os színészeti tankönyvét, az *Ideen zu einer Mimik* (Berlin, 1785–86) címűt, a 19. század elején még mindig érdemes volt lefordítani, átdolgozni – Mr Sharpe *Essay on Gesture* című munkájával bővíteni³² – és kiadni az angol színészek számára.

Henry Siddons átdolgozása már Macready aktív működése idején, 1822-ben jelent meg, *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action* címmel.³³ Siddons hatvankilenc darabos metszetgyűjteménye a színpadi gyakorlatban használandó érzelmeket – kétségbeesést, haragot, örömet, alázatot stb. – bizonyos esztétikus, azaz némileg megszépített, festői testtartásokkal illusztrálta, és képeivel igyekezett a színésznek mintát adni. Siddons, noha a természet pontos megfigyelésére buzdította a színészt, azért a sokkoló naturalizmustól, a természet „szervilis utánzásától”³⁴ is óva intett. Például a túlzottan természetesnek tűnő színpadi meghalással kapcsolatban egy olyan megtörtént esetet hoz elrettentő példának, amelynek során a Macbethet játszó színész természetűen „görcsös vonaglása” együttérzés vagy drámai megrendülés helyett hatalmas és „legalább ennyire görcsös hahotázást” csalt elő a nézőkből.³⁵

A fentiek ismeretében igen valószínű, hogy a pályája kezdetén az 1820-as években Macready még a Hill-Siddons-Engel-féle pózokat váltogató klasszicista színészetet művelte, akárcsak elődei, John Philip Kemble és Edmund Kean. Az előadásszöveg alapos vizsgálata azonban azt is észrevéteti, hogy Macready nem mutatkozik megalkuvást nem ismerő radikálisnak a játékmód megreformálásában – talán éppen ebben rejlett a sikere. Például, föltételezhetően ő is a színpad elején, középen – azaz a legjobban látható helyen – igyekezett elmondani a monológjait, Learként középre helyezte Cordeliát és ő maga is középre rendezte Learjének halálát. Erről tanúskodik egy korabeli nyomat,³⁶ amelyen Macready Cordelia föltámasztott holtteste mögött, félig térdelő helyzetben, jobb kezét magasra emelve látható. A metszet címe „*Mr Macready as Lear,*” és nyilván a korábbi, hepiendes adaptációból hiányzó halál-jelenettel reklámozza az újító színészt. A nyomat képaláírásként egy olyan Shakespeare-sort használ, amely a színész színpadi testtartását adta vissza: „*Thou wilt come no more: never, never, never, never*” („nem

³² Henry SIDDONS, Preface, vi.

³³ Henry SIDDONS, *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action adapted to the English drama: from a work on the subject by M. Engel, member of the Royal Academy of Berlin. Embellished with Sixty-nine Engravings, expressive of the various passions, and representing the modern costume of the London Theatres*, London, 1822. Siddons Johann Jakob Engel könyvére, az *Ideen zu einer Mimik*re utal (Berlin, 1785–86).

³⁴ Uo., 14.

³⁵ Uo., 16.

³⁶ A kép a British Library honlapján megtalálható: <https://www.bl.uk/collection-items/engraving-of-charles-macready-as-king-lear-1851-53>

is jössz többet, soha, soha, soha, soha”). Nem kizárt, hogy a felemelt jobb kéz az egyik Siddons-féle metszetre, a „Horror,” „Borzalom” című kép pózához hasonlít.

Ám arra, hogy Macready a pózokat váltogató játékmóddal már az 1830-as évek közepére felhagyott, vagy legalábbis arra, hogy másféle kifejezőeszközökkel is kísérletezett, arra éppen a színpadi szövegeinek szerkesztése, például a *Lear király* előadásszöveg folyamatos és részletgazdag játékot igénylő anyaga világít rá.

8. Desdemona halála és az ágykárpit

Ha teóriánkat, mely szerint Macready az idejét az átlényegülő, „természetes” játékmód kísérletezésével töltötte, kipróbálásnak vetnénk alá, alkalmazhatnánk az *Othellóra* például. Desdemona megfojtásának egyik változatáról, amelyet Macready fejlesztett ki, és amelyet Macready állítólag később megtanított fekete bőrű színész kollégájának, Ira Aldridge-nak,³⁷ egy képről értesülhetünk: George Scharf, a Covent Garden díszlettervezőjének arról az 1839-es grafikájáról, amelyet Scharf még a kiadásra tervezett előadásszöveg illusztrációjául készített.³⁸ A kiadott sűgőpéldányok, előadásszövegek figyelemfelkeltés és talán hagyományörzés, átörökítés céljából gyakran tartalmaztak illusztrációkat, amelyeken az adott produkció legjelesebb jeleneteit örökítették meg, így a kötetek képei a produkciók hiteles forrásaiként szolgálnak. A Macready előtti színpadi gyakorlat vizsgálatához szintén egy szövegekönyv illusztrációja szolgál: a színész sokat használt, viseltes *Othellója* egy 18. századi kiadott előadásszöveg,³⁹ amely rögtön a címdalton mutatja a címszerepet alakító Mr Youngot, így aztán bizonyosak lehetünk abban, hogy a korábbi színpadi gyakorlat semmiképp sem kerülte el Macready figyelmét.

Ez a pózokat váltogató stílust megörökítő kép egy mennyezetes ágyat mutat, előtte pedig egy felemelt jobbkezeben kést tartó szerezcsen áll: terpesztett testtartása és karja iránya tökéletesen megegyezik a Siddons-(eredetileg Engel)-féle tankönyv 36. metszetének „*Jealous Rage*” („Féltékeny harag”) című pózával. A mennyezetes ágy minden bizonnyal azt a célt szolgálja, hogy a rút gyilkosság ne a nézők szeme láttára menjen végbe, Siddons széptana ezt nem engedte meg: „*Nec pueros coram populo Medea trucidet!*”⁴⁰

Az a gyakorlat, amelyet George Scharf grafikája, valamint a Macreadyről és a tanítványának tartott Ira Aldridge-ről szóló leírások valószínűsítenek, és amely minden bizonnyal Macready saját fejlesztésű színpadi mozgása lehetett, az ágy-

³⁷ Macready függönnyel való játékát Ira Aldridge vitte tovább, erről ld. Bernth LINDFORS: *Ira Aldridge*. Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2013, 4 kötet. 3. köt., 229–232.

³⁸ George SCHARF, *Recollections of the Scenic Effects of Covent Garden Theatre during the season 1838–9*, London, J. Pattie, 1839.

³⁹ A könyv több más előadásszöveggel egybekötve a londoni Viktória és Albert Múzeum Nemzeti Művészeti Könyvtárában található.

⁴⁰ Henry SIDDONS, *i.m.*, 14.

függönyt már nemcsak a halál megszépítésére, eltakarására használta, hanem az érzelmek széles skálájának folyamatos kifejezésére. Scharf Macreadyről készített rajza azt mutatja, hogy Othello valóban bent időzött Desdemona függönyös ágyában, és onnan néz, majd lép ki, amikor haragjának köde már kissé elpárolgott. Ez a rajz egy sokkal nyersebb valóságra, a fehér és sötétbőrű testek akkoriban sokkolónak számító együttlétére, és egy minden korábbinál bonyolultabb, a szöveg egyes soraival szorosán együttműködő kellék-, azaz függönyhasználatra utal.

1845-ös párizsi látogatásakor Erdélyi János látta Macready *Othellóját*, és Pesti Divatlapban közölt beszámolója kiemeli a tragédia halál-jelenetének érzékeny megoldásait. Kifejezetten hálás azért, hogy a fojtogatás messze nem volt annyira brutális, amilyent Pest-Budán látott, (és ami miatt színpadra rohanna ő maga is, nemcsak a peleskei nótárius), és a függönnyel való, szavak nélküli színészi játékot is nagyra tartja:

Itt Desdemona nem lép ki ágyából [...] . Én nem gondolva mindenkor kicsiséggel, például, hogy illedék nem engedi a nőt ágyából, mint benne fekszik, kilépni, másnak jelenlétében, helyesebbnek találok az itteni módot. Az ágy kárpitos, függönyös; mikor Desdemona látja a mór dühét, halálos kétségbeesés közt, mintha megvédhetné magát, összehúzza a függönyt, s Othello mögötte bevégzi iszonyú tettét. [...] Utolsó vonása Othello gyöngédségének az, mikor magát meggyilkolja s Desdemona ágyához tántorog.⁴¹

Erdélyi János fenti leírása nemcsak az ágykárpit kreatív használatáról, hanem a darab érzelmi egységében való gondolkodásról is vall. Macready az előadást már nem csupán tapsokkal elválasztott jelenet- vagy monológ-füzérnek tartotta, hanem az egyes szereplők pszichológiai fejlődését vagy változását bemutató folyamatnak. A gyakorlatban az úgynevezett átlényegülő játékképzést tanulmányozta, és fejben már a színmű egészében, a színészei együttműködésében gondolkodott, és ez vezette őt az egyes szereplők csúcsteljesítményének, halál-jeleneteinek megkonstruálásában és összehangolásában.

A tragédiajátsszók gyakorlatában, ahogy Stoppard Színésze is megállapítja, „a legtöbb dolog végén ott a halál,” és „ezer alkalomszerű halállal halnak – parádésan, és sohasem azzal az erővel, ami kiszorítja az életet... [...] mert még a haláluk pillanatában is tudják, hogy visszajönnek, más kalappal a fejükön”⁴² és különös szerencsénkre a sztárszínészek által készített gyakorlati darabértelmezések, az előadásszövegek, megőrzik mindezt.

Ha hiszünk Stoppard Színészenek, aki a „Halál minden életkorra és minden alkalomra! [...] Minőségi mézárulás, méreg és gyilok!”⁴³ mottóval hirdeti magát,

⁴¹ ERDÉLYI János, *Magyar Shakespeare Tükör*, 135.

⁴² TOM STOPPARD: *Rosencrantz és Guildenstern halott*, 251.

⁴³ *Uo.*, 253.

hogy a hihetően és szívszorítóan kivitelezett halál-jelenet a színészszakma csúcsát jelenti, föltételezhetjük, hogy az ebben az írásban szereplő egyes haláljelenet-tanulmányok, Edmundé, Learé és Desdemonáé, az egyes produkciók és alkotójuk általánosabb elképzeléseit reprezentálják. Macready sűgópéldányokból, metszetekből kikövetkeztethető munkája nemcsak egy adott este sikerét garantálta: ennek az összehangolt és folyamatos színészi játékon alapuló gondolkodásmódnak a hatására a szövegkönyveken, az előadások alatti ki-be járkáláson, a megtapsolt, sőt, visszatapsolt *point*okon nevelkedett londoni közönség hamarosan átszokott egy egészen másfajta színházfogyasztásra.



„Hamlet él!”

Az első magyar Shakespeare-fordítások
(magyarítások) dramaturgiájáról

SIRATÓ ILDIKÓ

Hamlet él! A dán herceg az első magyar előadások végén nem halt meg, hanem – mint egy felvilágosult trónörökös – népe várható öröme a bűnös és zsarnoki uralom után megkaphatta atyja elárvult trónját. Hogy Shakespeare nem így akarta? De a 18–19. század fordulójának dramaturgjai, színházcsinálói és nézői ilyen befejezést vártak. Hamlet tehát életben maradt. Hogy később azután a romantikus színház és műfordítás korszakától fogva az eredetihez híven tragikus jelenet után hulljon le a függöny.

A magyar nyelvű hivatásos színjátszás kezdeti évtizedeiben – az első társulat megalakulását, 1790-et követően körülbelül az 1820-as évek közepéig – számos „Shakespeare után” írt játék került a hazai közönség elé.¹ Ám ezeknek a műveknek legalább annyi közük volt a felvilágosodás korának német fordításaihoz, pontosabban átdolgozásaihoz, mint az eredeti szerzőként föltüntetett húzónévhez, William Shakespeare-hez: a német szövegváltozatok dramaturgiájához, az akkori társulatok lehetőségeihez és képességeihez, valamint a közönség műfaji elvárásaihoz igazodtak inkább. A színpadi gyakorlat azonban mindenképpen összekötötte a korai magyar vándorszínészet, a koncepciózus német dramaturgia és az Erzsébet-kori londoni színház jellemző vonásait – esetenként szorosabban is, mint gondolnánk.

¹ A magyar színjátszásnak ezen korai, nagyjából 1790-től az új évszázad első harmadának végéig tartó időszakában a mai értelemben vett, a szerző eredeti szövegéhez és szándékához hű műfordítás ismeretlen volt, a népnyelven író szerzők az idegen nyelven megismert szöveget meglehetősen szabadon használták föl egy új mű létrehozásakor, megváltoztatták a neveket, helyszíneket, hogy olvasóik, illetve nézőik számára otthonosabb lehessen mondandójuk. Az ekkoriban született, idegen nyelvű eredetire visszamenő irodalmi szövegeket ezért nem is nevezhetjük műfordításnak, hanem magyarításnak. Ez a gyakorlat, természetesen, minden felvilágosodási kori irodalomra jellemző és bevett technika volt.

A legfontosabb szál, mely végig követhető ezen két évszázadnyi kötésen, a színház sok elemű alkotásának szabályai szerint fonódik: Shakespeare-t a színházcsinálók nem íróként, drámaíróként, hanem vérbeli színjátékszöveg-szerzőként tisztelik s „használják”. Ily módon a Bárd színpadi műveinek nem annyira a szövege, mint inkább annak dramaturgiája, cselekményfordulatainak szerkezete és dinamikája, valamint, ezzel egyenrangú jelentőséggel, karaktereinek időtől független érthetősége, emberi érvényessége tartja műveit folyamatosan színpadon. A színházi köztudat Shakespeare-ben nem az író, hanem a színházi embert tiszteli. Az eredeti szöveghez (bármi legyen is az) való hűség többnyire nem merül föl a nem angol nyelvű színházakban. Szerzőnk első színpadi magyarításait így nem is a művek shakespeare-i szövegéhez való hűségében, hanem a kor, a késő felvilágosodás színi konvencióival kapcsolatban elemezzük, figyelemmel természetesen arra is, miképp formálták e magyar szövegváltozatok a hazai dramaturgiai irodalmat, vagy a színjáték befogadását.

A dolgozat középpontjául választott, Schröder nyomán Kazinczy Ferenc által magyarra fordított és *happy ending*-gel záruló *Hamlet* dramaturgiai átalakításának elemzése előtt szólnunk kell röviden más Shakespeare-drámák korai színpadi sorsáról is a hazai közönség előtt.² Továbbá fontos célunk, hogy emlékeztessünk arra, hogy a magyarítás, majd a kora-romantikától új értékrend és követelmények szerint született műfordítás első hullámai a 19. század közepére a magyar romantikus Shakespeare és a honi irodalomba kanonizálódott szövegek megszületéséhez vezettek – Vajda Péter, majd a Triász munkáihoz és a Nemzeti Színház színpadára.

A Shakespeare drámái alapján magyarított szövegek két archetipikus témacsoportra oszthatók, melyek a bemutatóik korának színházjárói, s köztük az úgynevezett „első közönség” számára is ismertek voltak, ha nem is irodalmi értelemben, de kulturálisan. Egyrészt a Shakespeare (és forrásai) által földolgozott mondaitörténeti karakterekre és cselekményelemekre, s azok színpadi-dramaturgiai sémaira, másrészt a 18. század végére a közösségi (később nemzetiként definiált) identitás motívumaiba kristályosodni kezdő magyar hagyományokra, mely utóbbiak megjelenésére rendelkezésre álló forrásaink is csak utalásokat tartalmaznak,

² A 18–19. századi recepcióról: BAYER József, *Shakespeare drámái hazánkban*, Bp., A Kisfaludy Társaság Shakespeare Bizottsága, 1909. 1–2.; SOLT Andor, *A magyar Shakespeare-kép kialakulása a felvilágosodás és a romantika korában*. 9–25. = *Shakespeare-tanulmányok*, szerk. KÉRY László, ORSZÁGH László, SZENCZI Miklós, Bp., Akadémiai Kiadó, 1965; JANCÓS Elemér, *A Shakespeare-kultusz kialakulása a felvilágosodás korában és a kolozsvári magyar színház*, Cluj, Akadémia, 1965. 283–288. (Különnyomat a Nyelv- és Irodalomtudományi Közleményekből); DÁVIDHÁZI Péter, „Isten másodszülettte” *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat Kiadó, 1989.; Uő, *The Romantic Cult of Shakespeare. Literary Reception in Anthropological Perspective*, London, Palgrave Macmillan, különösen: *A Middle European Case Study: The Development of the Shakespeare Cult in Hungary*, 108–163. KISÉRY András, *Hamletizing the Spirit of the Nation: Political Uses of Kazinczy's 1790 Translation = Shakespeare and Hungary*. *A Publication of the Shakespeare Yearbook*, Volume 7, szerk. Holger KLEIN, DÁVIDHÁZI Péter, Lewiston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press, 1996, 11–35.

hiszen a *Lear király*³ és a *III. Richárd* első, Szabolcs vezért vagy Tongor királyt hősül állított szövegváltozatait, sajnos, nem ismerjük.

Az angol színjátékszerző-színházcsináló leghíresebb tragédiájának magyar színpadtörténete a szakközönség számára ugyan meglehetősen jól ismert – a színjátéktípus-kutatás alappéldája szokott lenni historikus előadásainak elemzése, sőt, az előadás-rekonstrukció módszertanát is a dán herceg történetének dramatikus földolgozásával szokás bemutatni.⁴ A Shakespeare-filológia azonban eddig talán nem mélyedt el a szerző dramaturgiai recepciójának gyakorlati mélységeiben, választásunk ezért esett épp a *Hamlet* első magyar fordításában tetten érhető praxishatások bemutatására esettanulmányként.

Amikor Kelemen László 1790 tavaszán elkezdte szervezni nagyreményű társulatát, Kazinczy Ferenc támogatásáról biztosította őt, s följánlotta éppen elkészült fordítását a híres darabból, amit a német társulatok régóta sikerrel játszottak nálunk is.⁵ Egy angol szerző művéről volt szó 1600–1601-ből, amit a felvilágosodás korának szerzői többször is átültettek német nyelvre,⁶ s egyidejűleg át is írták a darabot, hogy megfeleljen a kor elvárásainak, amelyeket a drámákkal, a témákkal, a dramaturgiai megoldásokkal szemben támasztottak. Ezek között például olyan feltételek voltak, mint az erkölcsnemesítő tartalom, a felvilágosult uralkodó ideálja, a polgári erények magasrendűségének bizonyítása, a haladást segítő tudományos gondolkodás, főképp a filozófia dicsérete, a (később nemzetét konstruált) közösségek összetartozásának, kulturális és történeti identitásának

³ Az elmúlt évtizedek kutatásai közt a *Lear király* első ismertté vált magyar változatai nagy hangsúllyal szerepelnek. Ld. Kiss Zsuzsánna, *A Lear király magyar fordításainak szöveg- és színpadtörténeti vizsgálata*, kandidátusi értekezés, Bp., 1997; SZÉKELY György, 1811: „Leár” magyarul. *Színháztörténeti háttér*, Theatron, 1999. (1. évf.) 3. sz. 9–19.; Kiss Zsuzsánna, *Az első magyar Lear király: a kolozsvári Lear-szövegkönyv rejtélyei*, 261–279 = *A magyar színjáték honi és európai gyökerei. Tanulmányok Kilián István tiszteletére [A 2000. évi egri konferencia előadásai]*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003. h t t p : / / m a g y a r s z a k . u n i – m i s k o l c . h u / c s v / k i a d v a n y . p h p ? i t e m = 27); William SHAKESPEARES, *Leár. Lear király. Forráskiadás*, a kísérőtanulmányt írta és s. a. r. Kiss Zsuzsánna, Bp., reciti, 2016, h t t p : / / r e c i t i . h u / 2016/3743

⁴ Ld. pl. KERÉNYI Ferenc, *A színjátéktípusok történeti leírásának elmélete és gyakorlata. Hamlet-előadások hazánkban 1790–1840*, kézirat, Bp., Magyar Színházi Intézet, 1975. https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Szef_02/?pg=27&layout=s Hamlet hazai előadástörténetére ld. még DARVAY NAGY Adrienne köteteit: *A mesebeli szentmadár. Képek a kolozsvári hivatásos magyar színjátszás 200 éves történetéből*, Héttorony Kiadó, 1992; Uő., *Kótsi Patkó János, avagy a Hamlet-kód* = Theatron, 2011; Uő., *A kor foglalatjai. Hamlet az ezredfordulón*, Bp., Holnap Kiadó, 2006; Uő., *Ki vagy? Hamlet a Claudiusok korában*, Nagyvárad, Riport Kiadó, 2013.

⁵ *Kelemen László naplója és feljegyzései*, s. a. r., bev., és jegyz. STAUD Géza, Bp., Színháztudományi Intézet – Országos Színháztörténeti Múzeum, 1961.

⁶ A német recepcióhoz ld. Ulrich SUERBAUM, *Shakespeares Dramen*, Basel–Tübingen, A. Francke Verlag, 2001; Uő., *Der Shakespeare-Führer*. Stuttgart, Reclam, 2006. A *Hamlet* legismertebb német fordítói a 18. században Christoph Martin Wieland, Johann Joachim Eschenburg, August Wilhelm Schlegel (és Ludwig Tieck), valamint a Kazinczy által választott szöveget létrehozó Friedrich Ludwig Schröder voltak.

erősítése, a művészeti alkotások klasszikus arányokat mutató szabályos szerkesztése, valamint a 17. század francia drámaszerzői által szorgalmazott hármas egység szabályainak betartása. A dán herceg tragikus történetének Shakespeare által egészen más színházi körülmények közé alkotott változata tehát a felvilágosodás szellemét jelző konvenciók szerinti újragondolásra szorult a 18. század második felének színpadain. Ilyen szellemben készült a szabadkőműves színész-drámaíró-fordító Friedrich Ludwig Schrödernek 1776-ban a hamburgi színházban bemutatott prózaváltozata is, melynek egy évtizeddel később kiadott szövege szolgált Kazinczy magyar fordítása alapjául.

Az első magyar *Hamletet* Kazinczy saját kiadásában 1790 márciusában jelentette meg Kassán, s természetesen azon nyomban följajánlotta Kelemen Lászlónak, hogy a szerveződő magyar társulat ezzel az emblematis darabbal mutakozzon be közönségének. Kelemen azonban Kazinczynál reálisabban látta lehetőségeiket és képességeik határait, ezért nem vállalkozott a darab bemutatására. Néhány esztendővel később Kolozsváron hallhatták magyar nézők először *Hamlet herceg* nagymonológiát:

Harmadik fel-vonás. Kilentzedik ki-jövetel.

Hamlet. Lenni? nem lenni? ez tehát a' kérdés. Annak é nemesebb Lelke, a' ki a' meg-mérgesedett tsillagzatok tsapkodásait békével eltűri, vagy annak, aki az inség' seregei ellen fel-fegyverkezik, 's ellenkezve ér véget? – Meg-halni – el-alunni; – semmivel sem több; s ezzel az el-alvással Lelkünk' gyötrelmeinek 's az élet' meg-számíthatatlan nyomorúságának határt vetni. Olly vég ez, mellyet buzgóan kellene óhajtánunk. – Meg-halni, – el-alunni. – El-alunni? – talám álmodni is! – Ez ám a' göts! Mert mitsoda álmok jöhetnek majd reánk halál-álmunkban, minek-utánna már a' gázolásból ki-vergödtünk, ez az, ami bennünket tartóztat. Ez az az elmélkedés, a' melly reá bir, hogy magunkat egy illy hosszú élet' nyomorúságainak alája vetjük. Mert ki állaná-ki külömben az ujjabb ujjabb ostoroztatást, az üldözők feneségét, a' bosszantását a' kevélyeknek, a' meg-vetett szerelem aggódásait, a' késedelmes igasságot, a' negédségeket a' Nagyoknak, 's azokat a' döféseket, a' mellyeket a' tűrő jámbor érdem az esztelenségtől szenved, ha egy kis hegyes vassal azt viheti véghez, hogy a' halotti harangot meg-kondítsák? ki akarna inkább egy illy sanyarú élet terhe alatt pihegni, tikkadni? De a' titkos sejdítése annak a' halált követő valaminek, (egy útazó sem tért-vissza még azon esmeretlen Tartományból!) el-rémíti a' Lelket, 's arra veszi, hogy inkább szenvedjünk kínokat, mellyek már rajtunk fekszenek, mintsem ujjaknak siessünk eleikbe, mellyeket még nem esmérünk. Így tesz a' lelki esméret bennünket gyávákká; így oszlik széllyel az el-

tökélt végzés eleven színe az elmélkedés halavány fényje előtt, 's fel-tételeink, mellyek nagyok és nemesek, meg-fordítják folyamatjokat, 's meg szűnnek hatni.

A nagymonológ még ilyen ismeretlenül is ismerősen s érthetően cseng, bár többnyire az iskolai kötelező olvasmányként megismert romantikus Arany-fordítás szállóigévé nemesült (korcsult?) sorai ivódtak belénk. Ám mivel nemrégiben, Kazinczy Ferenc műveinek kritikai szövegkiadása sorozatában a *Hamlet*-fordítás is hozzáférhetővé vált,⁷ így azt megismervén újragondolhatjuk azt az egyszerű és automatikus föltételezésünket, hogy a dán herceg tragédiájának cselekményét mindenki pontosan ismeri I. Erzsébet Londonjának közönségétől máig. S eljuthatunk arra a váratlan következtetésre, hogy bizony nem ugyanazt a történetet ismerjük, amit az első néhány évtizedben a magyar társulatok előadásait néző közönség. 1839-ig ugyanis, amíg Vajda Péter elsőként angolból fordított *Hamlet*jét a Pesti Magyar Színház műsorára nem tűzte, olyan előadásokat láthattak, melynek végén a dán királyfi nemcsak életben marad, hanem a happy ending szabályai szerint jó királyként trónra is léphet, s nem a norvég Fortinbras katonáinak pajszán viszik ki mérgezett kardtól sebzett holttestét a színről.

Amennyiben egy bonyolult meséjű, sok szereplőt mozgató színjáték végét meg akarjuk változtatni, akkor a cselekmény egészét újra kell gondolnunk, sőt, a karakterek rendjét is át kell alakítanunk. Mi, akik már valóban a shakespeare-i *Hamlet* színházi vagy filmes változatait ismerjük, meglepve olvassuk a 18. és a korai 19. század olvasó- és színházi közönsége elé került szövegváltozatokat, köztük Kazinczy Ferenc fordítását is, amely az eredetiétől gyökeresen eltérő befejezésre fut ki. A színjáték csak akkor tud hatást tenni a nézőkre, ha elemei jól működő dramaturgiai szerkezetbe épülnek. A szerző által teremtett alakok a jellemük szabta úton mozognak, a szereplők egymás közti viszonyai jelenetről jelenetre, szituációról szituációra változnak a dráma elejétől a végéig. Ez az út, ez az ív a színjáték-dramaturgia.⁸ A dramaturgia itt vázolt sajátosságai miatt visszafelé kell megkeresnünk a jó királyt végül trónra segítő változtatások lehetőségét a Shakespeare-től vett s átdolgozott szövegben.

Ahhoz, hogy a mindannyiunk által jól ismert *Hamlet* zárójelenete végén valahogyan mégis a királyfi maradjon életben s jó király lehessen belőle, először is az

⁷ KAZINCZY Ferenc, *Kazinczy Ferentz kül-földi Játszó színje' első kötetjének első darabja. Hamlet, Shakespeare és Schröder után. Kassán, Ellinger János Kir. priv. Könyv-nyomtatónál. 1790. 125; valamint = KAZINCZY Ferenc, *Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig*, Debrecen, Dupress Kiadó, 2009. Az elektronikus kritikai szöveg itt található:*

http://deba.unideb.hu/deba/kazinczy_muvei/text.php?id=kazinczy_ford_4_k

⁸ Általánosabban tekintve fontos megjegyezni, hogy a színházi művek némelyikében a szövegen kívül a színjáték zenei elemei is hordozhatják a dramaturgiai vezető szerepet, de épp így van látvány- és mozgásdramaturgia is, mely segíti a befogadókat a cselekmény követésében a feszültség változásainak érzékeltetésével.

elhalálozási sorrendet, valamint a különböző szereplők bűnösségét kell felülvizsgálnunk. S vajon mi a helyzet Shakespeare-nél? A párbaj-jelenetben legelsőként épp a herceg kap sebet Laertes mérgezett fegyverétől, s azután sorban Laertes, Gertrud, Claudius halála következik, végül a megmérgezett herceg is meghal Horatio karjaiban. Fortinbras, a norvég király fia érkezik a várba, hogy elfoglalja Dánia trónját. Hogy a jelenet végére az atyja szelleme által rá bízott bosszút végrehajtva Hamlet mégis életben maradjon, az egész párbajt módosítani kell. Ezt Schröder, s nyomán Kazinczy is szerencsésen végrehajtotta. S még néhány, ez utolsó jelenetből adódó változtatást visszamenőleg: Fortinbrasra például ebben a történetben nem volt szükség, ő az egész szövegből ki is maradt.

Vajon mi a helyzet a jó királlyá emelkedés erkölcsi követelményének teljesítésével? A tétova, hezitáló, felkészületlennek tűnő fiatal Hamlet hogyan bizonyíthatja a cselekmény folyamán, hogy mégis alkalmas lesz apja sok vihart látott trónjára? Bizonytalankodását a lehetőség szerint csökkenteni, határozott döntéseit dramaturgiai eszközökkel kiemelni érdemes a hiteles végkifejlet eléréséhez. S ott van az erkölcsi feddhetetlenség kérdése is. A királyfi trónra lépésével mindenképpen egy gyilkos kerül hatalomra, nem lehet másképp, hisz az atyai parancs is vérbosszút írt elő számára, s még Poloniust is megölte véletlenül. Ahhoz, hogy egy uralkodói sarj méltó lehessen az ország trónjára, emiatt mindenesetre bocsánatot kell kérnie. Ezt meg is teszi a 18. századi Hamlet, s a katalizma utáni bocsánatkérésének, Laertessel megbékélésének hitelességét, az isteni hatalom általi elfogadását mi bizonyíthatná jobban, mint egy másik megbánás látványos (villámokkal súlyosbított) elutasíttatása, amint ez a klasszicista változatban olvasható. Gertrud, aki a cselekmény szerint bűnrészes volt Claudius bátyja elleni ármányában, s azzal, hogy hozzáment hatalomvágytól űzött sógorához, maga is aktív erkölcssértő, a (Claudiustól egyébként Hamletnek szánt) méregpoharat kiürítve, halálának közeledtén vallomást tesz, majd fia, népe, s az isten bocsánatáért esedezik, de az Úr a földre bocsátott égzengéssel utasítja el a bűnöst, s a⁹ királyné meghal. Ez után Hamlet vágya, hogy a vész elhárulván becsülete helyreállhat, pozitív fogadtatásra találhat, s a Shakespeare által tragédiának írott dráma megnyugtató befejezéssel zárul:

⁹ Mivel a jelen tanulmány keretei között hosszabb és részletesebb elemzésre nincs mód, ezért a finálé teljes szövegének közlése következik, mely egyébként is kevésbé ismert része a Shakespeare-recepciónak, ezért önmagában is érdekes adalék lehet az olvasónak.

Hatodik fel-vonás. Harmadik ki-jövetel.

Güldenstern¹⁰, az előbbieik.

Güldenstern. Almélkodva akadok itten reád, kegyelmes Hertzeg. Készen vár minden. – A' Király, még minekelőtte útnak ereszt, Laërtes-sel meg-akar békéltetni. – Minden felé keresnek rég ólta.

Hamlet. Útnak ereszt! – Köszönöm az Ur fáradságát. Szaladjon tehát mintha a' halál kergetné 's sugja-meg alázatosan a' Királynak, hogy azonnal meg-jelenek. (*Güldenstern mégyen.*)

Negyedik ki-jövetel.

Hamlet, és Gusztáv.

Hamlet. Nem gondolhatod-meg, édes Gusztávom, millyen nehéz a' szívem. – De, semmi!

Gusztáv. Én még mindég bízom a' te férfiúságodban, kegyelmes Hertzeg.

Hamlet. Ez semmit sem tesz! El-múlik!

Gusztáv. Ha szívednek titkos sugallását érzed, parantsolj vélem; azt fogom mondani, hogy nem indúlhatsz, hogy rosszúl vagy!

Hamlet. Én indúlnék, minekelőtte az Atyám meg öléséért bosszút-állok? – Jer, én nem hiszek titkos sugallásoknak. A' Gondviselés tovább terjed a' veréb ki-esésénél! Ha nem másszor esik-meg, úgy most kell meg lenni; ha pedig most nem lehet, úgy másszor lessz meg az: – attól függ minden, hogy az ember készen légyen! akarjon! (*El-mennek.*)

Ötödik ki-jövetel.

A' Király, Laërtes, Késérők. (*Palota.*)

A' Király. E' szerint reménylem, meg vagy győzve a' felől hogy én Atyádnak meg-ölettetésében ártatlan vagyok, mert láthadd, hogy a' te ellenséged nekem is ellenségem.

Laërtes. Azt mutatják minden környül-állások. – Engesztelhetetlen bosszú szálljon rá...

A' Király. Ebben az órában fog reá szállani 's – –

Hatodik ki-jövetel.

Güldenstern, és az előbbieik.

¹⁰ Hamlet erkölcsi megítéléséhez hozzátartozik, hogy az eredeti Shakespeare-szövegben nem túl kíméletesen bánik gyermekkori barátaival, Rosenkrantz-cal és Guildensternnel, végül a biztos halálba küldi őket. Kazinczynál azonban ők más súllyal szerepelnek, kettő helyett csak egy alak jelenik meg (Güldenstern néven) és sokkal kisebb szerepben (amint Polonius sem Polonius, hanem Oldenholm).

Güldenstern (*bé-szaladva*). Hamlet jó!

A' Király. Töltsék-teli borral a' poharat.

Hetedik ki-jövetel.

Hamlet, Gusztáv, Késérők, és az előbbiek.

A' Király. Menj, kedves Hamletem! kész a' hajód, a' szelek kedvünk szerint fújnak, 's embereid egyedül a' te oda-érkezésedet várják. Angliának levegője tiszta és kedves, te a' Dániai nevet új tekintetbe hozod, 's el-gyengültt egészségednek vissza-szerzed tavaszát. – Nyújsátok-által néki ezt a' poharat.

Hamlet. Tegyétek-le egyt kevéssé!

A' Király. A' Király Hamletnek szerentsés útjáért 's kívántt visszatéréséért iszik. Hirdetessétek-ki trombiták által hogy Hamletért iszik a' Király! – te pedig, Hamlet, igyál a' Laerteséért, a' ki Atyjának megöléséért néked meg-enged! – Egészségedért Hamlet! (*Trombita 's dobriadás.*)

Nyóltzadik ki-jövetel.

A' Királyné, az előbbiek.

A' Királyné (*Fel-veszi a' Hamletnek készített poharat*). Az anyád iszik érted, Hamlet! Hozzon Isten szerentsésen szerető karjai közzé.

Hamlet. Édes jó Anyám!

A' Király (*hirtelen, de titkolózva*). Gertrúd, ne igyál. (*magában*) Már késő! meg van!

A' Királyné (*Hamletnek nyújtja a' bort*). Engedd-meg Király! kedves Fijam egészségéért tselekedtem azt.

A' Király. Hamlet! fogd ezt a' kezét. (*a' Laertes jobbját.*)

Hamlet (*Le-teszi a' poharat*). Botsáss-meg nékem Laertes! én téged meg-bántottalak. De botsáss-meg, és tégy bizonyossá a' felől Őri Nemes szavad alatt. A' jelenvalók mind tudják, 's te is tudhatod, hogy én bizonyos idő óta veszedelmes elme-nyavalyában sinlődöm. A' mit tselekedtem, azt akkor tselekedtem mikor el-hevültt elmém egészen el-ragadott. Nem Hamlet az, a' ki Oldenholmot [Poloniust] meg-ölte. – Hamlet nem vólt Hamlet, mikor azt tette; Hamlet e' tselekedet előtt iszonyodik. Bolondsága a' vétkes; nem ő maga: ő maga azok közt van, a' kik ezen tselekedet által meg-bántattak. Engedjed tehát hogy nemes lelked előtt az a' szent állítás, hogy én ezt nem akarva tselekedtem, engemet csak annyira tégyen vétkesnek, mint ha a' ház fedelére lőttem volna fel egy nyilat, 's az le-estében a' Testvéremet verte volna által.

Laertes. Mint fija a' Meg-ölttnek, 's Testvére a' Meg-hólttnak megengedek egészen: de mint Nemes Ember a' Lovagi törvények szerint mind addig nem engedhetek-meg, míg egynehány tisztas Bírak a' bosszú-állás baj-vívása alól fel-nem szabadítanak, 's azt az ítéletet nem hozzák, hogy betségem tsorbája nélkül néztem-el Atyámnak 's Húgomnak esetét. Addig pedig barátságodat barátságának nézem, 's a' magamé felől bizonyossá tészlek.

A' Király. Béke-poharakat! *(Hamlet és Laertes hozzá nyúlnak.)*

Gusztáv. Mi baja a' Királynénak?

Hamlet. Mi bajod, Anyám?

A' Király. Az tsak gyengeség.

A' Királyné. Nem! nem! Ó édes Hamlet! a' borban méreg vólt.

Hamlet. Méreg? – Itt a' méreg néked, átkozott Gyilkos! *(kardot ránt 's által-döfi a' Királyt.)*

A' Király. Gyilkos! Gyilkos! *(Mindnyájan kardot vonnak.)*

A' Királyné. Állj-meg Laertes! álljatok-meg Dánok! Értsétek-meg a' mit haldokló Királynétok mond. A' halál utólsó pertzentéseiben igazság vagyon. A' ti Királyotok Gyilkos vólt; meg-ölte első Uramat. Ez a' ti Királynétok pedig – o miért kell ezt magamnak meg-vallani! – meg-eggyezett Férje meg-öletésében. *(Villámlik; mennydörög; a' Királyné eggy székbe dül; a' körülötte valók el-izonyodnak, rettegnek.)*

Hamlet. Az Ég igazolja szavait.

Güldenstern. Átkozott legyen tehát ez a' kard, és az a' kéz a' melly ismét hozzá nyúl. *(El-veti a' kardot.)*

A' Királyné. Ó be irtóztató az én sorsom: be szörnyű az én tettem bére! Hamlet engedj-meg nékem! Tsak egyszer engedd meg-ölelni magadat! Hamlet!

Hamlet. Anyám, engeszteld-meg az Egeket!

A' Királyné. Édes fiam, az én kárhozatos tselekedetem engemet eltaszít a' te meljedről. O be kegyetlenül mardossa lelkemet vétkem, kegyetlenebbül mint a' meg-emésztő méreg. Hamlet, botsáss-meg nékem! botsásatok meg nékem Dánok! Ne engedjétek, hogy átkotokkal terhelve szálljak síromba. Királyotok meg-öléséért elégséges bosszút láttatok. Hamlet, édes fiam, óh, könyörögj, hogy az Ég irgalmazzon-meg nékem; én halok! *(Hamlet felé nyújtja karjait, de hirtelen le-roskad, 's meg-hal.)*

Laertes. Az Isten irgalmas! Felsőges Királyi-fi, én részesévé tettem ennek az iszonyú tselekedetnek, mert ez a' hitetlen (*a' Királyra mutat*) el-tsábított. Az én Atyám halála ne szálljon ki ellened, se az Anyádé ellenem.

Hamlet (*meg-szorítja kezét*). Laertes. – A' szegény Anyám! – Ti, a' kik el-halaványodva, 's le-lántzolva az álmétkodás által, állatok körültem 's ezen hallatlan történetről iszonyodtok, légyetek tanúk közöttem és Dánia között ez irtóztató eset felől; mert én töletek várom igazoltatásomat 's kétségbe hozott nevem' helyre-állatását.

Kazinczy prózában fordított első magyar *Hamletjét* az 1792-ben Kolozsváron Wesselényi Miklós báró támogatásával alapított második hivatásos magyar színház társulat mutatta be Kótsi Patkó Jánossal a címszerepben 1793 végén. A december 13-i sajtótudósítás szerint november utolsó vasárnapján volt az első előadás. Ezt követően a kolozsvári, majd az onnan a 19. század első éveitől kirajzó társulat műsorán tartotta a *Hamletet*, bár természetesen programjukat rendszerint a közönség által jobban kedvelt víg- és zenés játékok sorozatai töltötték meg. De Shakespeare klasszicistává gyúrva is fölismerhető zsenije meghódította a színházcsinálókat, s hamarosan közönségüket is. A sorra születő új, magyar történeti tárgyú szomorújátékok, azaz tragédiák cselekményének mintájául szolgáltak a királydrámák vagy épp a *Lear király*. Ez utóbbi azért is népszerű volt, mert mint minden nép epikus örökségének, így a magyarénak is része volt a sóról szóló mese, ami archetípusa, ősképe a három lányától szeretet-hűségesküt váró öreg király történetének. A *Lear király* első magyarítása 1795-ből való, Mérey Sándornak *Szabolcs vezér* címmel játszott – már említett – átdolgozása a „szomorú vitézi játékot” az ősmagyar korba helyezte át.

A *Hamlet*-, illetve Shakespeare-játékhagyomány pontos formájáról, azaz arról, hogy a 18. század végi kezdetekkor milyen színházi és színészi eszközökkel operáltak a hivatásos magyar társulatok, sajnos nem sok forrásból nyerhetünk adatokat. A színikritika maihoz közelítő leíró-elemző iránya is csak a kora romantikában indult, megelőzőleg színházi híradásokból, a zsebkönyvek és az „emlények” közléseiből értesült a nagyérdemű az előadásokról, ahogyan a késői kutatók számára is csupán ezen források állnak rendelkezésére.¹¹ Ugyanakkor a színháztörténet e korai szakaszára nézvést élhetünk az analógiás elemzés módszerével is, a kortársi német nyelvű színházi gyakorlatról szereshető ismeretekre, illetve a következő, az úgynevezett klasszikus vándorszínészeti éra leírásaira. Ezek alapján állíthatjuk, hogy az első magyar nyelven játszó hivatásosok meglehetősen kezdetleges látványkeretek közt, gyakran alkalmi színpadokon, kevés technikai

¹¹ *A magyar színikritika kezdetei (1790–1837)*, 1–3, s. a. r., a jegyz. és a mutatókat írta KERÉNYI Ferenc, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000.

segítséggel játszhattak. A színészi alakítások, a színpadi beszéd a síró-éneklő játékmód¹² hagyományait követte.

A mesterséges színpadi beszéd, a szöveg hangzó előadása, valamint a színészek mimikája és gesztusai legalább annyira távol álltak a későbbi színpadi (és hétköznapi) beszédétől és non-verbális kifejezőeszközöktől, mint a korai némafilmek túlzott és technikailag is töredezett mozgásrendszere a ma megszokott, természetesnek, esetenként eszköztelennek mondott színpadi és filmes színészet testi kifejezéseitől. A síró-éneklő előadásmód eszközeit és technikáit három forrásból alakították ki a 18. századi színpadokon (azaz a német kultúrkör hatása alatt álló teljes közép- és kelet-európai régióban). A beszédmód egyik forrása az iskolai deklamálás volt – ebből mára már csak annyira „emlékszünk”, hogy Arkhimédész törvényét sajátos tagolással, hetes szótagszámú sorokba törve ritmizáljuk természetellenesen magas hangfekvésben: „Minden-vízbe mártott-test / a-súlyából annyit-veszt / amennyi-az általa / kiszorított víz-súly”. Trochaikus, azaz egy hosszú, egy rövid (– ̄) ritmusképletű, ereszkedő verslábakra tagoljuk, ahogyan az anyanyelvünkben szabályszerű első szótagi főhangsúly megkívánja, ám a további mellékhangsúlyok vagy szókezdő (s egyben szóhatárt jelző) hangsúlyok elhomályosulnak a verssor szabályos és változhatatlan négyes-hármas lüktetése miatt. A sorok művi, túl szabályos, monoton hangsúlyviszonyaihoz, lejtéséhez éneklő dallam is járul, ami a monotonitást oldja ugyan, ám a szöveget nem közelíti a természetes érthetőséghez, így csak a memória támogatása a funkciója, nem az értelmezés. Régen a különböző tantárgyakhoz kapcsolódó memoritereként így ritmizálva tanították, Arkhimédész tételén kívül például a szorzótáblát is. (S bár a mai magyar óvodások természetes módon, a hangzó és énekelt szövegek példáján könnyedén elsajátítják a trochaikus hetesnél nép- és műköltészetünkben magyarosabbnak tartott felező nyolcast, a hangsúlyos hetes is megtartotta helyét szimultán verselésre oly alkalmas költészetünkben.) A másik beszédmód, mely nyomot hagyott a magyarul megszólaltatott színpadi dialógusok előadásmódjában, a templomi prédikációk stílusa volt, a latin nyelvű liturgia énekbeszéde, recitációja, mely a protestáns népnyelvű prédikációkban is fölismerhető. Ez az a lassú ritmus a hozzá kapcsolódó hangsúlyokkal, melyek helyenként túlzottan és fölöslegesen emelnek ki a szövegben a kohéziós elemek közül is néhányat, így elmosva az értelmi hangsúly fokozatait. (Ez a túlhangsúlyozó stílus napjainkban egyes politikusok beszédében érhető tetten, amikor, többnyire reflektáltan, és tudatosan a ma szokásosnál lassabbra hangolják mondandójukat, s a szöveg és a beszélő jelentőségének nyomatékosítására a szöveg minden szavát főhangsúllyal emelik ki – ezzel azonban végül nem emelnek ki semmit sem.) A magyar színtársulatok indulásakor a színészek előadásmódjának harmadik forrása a német színpadi beszéd volt,

¹² *Magyar színháztörténet 1790–1873*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990. Az előadási stílusra ld. 73., 98–99. <http://www.mek.oszk.hu/02000/02065/html/1kotet/10.html>, <http://www.mek.oszk.hu/02000/02065/html/1kotet/11.html>

melyet a közönség és a leendő színházcsinálók is ismertek a vándortársulatok előadásáiból. A német nyelv azonban épp eléggé különbözik a magyartól mind hangsúlyviszonyaiban, mind a szavak és a mondatok általánosan jellemző hosszát és dallamát illetően (azaz a prozódiaiban), hogy ez a minta mégis negatívan hasson a magyar szöveg-előadás érthetőségére. Nem elsősorban a nyelvújítók által ostromozott szókincsbeli vagy mondat szerkesztési germanizmusok hatásáról van szó, hanem valamiféle németes akcentusról a magyar szöveg megszólaltatásakor.¹³

Ami pedig a hangzó szöveget kísérő gesztusokat illeti, a kor német színészeti tankönyveiben, úgynevezett „gesztiká”-iban hosszan írták le és ábrázolták az egyes érzelmekhez vagy szövegaktusokhoz (például felszólításokhoz, szerelmi vallomásokhoz vagy eskükhöz) elválaszthatatlanul kapcsolódó test- és kézmozdulatokat, s ezzel a színházi konvenciók teljes hatókörében formalizálták, egységesítették a karakter-, érzelem- és szövegkifejezés fizikai eszközrendszerét. Ez az egységesítés a játszóhelyek korabeli fényviszonyai között a láthatóság akadályait legyőzve segített a közönségnek, hogy észrevegye, éppen melyik szereplő szólalt meg, s az alakok nagy mozdulatokkal kísért dialógusa milyen érzelmi töltetű. Ugyanis a meglehetősen gyöngye, néhány luxnyi gyertya, fáklya, majd gázvilágítás, valamint a színpadot a szintén félhomályosra világított nézőtértől fénykontrasztal elválasztó rivaldavilágítás, vagyis az emelt színpad szélére helyezett gyertya-, később gázégősor, melynek fényét a nézőktől takaró s a szereplőkre vetítő homorú tükrökkel irányították, összesen sem adott elegendően nagy és koncentrált fényt a játéktéren. A gesztustankönyvekből nagyon sok ábrát most is értünk, sőt alkalmazzuk is a konvencionális gesztusokat. S ha manapság némafilmet nézünk, láthatjuk, hogy a mozgóképsort megszakító feliratokat tulajdonképpen az előző képeken látott, jól érthető mozdulat többnyire fölöslegessé teszi.

A 18–19. század fordulójának színháztechnikai körülményei között a látványelemek legfontosabbika a jelmez volt, hiszen a vászonra festett, a cselekmény helyszínét csak jelzesszerűen ábrázoló díszletek nem voltak illúziókeltők, s nem is nagyon látszottak a gyertyák szűk fénykörében, de még a későbbi gázvilágítás fényében sem. A színészek viseletét, annak szerepükkel való harmóniáját a korai színikritika is nagy figyelemmel kísérte.¹⁴

¹³ A szövegek beszédbeli és zenei tagolásának eltérésére egyes nyelvek között most is tudunk példákat találni, gondoljunk csak arra, hogy az angolban a szavak átlagos hosszúsága a nyelvhasználati statisztikák szerint egy szótag, a magyarban kettő, a német vagy épp a finn nyelvben pedig három szótag. Ezért olyan nehéz magyarra fordítani az angol-amerikai slágerek szövegeit, hiszen ami angolul „*I love you*”, azaz három darab egy szótagos, hangsúlyos szóból álló dalsor, az magyarul azt jelenti, hogy „szeretlek”, ám ezzel a pontos fordítással nem lehet helyettesíteni az angol zenei sort, hiába három szótagos – a prozódia, a hangsúlyhelyzet miatt.

¹⁴ Sajnos pontos források Shakespeare-előadásokra vonatkozóan ebből a korból nemigen vannak. A jelmezeket tekintve is csak későbbi források állnak rendelkezésünkre (pl. Dérynérol, ld. „köténypör”), és ezek sem Shakespeare-előadásokra vonatkoznak. A romantikában viszont már örvendetesen megváltozott a helyzet ebben a tekintetben is.

A vándorszínészek missziója olyan eredményt is hozott a magyar kultúrában és nyelvhasználatban, mellyel a programadó értelmiség nem is bízta meg a magyar színházcsinálókat. Ez pedig a magyar beszélt köznyelv egységesítése volt, melyet az 1790-ben nagy nehézségek árán (a német anyanyelvű közönséggel is megharcolva a hazai színjátszás magyar nyelvűségéért) indult színészeknek néhány röpké évtized alatt sikerült elérniük. Az első színészek az ország különböző területeiről származtak, saját nyelvjárásukat vitték a színpadra, s a leírt dialógusokat úgy mondták el magyarul, ahogyan ők az anyanyelvüket használták. A társulatoknak így többnyire nem volt egységes nyelvi karaktere, hiszen ekkor még nem kaphattak egységes (magyar) mesterségbeli képzést, s az irodalmárok által megújítani szándékozott és a nyelvjárások alapján egységesítendő magyar irodalmi nyelv programja is várt még a beteljesítésre.

Az első magyar társulatok, majd a vándorszínészek közönsége nagy örömmel és izgalommal fogadta a hírt, hogy végre nem német színészek, hanem magyarok érkeznek, ám nem is olyan biztos, hogy első hallásra ezt észrevették, hiszen a nézők nyelvjárása nagyon eltérhetett a színpadról fölcsendülő magyar nyelvtől. A magyar hivatásos színházi működés első három évtizede során a szaporodó kis és nagy társulatok keresztül-kasul bejárták az országot, a magyarok lakta Kárpát-medencét, s fokozatosan nemcsak elfogadtatták közönségükkel a színpadról hangzó magyar nyelvet, de segítettek a közösségi azonosságtudat kialakításában is. A nézők hamarosan megszokták, hogy a társulati tagok mindegyike, saját nyelvjárásában bár, de magyarul szól, s megértették az általuk előadott szövegeket, még a magas igényű történeti tragédiákat, vagy a felvilágosult erkölcsnemesítő mondanivalóval operáló „érzékenyjátékokat” is. A művészi hatás és a színészek iránti szimpátia is segített, hogy a magyar beszélt köznyelv kezdett általánosan ismertté válni, a nyelvhasználatban egységesült a magyar nyelv.

Shakespeare (ahogyan Petőfi dicsérte Egressy Gábor, a romantika legjelentősebb színészeinek III. Richárd alakításáról írt mimografikus kritikájában:¹⁵ „fele a teremtésnek”) drámáival jelen volt s van a magyar irodalomban is. Hazai népszerűségének eredete nyilván e korai kezdetekben keresendő, amikor a magyarítással a közönség szívéhez-lelkéhez a legközelebb kerülhetett. A költőink, íróink számára mindmáig kiváló dramaturgiai íróiskola a Shakespeare-szövegekkel való találkozás és munka. William Shakespeare művei rendre túlmutatnak a magyar irodalomtörténeti stíluskorszakok és irányzatok hullámain. A legelső, gyakran színházi műhelyekben, színészek tollán született Shakespeare-fordítások és -változatok után az első, aki már angol eredetiből fordított, Vajda Péter volt. Azután a Nemzeti Színház számára tervezte a nagy romantikus költőtriász, Vö-

¹⁵ A mimografikus kritika a színészi alakítást, a játékeszközöket írja le. PETŐFI Sándor, *III. Richárd király színbírálata*, Életképek, 1847. február 20. = *Petőfi Sándor összes prózai műve és levelezése*, szerk. MARTINKÓ András, elektronikus kiadás: <http://mek.oszk.hu/05900/05911/05911.htm#85>

rösmarty Mihály, Arany János és Petőfi Sándor a londoni szerző minden drámai munkájának magyarra fordítását. Petőfi halálát követően a társaság harmadik helyére Szász Károlyt emelték, s el is készült a teljes magyar Shakespeare a romantika korában, hosszú időre kanonizálva a drámákat szinte a magyar nemzeti irodalom részeként. Később a Nyugat első nemzedékének szerzői érzékelték a magyar fordítások modernizálása iránti igényt, s megjelentették új változataikat Shakespeare-re (Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Babits Mihály), s utánuk Füst Milán, Áprily Lajos, Radnóti Miklós, Németh László is újrafordítottak művei közül néhányat. Hosszabb szünet után az 1980-as évektől erősödött meg máig tartó erővel a Shakespeare-fordítások hulláma, amikor előbb Eörsi István új *Hamlet*-szövege került a kaposvári színház színpadára, nem kis irodalmi és színházi vitát keltve az újrafordítás szükségességéről, lehetőségéről és módjáról, de egyúttal megnyitva az utat a néhány esztendő múlva máig sodró nagy lendületet vett új magyar fordítások előtt.

Hamlet tehát él! S nemcsak Schröder és Kazinczy felvilágosodás kori Shakespeare-színpadán, hanem – ha hősként immár az eredetihez híven nem is –, műként, örökérvényű színjátékként. A színjátszás apoteózisa is *a Hamlet* – a 21. században is inspiráló szöveg, dráma és történet (narratíva). Alakjai, élükön a herceggel (egyres fordításokban: királyfival) emblematis közös kulturális emlékezet-tárgyaink. Hamlet tehát él – a szerző, Shakespeare halálának 400. évfordulójára szentelt emlékévben is, melynek angol jelmondata ez volt: „Shakespeare Live!” – Shakespeare él!

Meghalás és feltámadás a *Lear királyban*, a *Periclesben*, és magyar ősbemutatóikon

KISS ZSUZSANNA

Élet és halál drámai együttléte

Élet és halál felcserélhetőségének, az élet és halál között ívelő egyirányú út visszafordíthatóságának a gondolata Shakespeare több művében úgy jelenik meg, mint egyfajta alkotói rögeszme. Már a szonettekben is az egyéni emberélet szűk idején túli fennmaradás reménye szólal meg: „csak gyermeked véd a kaszás Kor ellen” (12. Szonett); és

Büszkén haladsz át halálon, irigy
Feledésen; babérod üdezöld:
Rajtad minden jövődök szeme, míg
Végítéletre nem kopik a Föld.
Míg a harsonás angyal föl nem ébreszt,
Verselem és a szeretők szeme éltet. (55. Szonett)¹

A kora-újkor egyik legszkeptikusabb önábrázolása, a *Hamlet* feloldhatatlan dilemmákat feszeget. És mégis, a pusztulásba futó drámai cselekmény sok pontján történnek olyan felismerések, amelyek felfüggesztik a nyomtalan elmúlást: például a néhai Yorickra mind a sírásók, mind Hamlet igen élénken emlékeznek, vagy Gertrudis élete utolsó gesztusával fiát akarja megmenteni a méreghaláltól, vagy Laertesnek halála előtt elodázhatatlanul fontossá válik a szintén haldokló herceg bocsánata, végül Hamlet Horatióval üzen az utána jövő nemzedéknek.

Közhely, hogy 1605–1606 körül, a *Lear király* tragikus históriájának megalkotása közben Shakespeare dacol a *Lear* forrásaiban fellelt mesészerűbb cselekménymegoldásokkal. Ugyanakkor ráakad valamire, John Jones szerint a románc sajátos formájára, ami pár éve múlva a kései színművek alapképletévé válik.² És

¹ SHAKESPEARE *Összes Művei*, Budapest, Európa, 1964, 108, 130.

² John JONES, *Shakespeare at Work*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

valóban, az 1608-as *Lear*-Kvartó, a maga 300 csak a Kvartóban fellelhető sorával lassít, néhol tompít a rombolásba torkolló cselekmény sodrásán, így foltokban tartalmazza a halál és az élet határait összebékítő gondolatot. De közben a Király Embereinek színpadi gyakorlata és az ebből kinőtt Fólió határozottan eltünteteti a románc jegyeit a *Lear*ből.

A visszafordíthatóság azonban drámaszervező elvként jelenik meg 1607–1608 között íródott *Pericles*ben, majd a *Téli regében*, a *Cymbeline*-ben és a *Viharban*. A *Pericles* szerzősége és minősítése tisztázatlan maradt egy ideig, hiszen e dráma csak a harmadik, az 1664-es Fólióba került be. Mégis az tény, hogy Shakespeare szemlélete, ízlése, mondandója a *Lear király* és a *Pericles* elkészülte közötti időszakban lényegi átalakuláson ment keresztül.

Két személyes életeseményt említhetünk, amelyek a drámaíró számára újabb gyötrelmet, aggodalmat hoztak. 1607 decemberében meghal Edmund Shakespeare, a drámaíró tizenhat évvel fiatalabb színészöccse. Temetése december 31-én délelőtt zajlik, hogy a koradélutánról elfoglalt színésztársak is részt vehessenek a szomorú szertartáson. Ugyanakkor, Shakespeare elsőszülött lánya, Susanna Hall ekkor várandós (1608. február 21-én jegyzik be leányát, Elizabeth Hallt a stratfordi anyakönyvbe). A drámaíró nyilván emlékszik fia, Hamnet 1596-os halálára, ami ráadásul az ő távollétében történt. Az élet elveszíthetőségének, a gyermekszülés veszélyes kimenetelének gondolata fokozott aggodással tölthette el a színpadi sikereit szép vagyonna váltó, Londonban ragadt, mindennapjait családja nélkül élő drámaírót.

Shakespeare bizonyára elővette és olvasta néha a Bibliát, mint tette mindenki más, talán betéve tudott passzusokat belőle, műveinek „kevés latin és kevesebb görög”³ forrásán kívül:

De azt kérdezhetné valaki, hogyan támadnak fel a holtak? Milyen testtel jönnek majd elő?

Oktalan! Amit elvetsz, nem kel életre, hacsak (előbb) meg nem hal. (Pál 1 Kor. 15,36)

Mi tudjuk, hogy a halálból átmentünk az életbe, mert szeretjük testvéreinket. Aki nem szeret, a halálban marad. (János 1. levél 3,14)

Halál és feltámadás

Halál és feltámadás, jelenlét és hiány egymást kiegészítő pólusai összetartoznak a hitben, és összetartoznak az emberi szellem sok más színterén, a mítoszoktól a rajzfilmekig – természetesen Shakespeare-nél is. Az emberi öntudat ébredésével

³ Ben Jonson szavai a Shakespeare emlékének tisztelő verséből, mely az első, 1623-as Fólió előszavaként jelent meg.

egyidős hit teszi olykor „elviselhetetlenné”, máskor nélkülözhetetlenné a színpad számára a *Lear király* tragikumát. És ugyanez a meggyőződés vezérli belenyugvásunkat a *Pericles* színpadi jól végződésébe. E két dráma korabeli előadásainak esetlegessége, illetve szövegváltozataik kusza egymásra rétegzettsége tanúsítja, hogy *Lear* tragédiája nem szomorújáték, és hogy a *Pericles* nem vígjáték, hanem műfajilag bonyolultabb, áttételesebb történetekkel van dolgunk. Ahogy Piero Boitani 2009-ben megjelent könyvében állítja: a *Lear királyban* és a *Periclesben* érdemes az Evangélium sajátosan shakespeare-i értelmezését keresni.⁴

Induljunk ki Boitani nyomán a mítosztól. A mítosz egyes hősei, ha menteniük kell magukat, általában nem emberi létezési formában menekülnek: fává, állattá, csillagképpé változnak. Élet és halál birodalma között rendszeres átjárási jogot már jóval kevesebb mitikus hős szerez (Ozirisz, Perszephoné). Lényeges, hogy a bármilyen formában történő életben maradáshoz a hősnek szüksége van egy őt mindenekfelett szerető másik hős közbenjárására (így találjuk Íziszt Ozirisz, Démétért Perszephoné mellett).

A görög tragédiában, például Szophoklész *Oidipuszában* az ember már csak emberi sorsát-végzetét futja, lehet átlagos thébai vagy kiválasztott hős, akár menekül, akár szembenéz azzal, ami rá méretett. Az istenek küldik a döghalált és az istenek tanítanak a megváltódásra is.⁵ A hősnek azonban jóval nehezebb sors jár, mint Théba népének, mert Théba „fél vagy kér”,⁶ de szerves közösséget alkot, és e közösségnek a vak Teiresziasz a látó szeme. Oidipusz azonban, szülei jóslattól való félelme okán, egyedül van. Bármilyen jól megy sora, kivetetten és bizonytalanságban él mindaddig, míg beteljesedő végzetét el nem fogadja. Oidipuszt elszigetelt életéből csak a teljes bukás emeli ki. A végzete éppen az, hogy el akarja kerülni a bűnösséget.⁷

A görög *hubris*, éppen úgy, mint a keresztény *bűn* fogalma, alapeleme az emberi létezés megértésére kialakult szemléletünknek. A felemelkedés és a bukás egyaránt része a kiváló hős életútjának, az öröm és a szenvedés egyaránt hozzátartozik a passióhoz. Eszerint a görög tragikus hősnek, majd Jézusnak sem megváltoztatni, hanem *átlátni, felismerni* kell *a világot*. E feladatban a nehéz – a hamleti „bökkenő” – az, hogy nem kifele, hanem befele irányuló munkát igényel: annak a belátását, hogy *az ember azonos a világgal*, így tehát minden probléma benne magában rejlik. Ez az emberi sors legnagyobb rejtélye.

Mint Oidipusz, *Lear* és *Pericles* is szfinx-szerű rejtélyekkel találja magát szemben. Különböző pontján sorsuknak, de mindhárman elhagyják a maguk királyságát, mert azok *külső királyságok, az én helyszínei*, ahol élni: nézni, látni, átlátni

⁴ Piero BOITANI, *The Gospel according to Shakespeare*, Indiana, Notre Dame, 2013.

⁵ Thorwald DETHLEFSEN, *Oidipusz, a talány megfejtője*, Budapest, Magyar Könyvklub 1997, 45–72.

⁶ “mily lélekkel jöttetek, félték vagy kérték” SZOPHOKLÉSZ, *Oidipusz király*, Budapest, Európa, 1983.

⁷ Thorwald DETHLEFSEN, *Oidipusz, a talány megfejtője*, Budapest, Magyar Könyvklub, 1997, 56.

vagy vaknak lenni egyaránt azonos a megváltatlan tévelygéssel. Számúzik tehát magukat a belső, a szellemi igazság felé.⁸ A *Lear király* és a *Pericles* egyes hősei éppen a *belső látás felé tartó sorsukban* állíthatók párhuzamba Jézus passiójával.

Köztudott, de mégis különös, hogy Jézusról, akinek országa „nem ebből a világból való” (János 18,36), s aki azért jött „a világba, hogy tanúságot tegyen az igazságról” (János 18,37), egyáltalán nem egyformán írnak az Evangélium szerzői. A két véglet Márk és János: Márk sötét, János ragyogó változatát rögzíti ugyanannak a létezésnek.⁹ Márk a magányos, világba vetett, keserű Jézust ábrázolja – a vívódó Jézust. János a legkedvesebb tanítvány rajongó szemével láttatja azt, aki holta után nem késik a csüggedőkkel szembetalálkozni az emmausi úton.

Boitani szerint a viharjelenetekben, amikor Lear a tomboló természet elemeivel, az elme szélsőséges állapotaival azonosul,¹⁰ Shakespeare Jób szenvedéstörténetét fogalmazza újra. De Boitani azt is állítja, hogy Shakespeare a maga módján „átírja” az Ótestamentumot az Újtestamentum szövegére. Lear találkozása Edgarral (szegény Tamással) nemcsak a belső, hanem a feldúlt külső tájat is átalakítja, hiszen amikor Kent a kunyhóba hívja a királyt, Lear úgy válaszol, ahogy Jézus tette a Gecsemáné-kertben: előbb imádkozik, majd csak azután óhajt aludni.¹¹ Szokásához híven, Shakespeare forrásművein több lényeges ponton módosít a maga drámaírói képzelete szerint. Tehát más-más adagolásban, de a *Lear királyban* és a *Periclesben* a Passió, a Nagypéntek és a Húsvét motívumait is dramatizálja. Annak ellenére, hogy Lear és Pericles pokoljárása „első látásra” leginkább Jób könyvére utal, Shakespeare a Bibliát is, mint minden más forrását, leleményesen újratagolja, megújítja: így *Jób alakjára többszörösen rávetíti Jézus alakját*.¹²

Kárhozat vagy megváltódás: a kiegyenlítődés kétféle dramaturgiája

Mértéken felül tombolnak a sötétség erői mindkét drámában, testvér- és apagyilkosság készül, vérfertőzés, kannibalizmus dúl, erőszak, gőg, irigység, hálátlanság pusztít. De a számúzott szereplők visszalopóznak (Kent, Bolond, Edgar, Cordelia), vagy adott őrhelyükön maradnak (Albany, Helicanus), hogy hűségesek legyenek akár az életük árán is (Kent, Bolond, Cordelia). A viharjelenetek nemcsak a kozmikus, nem is csak a világvégi összeomlás képei, hiszen az erősen fújó szél a láthatatlan *pneuma* érkezését, a *jelenlévő Lélek* hatalmát jelzi. Minden szereplőt megkísért

⁸ Thorwald DETHLEFSEN, *Oidipusz, a talány megfejtője*, Budapest, Magyar Könyvklub, 1997, 105–106.

⁹ John CARROLL, *Jézus, a létező*, Budapest, Typotex, 2009, 226.

¹⁰ Piero BOITANI, *The Gospel according to Shakespeare*, Indiana, Notre Dame, 2013, 28–29.

¹¹ BOITANI, *i. m.* 30.

¹² BOITANI, *i. m.* 31.

valami: bűn, hideg, éhség, tenger, kétségbeesés, csalódás, magárahagyottság formájában. És mindezzel szemben ott vannak a kitartó hűség, a gyógyítás jelenetei, és a holtakat feltámasztó szereplők. A Bolond Lear értelmét, felelősségtudatát ébresztgeti, Edgar az öngyilkosságból menti meg Glostert, Cordelia a tébolyító külső és belső viharból hozza vissza Leart. Pericles Tarsus lakóit megmenti az éhhaláltól, Cerimon Epheszoszban újraéleszti a holtak hitt, tengerbe dobott Thaisát, Marina a bordélyházba járókat, leendő jegyesét, Lysimachost és magát a kerítőt is eltéríti az alacsonyán tévelygés útjáról, és végül, de nem utolsósorban, a fájdalomtól és gyásztól rég élőhalottként tengődő apját, Periclest támasztja új életre, aki ezután már tengerbe dobott feleségét, Thaisát is megtalálja.

A hit átlényegítő ereje Shakespeare-nél is, mint a Bibliában, a szenvedőket emeli föl. Mert elsősorban *a keresztet hordozók áhítozzák az üdvösséget*. Ezt az igazságot adja Shakespeare a kalodába zárt Kent szájába egy kulcsmondattal: „Most csak a nyomor / Lát még csodát.” (2.2.). A *megváltó szeretet csodái* egymásra halmozódnak a Lear királyban, a két cselekményszál mentén két tévelygő, elvadult, de már érezni tanuló atyát kell felkészíteni a csodalátásra. „Életed csoda”, mondja Edgar (szegény Tamás) a meghiúsított öngyilkosságból ocsódó Glosternek. Ez a csoda, persze, a tragédia szabályai szerint később szertefoszlik, míg a mesei igazságszolgáltatás szabályai szerint a románcban „a jók” életben maradnak. Jó-e Pericles, aki fél és menekül a kísértéstől, s aki aztán vonakodva, de mégiscsak elveti férjje, majd apai kötelességeit? Próbára tett, mondhatjuk, modern jellem a javából, *a fel nem vett terhek súlya alatt belülről roskad össze*: ezért aztán annál nehezebb Marinának elhítenie vele a csodát, hogy mégis feltalálhatja cserben hagyott szeretteit.

Egyrészt a végítéletszerűen zúduló események, szétrothadó jellemek, erőszakos cselekmények láncolata, másrészt a kitartó hősök próbatételei, „a remélt dolgok felőli bizonyosság és a nem látott dolgokról való meggyőződés” (Zsidókhöz 11,1) tömény pillanatai építik fel, majd mintegy belülről feszítik szét a *Lear király* és a *Pericles* drámai szövetét.

Az élet természetes előrehaladtának feltartóztatása gyilkolás, erőszak, átok, szenvedés, halálvágy, félelemkultusz formájában történik, és olyan kapcsolatokat feltételez a dráma szereplői között, amelyek nem az én és te egyenértékűségére, nem a kölcsönösségre épülnek, hanem úr és szolga, cél és eszköz alárendelési viszonyára. Ezzel szemben, a halál feltartóztatása, életté történő visszafordíthatósága: üdvtörténet. Mindkét történet Shakespeare kezén Krisztus előtti korban játszódik, de Cordelia és Marina Jézus alakjának gyönyörű női kivételései.

A *Lear király* minden tér-idő viszonylatában, sőt minden szám- és mértékegység használatában a *bizonytalanság* dominál. Jelenetről jelenetre minden dimenzióra és minden tényre rácsúfol egy másik kiterjedés, egy másik tény. A hercegek, lányok és fiak közti pontosan kimért egyenlőség elvét Cordelia első nyilvánosságának szánt megszólalása, a versengést elutasító semmi, majd Edmund bátyja ellen

törő, koholt semmije cáfolja. Az országot előbb háromba, majd csak kétfelé darabolják. A hercegi pár sötét éjszaka hagyja el otthonát s állít be vendégnek Gloster házába. Minden mindennek az ellenkezője is, a logikai kapcsolatok felborulnak. Látszat és lényeg, igaz és hamis, jó és rossz, fent és lent minden kiterjedésében összekeveredik. Gloster megvakítása a legborzasztóbb lassított visszaszámlálás – kettőtől nulláig – a darabban, két szeme éppen egy-egy életbe kerül (Cornwall és a hú szolgálja életébe). A pokol kínjaitól gyötrődő Lear újratálalkozása Cordeliával a megváltódás jelenete, amely felfüggeszti a dolgok és események közti ok-okozati viszonyt, hiszen Cordeliának lehetne, de mégsincs semmi oka haragudni apjára. És végül, amikor meggyilkolt leánya ajkát nézve, újbóli lélegzését remélve meghal Lear, az őt körülállók illetve maga a közönség sem lehet egészen biztos abban, hogy Cordelia él-e vagy sem. Itt nem féltékenység, hatalomvágy és erőszak dönt élet és halál felett, hanem a szeretet (*bond*), a szeretet védtelenségét és sebezhetetlenségét egyaránt ötvöző misztériuma.

A *Pericles* cselekményének hat helyszíne közül több a kereszténységhez köthető, egy pedig az ókori kultúrához. Tarsusban született Pál apostol. Ephesusz Pál működésének városa és Szűz Mária feltételezett házának helyszíne. Tyrus az ószövetségi Libanon. Antiochia az egyik első keresztény püspök, Ignatius városa. Pentapolis öt városa közül kettő Szodoma és Gomorrha volt. Mytilene pedig Lesbosz szigetének fővárosa, ahol Daphnis és Chloe története játszódott, ahol Arisztotelész két évig élt.

Mindkét drámában rengeteg élet és halál összetartozására vonatkozó közhelyet, vagy éppenséggel példázatot – *exemplumot* – találunk, finoman beépítve a cselekmény fordulataiba. A halálvágy egy mindent akaró gyermeki uralkodó száján hangzik fel, rögtön a felütésben: Lear sötétebb szándéka a trónról lemondva a halál felé – hulló módjára – csúszni, miközben tekintélyét megőrizné, Cordeliát maga mellett tartaná, férjhezmenetelét megakadályozná. Gloster első indulatában halált kiált Edgarrá. Edgar dühöngő apja elől elrejtőzik, de megjelenik, mihelyt Gloster támogatásra szorul. Rejtélyesen türelemre inti, kiemelve, hogy a történetek után apja megmaradt élete csoda. A *Pericles*ben Antiochia királya nemcsak vágyik lánya magához láncolásához, hanem vérfertőzésben él vele, aminek pusztá megértése halálos veszedelmek láncolatát vonja a kérők, így Pericles fejére. Pericles kezdettől fogva mindenhol halált lát, a halál számára tükör, amelybe belenézni fél, ezért menekül, hátrahagyva trónját is. Helicanusra hagyja a trónt, aki Kent hasonmása, és aki ugyanúgy életmentő tükre és hűséges orvosa Periclesnek, mint Kent Lear királynak. Nyomor, éhezés, az elemeknek kitett pusztá létezés, a társadalmi lent és fent egymásnak feszülése, kannibalizmus és nyers szexualitás egyformán megtalálható mindkét műben. Egyedül Lear Bolondjának nincs méltó párja a *Pericles*ben – hacsak Bolt és Lysimachus groteszk kettősét, vagy a halászokat nem tekintjük a Bolond alakváltozatainak. Végül, ahogy Cordelia megtalálja apját és felmenti gyötrelmes kitettségéből és vezekléséből, úgy a végső pusztulásból

Periclest is csak az általa dőren elhagyott és holtak hitt leány minden okságot felülmúló szeretete fordíthatja vissza.

Cordeliát és Marinát hitelesen megjeleníteni azért is nehéz, mert mindkét hősnőt Shakespeare már-már elhallgató, kimondást visszatartó kedvében – stílusában alkotta. Cordelia és Marina beszélő neve (szív és tengeranya) csak külsőség. Annál nehezebb megtestesíteni őket egyszerre áldozati és megváltói szerepükben. Hogyan lehet megmutatni a kárpótló szeretetet, az önfeláldozó hősiességet, melyet valószerűtlenül is igaznak állít a szerző? A felismerés és kinyilatkoztatás pillanatait akár halál, akár egy jobb feltételek között megmaradó élet követi, a cél a színházi átlényegülés. Ez az átlényegülés ragyogtatja fel azt az ikonszerűen rejtélyes, könnyeken átsugárzó mosolyt, amely mindkét lányalak attribútuma. Marinát megoltalmazza, Cordeliát hagyja elpusztulni Shakespeare, de Cordelia holt arcán a *megváltó mosoly* továbbra is ott ragyog.

A visszafordíthatóság félelmetes lélektani logikával hat Shakespeare drámáiban. A hősök között létezik egy tükörszimmetria-törvény, amelynek alapján a szereplők közvetlen, személyes egyenrangúsági helyzetben állnak egymással még akkor is, ha ezt hatalmi helyzetek, alá-fölrendelődések takarják. A szereplők tettei egy lelki tükörszimmetria alapján visszahatnak a tett elkövetőire. Aki öl, az önmaga életét is elpusztítja, aki feltámaszt, az életben marad maga is.

Érdemes látni, ahogyan ez a visszafordíthatósági törvény mindkét drámában egy teljesen irányvesztett, tét nélküli tengődés apokaliptikus vízióján belül kezd hatni.

A *Lear király* kvartó változatában már az első jelenetben Kent figyelmezteti a királyt, hogy saját elkárkozását (*thy doom*) kerülhetné el, ha visszavonná (*reverse*) elhamarkodott döntését. Ezt az elvont jelentésű mondatot társadalmilag közismertebb fogalomkörbe helyezi át a főlió-változat (*reserve thy state*). Természetesen, a cselekmény menetét nem tartóztatja fel Kent tisztánlátó figyelmeztetése. Sőt, Kent Oswalddal szembeni dühkitörése (2.2.) már inkább szítja az elvetemültséget, mint ahogy Lear átkai is ezt teszik. A kalodába zárt Kent alakja azonban mégiscsak a visszafordítás pozitív metaforája: mert a hajnali fényben szégyenteljes kényszerpihenőre ítélt férfi lehiggad, és Cordelia oltalmazó, megváltó szeretetét említi: „Cordelia időt talál majd e zavar között / A veszteségre irt szerezni” (*seeking to give the losses their remedies*). A zavar egyre sűrűsödik. A vihar végén, Gloster megvakításának jelenetében elkezdődik egy borzasztó gyorsütemű haláltánc. Ezt a visszafele számolást tartóztatja fel a megváltó szeretet néhány nagyjelenete: a viharban tisztuló lelkű királlyal, Gloster halálugrásával, a két nagyöreg találkozásával, Cordelia és Lear kibékülésével, börtönbe hurcoltatásuk pillanatában vállalt összetartozásukkal. Csakhogy a szeretet a tragikus történetet nem írhatja át. A visszafordíthatóság egyik utolsó, mélyen drámai pillanata az, amikor Edgar így szól legyőzött, haldokló öccsének: „küldj jelt, hogy elhalasztd” (*send thy token of reprieve*, 5.3.). És Edmund a halál torkában belátja,

hogy megfordult a kerék, s ezt mondja: „Halállal küszködöm./ Természetem dacára némi jót / Kívánok tenni”. Kételkedhetünk Edmund jellemének megváltozásában, de ami a színpadon megtörténik, az ténynek tekintendő. Eszerint Edmund természete fölött egy másik természet, azaz egy törvény győz a halál előtti percekben? A számító Edmund elhiszi, hogy mégiscsak „szeretve volt”? Mindenesetre természete ellenére a büntetés felfüggesztésére valóban jelt küld. Csakhogy már későn – a tragédia mégiscsak tragédia, itt csak belső, lelki szinten egyenlítődhetnek ki a veszteségek.

A *Pericles*ben a szenvedéstörténetre egy alapos, minden szereplőt és minden helyszínt megemelő megváltódás-történet következik. Pericles az igazságot képviseli az antiochiai nyitójelenetben, és igazságlátásáért menekülnie kell. A darab közepéig nem követ el nagyobb vétket, minthogy menekül. Helicanus és Pericles, azaz alattvaló és uralkodó kapcsolata a dráma elejétől fogva a kölcsönösségre épül: „Hű szolga vagy te s jó tanácsadó / És a bölcsességeddel most egy királyt / Teszel szolgáladdá”. Pericles az ég a hű Helicanus számára, aki mint a növény, mégis mer az égre nézni, amely őt táplálja. Ezt a virágvasárnapi harmóniát egyelőre nem foszlatja szét sem a kannibalizmusra fanyalódó Tarsus, sem a tengeri vihar, mely Pentapolis partjaihoz veti a főhőst. Az elvetett, majd kikelő mag analógiájára az ifjú Pericles tengerbe vész, hogy megtalálja apja pajzsát, amely aztán szerencsét hoz neki a lánykérésben. Érdemes megfigyelni, hogy a visszafordíthatóság gyönyörű példája a darabban éppen Pericles első bűnével függ össze: a gyermekágyon holtak hitt, ezért tengerbe vetett Thaisát elnyeli, majd partra dobja a tenger. Akit a babonás matrózközösségért férje tulajdonképpen feláldozott, azt Ephesosban megtalálja és feléleszti a csodatevő orvos, Cerimon. Ugyancsak a kölcsönösség törvényei szerint érez lelkiismeretfurdalást Cleon és Dyoniza: és mivel nem ismer hálát és irgalmat, ezért irgalmatlan véget ér ez a macbethi uralkodópár. Marina többszörös megszabadulása egyrészt érthető, másrészt csoda: lelke ereje, tisztasága és nyitottsága nemcsak kimentí őt minden szennyből, hanem saját és mások sorsán fordítani, javítani is képes. Shakespeare mozzanatról mozzanatra élénk állítja, ahogy Marina Lysimachost, majd Boltot is „átneveli”. Pericles feloldozása a dráma csúcspontja. Marina Pericles szempontjából itt valóban a megváltót, a csodatevőt testesíti meg. Apja önmarcangolástól és a szenvedéstől már-már összezavarodott tudatát, elapadt életerejét, kétségbeesését épp olyan lassan, kíméletesen próbálja oldani, amilyen lassan juthat el Leontes a *Téli regélyben* Hermioné szobrához. A csodaért, az üdvözülésért várni és szenvedni is tudni kell, sejteti a jól végződő *Pericles*.

Láthatjuk tehát, hogy e két dráma közös jellegzetessége egy hangnemi és műfaji korlátokat feszegető, sokkoló, ámde Shakespeare-től jól megszokott ambivalencia. Látszat és valóság, múlandó és örök, jelenlét és hiány, szenvedés- és üdvtörténet kettősségei nyilván próbára tesznek minden színpadot, minden kultúrát, minden közönséget. Így van ez a *Lear király* és a *Pericles* magyar színpadtörténetében is.

Lear nagytragédiája az egyik legkorábban és leggyakrabban játszott Shakespeare-művünk: a végletes és feloldhatatlan ellentétek összecsapásait, a tragikumból fakadó katarzist szinte szünet nélkül igényelte, élte és értette a magyar közönség, játszotta a magyar színpad. Pericles zavarba ejtő drámája azonban szinte csak tegnap, akkor is alig észlelhetően vonult be a magyar Shakespeare-repertoárba. Mit kezdjünk egy utazómesével, mit kezdjünk az idillel, amikor oly jól bevált a tragédia és a tragédiát annak kezdő- és végpontjától eloldó szatíra nálunk? kérdezte a *Pericles* magyar ősbemutatója kapcsán egy kritikus.¹³

A magyar *Lear király* nemzeti önkifejezésünk alappilléreként jó kétszáz éve megszilárdult válság-dráma. A *Pericles* vitatott hitelességű, zsenge utóéletű idill-dráma. E két mű párhuzamos vizsgálatát dolgozatom a továbbiakban egy-egy színpadi előadás koherenciájának a felkutatására szűkíti. Ugyanis a rendkívüli „kegyelmi” pillanatokban születő kiemelkedő előadások tapasztalatai ellenére is akadnak olyan helyzetek, amikor egyazon előadásban belül sem alakul ki koherens elképzelés az adott drámáról. Ez talán nem is baj, Shakespeare eleve nyitott műveket írt. A színpad mindenkori szabadsága és korlátozottsága megoldani az adott ambivalenciák színre vitelét.

A *Lear király* magyar ősbemutatója jól végződik

Az első magyar *Lear királyt* 1811. április 4-én adták elő Kolozsváron Wándza Mihály színészei. A fordítás korábbi, 1794 szeptembere előtt készült Sófalvi József tollából. Sófalvi fordításának 1811-ben készült tisztázata lett a *Lear* ősbemutató szövegkönyve, egyben sűgő- és rendezőpéldánya.¹⁴

Az 1811. április 4-iki előadás helyszíne a lóistállóból alakított színház.¹⁵ A társulat akkori igazgatója, az elhunyt Wesselényi Miklós báró lovardájából színházat varázsoló Wándza Mihály (Szilágypercse 1781 – Miskolc 1854). Wándza Bécsben festészetet és Schikaneder mellett színházi fortélyokat tanult. Ő maga is író, több dráma szerzője, színházszervező, díszletező, és újító tehetségű rendező. A *Leárban* övé a főszerep. Gonerilt Sáskáné Koronka Borbára, Regant Kiricsics Jozefa, Kordeliát Simény Borbála alakítja. Edgart Pergő Celesztin, Edmundot Diószegi Sámuel, Kentet Mohai Sándor, Oswaldot Rátz Sándor, Albanyt Pergő József, az Öreget Sipos Mihály játssza, a Kornvallisi Hertzeg alakítója ismeretlen.¹⁶

¹³ MÉSZÁROS Tamás: *Mihez kezdjünk az idillel?* Magyar Hírlap, 1978. jan. 31.

¹⁴ A kézirat megtalálható az Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti Tárában az MM 2315-ös jelzeten, illetve mint forráskiadás megjelent a Reciti kiadó Retextum sorozatának 5. darabjaként. L. Kiss Zsuzsanna, *Leár. Lear király. Forráskiadás*, Budapest, Reciti, 2016.

¹⁵ A lovarda id. Wesselényi Miklós báróé volt, aki a kolozsvári színészet ügyét az országgyűlés elé vitte az 1790-es évek elején. Wesselényi halála (1809) után özvegye, Cserey Heléna ingyen átadta a színészeknek.

¹⁶ BAYER József, *Shakespeare drámái hazánkban*, Budapest, Kisfaludy Társaság Könyvtára, 1909, II., 273.

A kolozsvári *Lear király* bécsi mintát, Friedrich Ludwig Schröder *König Lear*jét követve, sőt azt túlszárnyalva jól végződött. A jó vég előtt ugyanakkor a tragikus befejezés szövegét szinte hiánytalanul eljátszották. A lessingi dramaturgia alapján a szomorújátékban nem tekintették tragikumellenesnek a kedvező véget. Ugyanakkor, egy olyan dramaturgiát is szívesen alkalmaztak, mely szerint a főhős halálának egybe kellett esnie a felvonásvéggel, így például a *Romeó és Júlia* esetében a két család összebékülésére már nem kerülhetett sor, a nézőkedv elmúlását okozta a kettős öngyilkosság mozzanata.

A hamburgi Friedrich Ludwig Schröder színészi-rendezői munkássága Bécsben teljesedett ki. Az 1776-ban alapított, több mint ezer főt befogadó, mégis bensőséges légkört teremtő bécsi Burgtheater a felvilágosult abszolutizmus reformintézménye,¹⁷ mely az államot megerősíteni, nem pedig megkérdőjelezni hivatott. Bár éltek még a neoklasszicizmus Shakespeare-rel szembeni fenntartásai, Bécs színpadán mégis korán meghonosodott Shakespeare. Ebben úttörő szerepe éppen Schrödernek volt, akit II. József szerződtetett Bécsbe. Schröder egymás után állította színpadra Shakespeare műveit. 1776-ban, még Hamburgban, először rendezte meg a *Hamletet*, majd Bécsben az *Othellót*, 1777-ben a *Velencei kalmárt*, a *Tévedések vígjátékát* és a *Szeget szeggelt*, 1778-ban a *Lear királyt*, a *II. Richárdot*, a *IV. Henriket*, 1779-ben a *Macbethet*.¹⁸ Schröder Wieland pontos, Shakespeare-hez a prozódiaát kivéve minden másban hűséges prózafordításait használta fel a maga színpadi adaptációihoz. *Hamlet*jét 1773-ban adták ki Pozsonyban, Heufeld valamelyes átdolgozásával – és e változat szerint Hamlet életben marad! S bár Schröder átdolgozási elve a racionálissá tétel s az érthetőség nevében az egyszerűsítés volt, mégis a Sturm und Drang egyik fő színpadi meghonosítójává vált. Jónéhány Shakespeare-bemutatója határozottan shakespeare-i hangvételűre sikerült.¹⁹ Hatása az 1840-es évekig érezhető, Prágától Bécsen és Kolozsváron át Nagyszebenig.

Schröder *Lear király*a a *Hamlet*nél jóval messzibbre mozdul el a klasszicista dramaturgiától. Pedig az első jelenet helyett csak párbeszédés beszámolót hallhatunk a lezajlott eseményekről, így Goneril és Regan képmutatását, a szavaik és érzelmeik közötti szakadékot nem érzékelhetjük eléggé. Cordelia szeretetének későbbi felszabadító erejét sem igazán készíti elő ez a nyitás. Schröder *Lear*-ábrázolásának alaphangneme a harag, mely hatalmasra nő, pusztító kórként ragadja el a haragot érzőket, egyesül a természeti viharral és válik az egyetemes, megokolhatatlan, felfoghatatlan végzetté.²⁰ Schröder tartózkodik ugyan a tudatalatti motívumoktól,

¹⁷ Simon WILLIAMS, *Shakespeare at the Burgtheater from Heinrich Anshütz to Josef Kainz*, Shakespeare Survey, 35. Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 21–29.

¹⁸ Simon WILLIAMS, *Shakespeare on German Stages*, Cambridge, Cambridge, University Press, 1990, I.

¹⁹ *Uo.*, 76.

²⁰ *Uo.*, 82–84.

de Shakespeare polifóniája mégis átlényegíti ezt az átdolgozást is. Talán Edgar alakja marad el eredeti sokszínűségétől: bár összekapcsolja Leart a társadalom legnyomorultabb rétegével, a tisztesség–elfogadhatóság mezét mégsem veti le ez az eszelőst játszó szegény Tamás. A Bolond kegyetlen humora ugyanakkor kiemelkedő háttérrel hoz létre Lear passiójához. Megrázó, ahogyan Lear újjászületik Cordelia visszatértekor. Végül Schröder engedi Leart, de nem engedi Cordeliát meghalni!

Az 1811-es kolozsvári sűgőkönyvben felismerhetjük a Schröder-átdolgozás felvonás- és jelenetsorrendjét, gyakori színváltásait (Wielandnál is sok a felaprózott jelenet, de ő követi a shakespeare-i dramaturgiát). Az utolsó jelenést viszont a magyar kézirat S. J.-je Schrödertől eltérően kettéosztja, önálló színpadi utasításokat iktat be, és más befejezéssel zárja.

A Goneril és Regan fölötti bíraskodás hallucinatív jelenetére Schrödernél és az 1811-es sűgőpéldányban egyaránt nem a darab közepén, a viharjelenet egyik záróakkordjaként, hanem a két nővér halála után kerül sor, Lear és Kordélia tömlöcében. A büntudattal és szenvedéssel egyaránt sújtott Learnek csak a megváltóként visszatérő Kordelia segítkezik a groteszk „tárgyaláson”:

KORDÉLIA

Nénéim! Nénéim! Ti nemeteknek motskai!

LEAR

Ha! Az Ítéző Szék eleibe viszem őket. Hozzátok elő a bizonyságokat. Te vitézi öltözetű ember! Szólj igazán, és igazságokat ezen Tigris Asszonyokról.

KORDÉLIA

Kedves Atyám! Üljön le s nyűgodja ki magát.

LEAR

[...] Hozzátok elé Gonerillt. Úgy! Itt az Istenek előtt, ezen nagy gyülekezet előtt esküszöm, hogy ő a szegény Királyt, az ő öreg Atyját magától eltaszította. Gonerillnek hívnak téged? Lássátok, nem tagadhatja el.

[...] Itt jó a második. Bontzoljátok fel Regant. Nézzétek, mit kohól²¹ szívében. Vagyon é valahol a Természetben valami mag, a'melly ilyen kemény szíveket terem? Szoroson vigyázzatok reá. Hová ment el? Hamiss Bíró! Miért engeded, hogy elszaladjon?

KORDÉLIA

Atyám! Kedves Atyám! Nem esmérsz már engem?

²¹ Kohól <az ő> szívében

Itt hangzik fel Learnek azon szövege, melyet az eredetiben a börtönbe hurcolás előtt mond Cordeliának:

Aki minket el akar választani, az az égből vegyen lángot, és tüzekkel kergessen el egymástól. Szárazd meg szemeidet. Ne engedd, hogy lássam könnyeidet.²² Előbb rágja le a' fekély testünkről a' húst, mint minket valami elszakaszthatna.

A kolozsvári *Leár* utolsó jelenete eltér Schrödertől, Shakespeare-től és az 1681-es Nahum Tate-féle, politikai áthallásokkal teli, jól végződő angol átdolgozástól egyaránt. Az eredetiben Cordelia kivégzését követően Lear is meghal. Tate-nél mindketten életben maradnak, Lear Edgarhoz adja leányát, ő meg Kenttel karöltve visszavonul az országos ügyektől. Schröder változatában Lear megvédi Cordeliát a börtönben rájuk támadó katonáktól, de Cordelia elájul, apja halottnak véli, s bánatában meghasad a szíve. A felocsúdó királylányt Albany, Edgar és Kent fogadja. A kolozsvári változatban Lear megmenti leányát, aki ugyan elájul, és ezért apja halottnak hiszi, de végül mindketten boldogan térnek magukhoz. Albany felkéri Leart, hogy vegye vissza a hatalmat, Kordelia pedig térjen vissza skót férjéhez. Lear azonban Albannak engedi át a trónt, ő maga leányával indul Skóciába, ahol csendességben óhajtja várni közelgő halálát. „Mitsoda zörgés az oda künn?” (*Leár* 5.7. vége) kérdezi Kordelia a tigris-nővérek feletti ítékezésben kimerült apjától. Innen indul Sófalvi eredeti szöveget megtartó, de azt mégis feloldó átírása:

5.8.

KAPITÁNY

Menjetek, fogjátok meg, 's fojtsátok meg!

KORDÉLIA (: *elájulva lerogyik*:)

Könyörülő istenek!

[...]LEAR (: *felszökik*:)

[...] mit akartok, ti rabszolgák? Gyilkolni az én kegyes Kordéliámat?
(: *ki ragadja a' kardot egyiknek a' kezéből, megsebesíti a' kapitányt*:)
Jertek, ti pokolbéli kutyák, jertek!

5.9. UTOLSÓ JELENÉS

ALBAN

Drága királyunk, nem esmérsz minket? Mi²³ életed megszabadítására, 's tömlöztöd kinyitására jöttünk. [...]

²² lássam <hogya te sírsz> könnyeidet

²³ Mi <a' te> életed

LEAR

[...] Oh, kedves leányom! Kedves Leányom! (: *igen nyughatatlanul forgolódik körülötte*:) [...] Nem jössz már vissza többet az életre? Nem? Nem? Ordítsatok! Ordítsatok! Oh! Ti kőből formált emberek, [...] Tudom én annak a próbáját, ha vallyon meghólt é, vagy él még. Adjatok egy tükröt! Ha lehellete az üveget megnedvesíti vagy meghomályosítja, bizonyosan él.

Cordelia itt még nem tér magához, Lear tehát tovább mondhatja a megrendítő „Nem jössz vissza te már soha, soha” szöveget. Hogy a bánattól megszakadjon Lear szíve: ezt a kolozsvári színpad számára fordító szerző nem fogadja el:

KORDÉLIA

Kedves Atyám!

[...]

LEAR

Öröm! Öröm! Ujjongassatok! Ujjra eszemre jöttem!

ALBAN

Jer tehát, dicsőséges Király, vedd újra birtokodba Britannianak thronusát. [...] Kordélia királyné pedig vonja vissza magát ujjra békeséggel Skótziaiba.

LEAR

Nem, nem! [...] Magatok is jól látjátok, millyen nagy szükségem van a' tsendességre. Meg akarok nyugodni életem terhes munkájától az én kedves Kordéliámnál, hogy az ő gyermeki kebeléből kívánjanak vissza az istenek magokhoz.

A *Pericles* első magyar bemutatója nem akar idillt

A *Pericles* magyar utóélete – és annak kutatása is – a *Lear*éhoz képest gyermekcipőben jár: első elfogadott fordítása Lőrinczi Lehr Zsigmondtól 1871-ben látott napvilágot (két korábbi, 1867-es és 1870-es fordítási kísérlet után). Az első magyar *Pericles*-előadást (amelyről semmilyen videófelvétel nem készült), 1978. január 25-én játszották Kecskeméten, Ruszt József rendezésében, Farády István főszereplésével, az 1943-as Áprily Lajos fordítást véve alapul. A fennmaradt kritikákból tudható, hogy a rendező a jó végződéshez csak egy világháborús alaphelyzetből tudott eljutni.

Ruszt 1972-ben egy igen jelentős *Hamlet*et rendezett Kecskeméten. Hat évvel később színpadra állítja a mostohán kezelt *Periclest*, e gyermekkorunk kifestőkönyvei közé illő mesedramát.²⁴ Meztelen dobogórendszer, halmozott szereposz-

²⁴ MÉSZÁROS, *i. m.*

tás minimális színészi alakítással, külsőséges hatáskeltés és visszatérő tömegjelenetek jelzik, hogy a rendező az ironikus távolságtartás fedezetéből értelmezi csupán a választott drámát. A tengeri vihart, a tetszhalált, a feltámadást, az újratálalkozásokat mind-mind inkább illusztráló, mintsem megjelenítő hang- és látványelemek kísérik. A dráma erejét mégis igazolja, hogy Farády István *Periclese*, Kézdy György *Gowere* és Trokán Péter *Helicanusa* így is emlékezetes alakítássá érik. De e dráma hősei nem fejlődőek, hanem hányódó jellemek, állítja több színikritika.²⁵ Major Pál hármas szerepet játszik: ő a vérfertőző Antiochus, a tönkrement és feleségéve együtt gonosszá züllő Cleon, de ő alakítja Cerimont, az epheszoszi orvost is. Szirtes Ági szintén két ellentétes pólust jelenít meg: Antiochus beszennyezett lányát és a megváltásra képes Marinát.

Ruszt József a *Periklésszel* jó érzékkel nem akart mást, mint amire vállalkozott: elsőnek színre vinni e laza szövésűnek látszó, de nagyon is áttételes, jól végződő, de nagyon is nyers és rafinált mesedramát.²⁶ Ábrázolását a színi bírálók fegyelmeztetnek tartják, de a színészi jellemalakítást hiányolják, valódi karakterformálás helyett ironikus elidegenítő effektusokat emlegetnek. A jól működő színházi személyzet minduntalan egy színes esernyős vásári panoptikumot elevenít meg a színpadon, miközben bombahangok, légópincék és fehér tunikás gyermekek töltik be a színpadot. A díszletek és jelmezek fekete-vörös-fehér színei kimért eleganciát sugároznak. Ruszt megőrzi és megszünteti a színmű epikus szerkezetét, a kórusok és némajátékok megtartásáért előbb első világháborús bombariadó hangját, majd Bach d-moll Toccatáját választja a cselekmény „zenei” keretéül. Az idő múlásával szemben azonban Pericles haja végig fekete színű marad. Thaisa (Sára Bernadett) tetszhalála túlságosan ironikusra sikerült: a végzetes tengeri vihart tarka-barka esernyők alatt élük át a színen lévőök. A passiót és az idillt túlságosan egyformán, egy utazódráma szüntelenül hányódó hősei celebrálják. Ruszt *Periclese* tehát nagymértékben mellőzte a jellemábrázolást, s mint ilyen, a totális színház egyféle előfutára volt. A kor kritikusai szerint Ruszt *Periclese* „a ma víziója”, amely nem tud mit kezdeni az idillbe torkolló befejezéssel.²⁷

A *Lear király* kivételes a remekművek között is, a *Pericles* művészi ereje egyetlennek mondott, de meg nem kérdőjelezhető. *Lear király*- illetve *Pericles*-előadásainkat az ősbemutatóktól a ma irányában tovább vizsgálva azt láthatjuk, hogy élet és halál egymásba mosódó körvonalainak és minőségeinek bizonytalan értelmezései miatt bukik meg, illetve átlényegülve ível fel egy-egy színpadi előadás.

²⁵ KOLTAI Tamás, Nagyvilág, 1978, 5, MOLNÁR Gál Péter, Népszabadság, 1978. jan. 25.

²⁶ MÉSZÁROS, i.m.

²⁷ MÉSZÁROS, i.m.

Látszat, valóság és a természetfeletti

Élet és halál kérdései a *Hamlet*ben és a *Macbeth*ben

BERNÁTH ANDRÁS

Élet és halál kérdései Shakespeare szinte minden művében felmerülnek, legerőteljesebben azonban kétségkívül a nagy tragédiákban, amelyek rendre a főszereplők halálával végződnek. Shakespeare tragikus hősei nagy dilemmák előtt állnak, és döntésük mindig élet és halál kérdése: a tévedés végzetes következményekkel jár nem csak önmaguk, hanem a többi szereplő számára is. Ezekhez kapcsolódóan olykor a természetfeletti is szerepet kap, az életen és a halálon is túlmutató jelenségek. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy Shakespeare ezeket kérdéseket mindig a színház keretei között feszegeti, és drámáiban visszatérő motívum maga a színjátszás, szerepjáték, illetve az illúzió. Látszat és valóság kettőssége dramaturgiai, filozófiai és morális szinten is megjelenik, és úgyszintén élet és halál kérdése lehet.

A *Hamlet*ben és *Macbeth*ben is megfigyelhető a látszat és valóság ellentéte, a főszereplők jelleme kapcsán is, amely egyfelől morális kérdés, másfelől a színjátszás lényegét érinti. Hamlet és Macbeth számára ugyanakkor az is élet-halál kérdés, hogy helyesen értelmezze a Szellem, illetve a boszorkányok szavait.¹ Mennyire megbízhatóak a természetfeletti jelenségek, a Szellem jelenései és története, illetve a boszorkányok jóslatai? Egyáltalán kik ezek a titokzatos szereplők? Valóban az a Szellem, aminek látszik, és akinek mondja magát? Miért okoznak ezek a

¹ A szellem-konvencióról és a *Hamlet* Szelleméről, valamint a vonatkozó szakirodalomról Kéry László írt átfogó tanulmányt. KÉRY László, *Talán álmodni. Hamlet-tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1989, 47–104. A *Hamlet* és a *Macbeth* párhuzamosságaira Kiss Attila hívja fel a figyelmet. Kiss Attila, *A tragikus hős tudatának felbomlása Shakespeare két tragédiájában (Egyezések a Hamlet-ben és a Macbeth-ben)*, Acta Universitatis Szegediensis, Acta Iuvenum, Sectio Litteraria, Tomus IV., 1987, 79–95. E munkákból kiindulva már én is vizsgáltam a Szellem alakját és Hamletre gyakorolt hatását, Kéry-től eltérő konklúzióra jutva. BERNÁTH András, *Hamlet, a gonosz Szellem áldozata*, Symposium, 1995/5, 23–41. Ezúttal ezt a kérdést csak röviden tárgyalom, a színház és általában az illúzió témájához kapcsolódóan.

kérdések komoly nehézségeket nem csak a főszereplők, hanem a kritikusok, irodalomtörténészek számára is, és hogyan kapcsolódnak magához a színházhoz? Mi volt a jelentőségük Shakespeare korában, és mennyiben más napjainkban? Hogyan kapcsolódnak egymáshoz a recepció különböző formái? Az elsősorban szövegközpontú – részletesebben a *Hamletet* tárgyaló – elemzésben röviden kitérek néhány fontos irodalomtörténeti szempontra, a kiadások, fordítások és a kritika kérdéseire; végül egy konkrét előadásra és annak a kritikájára is.² A kecskeméti Katona József Színház 2016-os *Hamlet*-produkciója, Rusznyák Gábor rendezésében és Porogi Ádám főszereplésével, Nádasy Ádám fordításában, Shakespeare halálának négyszázadik évfordulóján igazán frissen fogalmazta meg ezeket a nagy dilemmákat, különösen kiemelve a Szellem alakját.

Látszat és valóság kettőssége

A halál és hozzá kapcsolódóan az erőszak, vér, gyász, illetve általában a sötétség és az éjszaka képei mind a *Hamletet*, mind a *Macbethet* áthatják, hiszen a végkifejlet és a címszereplők halála előtt sok másik szereplő élete is tragikus véget ér. Sőt, a halál kezdettől fogva jelen van e művekben, már a tragédiák előzményeként is. Hamlet a királyi udvarban feketében jelenik meg, apját, a nemrég elhunyt Hamlet királyt gyászolva, aki – mint később kiderül – gyilkosság áldozata lett. Macbeth győztes csatából tér meg; a második szín egy sebesült százados képével indul, akit Duncan király a jelenet első mondatában így jellemez: „Mi véres ember ez!”³ A vér hamarosan a főszereplő kezéhez tapad, aki maga válik a király gyilkosává, folytatva az erőszakot az udvarban is. Ezt megelőzően azonban mindkét mű természetfeletti megjelenésével indul: az első színben a Szellem, illetve három Boszorkány lép színre, akik gondoskodnak arról, hogy az előzményekben leírt erőszak folytatódjék a tragédiákban is, egészen a végsőkig. E titokzatos szereplők előtt azonban érdemes megvizsgálni egy másik fontos motívumot, a látszat és a valóság viszonyát, hiszen az nem csak ezekben a tragédiákban meghatározó, valóban élet-halál kérdés, hanem Shakespeare egész munkásságára jellemző, egyúttal a színház lényegét is jelenti.

Hamlet már az első színrelépésekor hangsúlyozza:

Látszik, asszonyom! az is
Valóban; látszik-ot nem ismerek.⁴

² Ez a dolgozat részben a doktori disszertációra épül, ahol több kérdést részletesebben tárgyalok a *Hamlettel* és a recepciójával kapcsolatban. BERNÁTH András, *Hamlet, the Ghost and the Model Reader: The Problems of the Reception and a Concept of Shakespeare's Hamlet*, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2013.

³ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, I. felvonás 2. szín, SZÁSZ Károly fordítása.

⁴ SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1.2., ARANY János fordítása.

Hamlet itt arra utal, hogy nem csak gyászruhájával, külsőleg gyászol, hanem teljes valójában. Ő nem színlel, sőt, nem is ismeri a tettét. Gyászával élesen elkülönül az udvartól, már itt szembehelyezkedik a királlyal és a királynéval, akik a gyász után már a nászukat ünneplik. Ugyanakkor e szavaival mintha azt is jelezné, hogy számára problémát jelent a látszat és a valóság elkülönítése. Később, amikor a Szellemről értesül a király gyilkosságáról, és így még inkább kiéleződik a már kezdettől nyilvánvaló konfliktus, Hamlet így fejezi ki megdöbbenését:

Ó, gaz – mosolygó, átkozott gazember!
Hol a tárcám – leírom, hadd íróm le
Hogy ember úgy mosolygathat s gaz lehet;
Legalább a dán király bizonyjal az. (*Hamlet*, 1.5.)

A helyzet látszólag egyszerű: az igaz és erkölcsös hős áll szemben a hazug és gaz királlyal, aki képmutatóan csak játssza a nyájas uralkodó, a jó király szerepét: valójában gyilkossággal jutott a trónjához, és a királyfira vár a feladat, hogy a kikökönt időt „helyretolja”. Hamlet azonban hamarosan maga is a színlelés eszközt választja, és ezzel alaposan megbonyolítja ezt a csak látszólag világos képletet.

– Minthogy talán, úgy látom, ildomos lesz
Ezentúl furcsa álcát öltenem – (*Hamlet*, 1.5.)

A királyfi bosszút esküszik, majd örültséget színlel, hogy tervét könnyebben végrehajthassa, ám maga is érzi, hogy ez a szerepjáték nem könnyű feladat. Amíg a megfelelő pillanatra vár, bosszúszomja könnyen tényleges örületbe sodorhatja; bármennyire is vívódó és körültekintő alkat, vállalkozása nem veszélytelen. Nem csak arról van tehát szó, hogy a terve lelepleződhet a király előtt; a választott útja önmagára, saját szellemi és lelki integritására is veszélyekkel jár.⁵ Erre emlékezteti magát, mielőtt anyjával, a királynéval beszél:

Most hő vért meginnám,
S oly szörnyű tettet bírnék elkövetni,
Hogy a napfény reszketve nézne rá.
De csitt! anyámhoz. – Ó, szív! el ne nyomd
Természeted, s ne hadd, hogy e kebelbe
A Néro lelke szálljon valaha:

⁵ Ezt Kiss Attila is hangsúlyozza, aki a főszereplők tudatának a felbomlását írja le (Kiss, *i. m.*, 79–95.). Az örültség kérdése valóban hangsúlyos mindkét műben, véleményem szerint azonban a két tragikus hős alapvetően végig tudatosan cselekszik. Ugyanakkor egyetértek Kiss Attilával, hogy mindkét címszereplő tudatát és tetteit negatívan befolyásolják a természetfeletti lények, események.

Legyek kegyetlen, ne vértagadó.
Dobjon szavam tört, ne rántsон kezem.
Nyelv s szándok ebben kétszínű legyen: (*Hamlet*, 3.2.)

Hamlet „Az egérfogó” után tehát már vért inna, és attól tart, hogy amíg tettére, a királygyilkosságra készül, az örült Néróhoz válhat hasonlóvá, aki a saját anyját is megölte. Hogy félelme nem alaptalan, hamarosan beigazolódik, hiszen valóban tört ránt a következő jelenetben, és gyilkossá válik. A zaklatott királyfi ugyan csak figyelmeztetni szeretné anyját, ám a királyné halálfélelmében segítségért kiált, Hamlet pedig leszúrja a rejtekében megszólaló Poloniust, akit tévedésből a királynak vél.

Polonius maga is arra törekszik, hogy a látszat mögött felfedje a valóságot, és kiderítse Hamlet örültségének, illetve megváltozott magatartásának az okát. Ez számára is ténylegesen élet-halál kérdés. A király tanácsadója, elolvastva Hamlet Ophéliának írt levelét, úgy hiszi, hogy a királyfi a szerelmébe és Ophélie visszatartásába örült bele; ez a tévedése azonban az életébe kerül.

Vágják el ettül ezt, ha ez nem így van.
Ha engem a körülmény útasít,
Én megtalálom a rejtett valót,
Habár a föld központja rejtené. (*Hamlet*, 2.2.)

„Vágják el ettül ezt” – Polonius itt vélhetően arra céloz, hogy a fejét tenné rá, hogy ki tudja deríteni az igazságot. Végül maga ajánlja fel, hogy elrejtőzik a függöny mögött, ahol Hamlet halálos tördőfése éri. A királyfi – és vele általában a recepció is – megdöbbenően könnyen átsiklik ezen a gyilkosságon, sőt inkább az áldozatot, Poloniust hibáztatja. Ezért érdemes megjegyezni, hogy a kamarás, noha kétségkívül túlbuzgó, végső soron ártatlan: a királyát szolgálja, aki titokban követte el a gyilkosságot; amíg az olvasó és a néző betekintést nyerhet az előzményekbe és a főszereplők motivációjába, a gyanútlan Polonius ezekről nyilvánvalóan mit sem sejt.

Vitatott, hogy Hamlet mennyire ura a helyzetnek, és hogy mennyiben tekinthető sikeresnek vagy erkölcsösnek a küldetése, bosszúja beteljesítése. A hagyományos, különösen a romantikus értelmezés szerint Hamlet összességében erkölcsös hősnak tekinthető, sőt Hazlitt Hamletet „tökéletes erkölcsűnek” tartja.⁶ Én azonban úgy vélem, hogy a tettetés, kétszínűség – bármilyen jó szándékot is feltételez – Hamletnél sem vezet sikerre, ugyanakkor maga a szándék, a bosszú is vitatható erkölcsi értelemben, különösen a dráma keresztény keretében. A királyfi végül

⁶ Hazlitt a „moral perfection” kifejezést használja Hamlet jelleme kapcsán. WILLIAM HAZLITT, *Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth and Characters of Shakespeare's Plays*. London: George Bell and Sons, 1900 (első kiadás: 1817), 74.

eléri célját, amennyiben megbosszulja apja halálát, és véget vet a testvérgyilkos Claudius uralkodásának. A bosszú azonban bosszút szül: Polonius fia, Laertes is bosszút esküszik apja haláláért, és végül a két bosszúálló egymás keze által hal.

A trón végül a norvég Fortinbras-ra száll, aki kezdetben maga is bosszúállóként lép fel: az ő apját még a cselekmény előzményeként éppen Hamlet apja ölte meg. Bár ez nyílt párbajban történt, tehát korántsem olyan álnok módon, mint Claudius gyilkossága, Fortinbras már a dráma elején a bosszú képviselője, és ezzel fontos párhuzamot nyújt a főszereplő dilemmájához. A norvég királyfi azonban végül eláll a bosszújától, és a bosszú negatív spirálja ezzel megszakad. Hamlet bosszúja tehát csak látszólag jelent sikert, valójában a teljes dán udvar pusztulását és a korona idegen kézre való kerülését okozza. A Dánián is túlmutató, összetett konfliktusban így az igazi siker Fortinbrasé, aki felül tud emelkedni a bosszúsomján.⁷ Úgy vélem, hogy ez a tanulság ma is aktuális, és a recepció gyakran félreértelmezi Fortinbras alakját, amennyiben figyelmen kívül hagyja, vagy Laertes-hez hasonlóan negatív szereplőként, hajthatatlan bosszúállóként értelmezi.⁸

Látszat és valóság kettőssége az egész művön végigvonul, szinte minden színben és szereplő kapcsán, amely alól a főszereplő sem kivétel. Bizonyos megnyilvánulásai alapján Hamlet pozitív hősnek tűnik, aki mélyen erkölcsös, és ezért éles ellentétben áll a királlyal, a dán udvarral, lényegében az egész világgal. Ez a romantika kora óta máig elterjedt értelmezés azonban véleményem szerint Hamlet jellemének – és a drámának – csak a felszíni rétegét ragadja meg, ezért talán érdemes néhány szempontot ezzel kapcsolatban újra átgondolni. Hamlet látszólagos erkölcsi fölénye helyenként már-már vallásos buzgalomban nyilvánul meg, úgy tűnik, mintha a keresztény erkölcs szilárd talaján állna. Már az első monológjában Istenre és törvényeire hivatkozik, amikor anyja elszett házassága miatt méltatlankodik:

⁷ Megjegyezhetjük, hogy tulajdonképpen ő is csak kényszer hatására: nagybátyja, a norvég király parancsára áll el a Dánia elleni bosszúhadjárattól, engedelmeskedve neki. Fortinbras tehát szintén ellentmondásos figura, aki az eredetileg Dánia ellen toborzott seregével egy *látszólag* értelmetlen csatába vonul Lengyelország ellen, katonák ezreinek az életét kockáztatva egy talpalatnyi földért. Azonban így éppen időben érkezik a megüresedett dán trónra, amely már harc nélkül száll rá. Ha a norvég száradossal együtt vitathatjuk is Fortinbras lengyel hadjáratának az értelmét, azt azért megjegyezhetjük, hogy ő a kor szokásainak megfelelően indul csatába, míg Hamlet és Claudius király konfliktusa a saját királyi udvarukat változtatja csatatérré.

⁸ Erre két híres filmadaptáció szolgálhat példaként: Laurence OLIVIER *Hamletje* (1948) teljességgel mellőzi Fortinbras alakját, alaposan lerövidítve és leegyszerűsítve a tragédiát, míg Kenneth BRANAGH *Hamlet*-filmjében (1996) Fortinbras lerohanja Dániát, noha erre nincs konkrét utalás a szövegben.

Vagy mért szegezte az Örökkévaló
Az öngyilkosság ellen kánonát?
Ó Isten, Isten! mily unott, üres,
Nyomasztó nékem e világi üzlet! (*Hamlet*, 1.2)

Később, amikor a királynéval beszél, vélt erkölcsi fölénye magaslatáról, mint egy gyóntató feddi anyját, és próbálja meg letéríteni a bűnös útjáról, megtisztítani az erkölcsi fertőtől: lebeszélni arról, hogy férjével, a királlyal háljon.

Gyónj meg Istenednek;
Bánd meg a múltat; a jövőt kerüld,
S többé ne trágázd a gyomot, hogy annál
Bujábbra nőjön. És bocsásd meg ezt az
Erényem; (*Hamlet*, 3.4.)

Hamlet, úgy tűnik, komolyan gondolja mindezt, a romantikus értelmezőkhöz hasonlóan meg van győződve erkölcsi tökéletességéről. Igen ironikus azonban, hogy friss gyilkosként prédikál: Polonius holtteste még ki sem hült a kárpit mögött.

Az *egérfogó* utáni, fent idézett monológjában még úgy érti a királyfi a két-színűséget, hogy csak kegyetlenül fog beszélni a királynéval, de valójában nem lesz kegyetlen hozzá. Hamlet egészen pontosan a *hipokrita* (az angol eredetiben „*hypocrites*”⁹) kifejezést használja, amely képmutató, farizeusi magatartásra utal. A sajátos szóhasználat miatt ekkor talán még beszélhetünk jó értelemben vett képmutatásról, amennyiben a – legalábbis szerinte – jó és erényes emberként csak színleli a rosszat, a kegyetlenséget; bár ha az ugyanitt kifejezett vérszomjára gondolunk, erényessége már ekkor is megkérdőjelezhető. Miután azonban kegyetlenül leszúrja Poloniust, és úgy prédikál tovább az erkölcsről, már igazi farizeusi magatartásról beszélhetünk. A moralizáló Hamlet, sajátos módon, figyelmen kívül hagyja, hogy az Örökkévaló nem kizárólag az öngyilkosságot tiltja, hanem általában véve a gyilkosságot, emberölést.¹⁰

Hasonlóan ironikus, amikor Hamlet az isteni gondviselésről beszél Horatióknak, érezve, hogy már közel a vég:

⁹ „My tongue and soule in this be hypocrites,” SHAKESPEARE, *The Three-Text Hamlet. Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio*, kiad. Paul BERTRAM, Bernice W. KLIMAN, New York, AMS Press, 1991, Q2 2268, 3.2.397.

¹⁰ Ezúttal nem térek ki azokra a vitákra, hogy milyen speciális esetekben engedélyezhető az emberölés, például törvényes és nyilvános kivégzés formájában; fent hivatkozott munkáimban ezt is tárgyalom. Az, hogy nem Poloniust akarta megölni Hamlet, mindenesetre nem változtat azon a tényen, hogy emberölést követ el; még akkor is, ha áldozatát patkánynak nevezi.

hisz egy verébf

sem eshetik le a gondviselés akaratja nélkül. Ha most történik: nem ezután; ha nem ezután, úgy most történik; s ha most meg nem történik, előbb máskor: készen kell rá lenni. (*Hamlet*, 5.2.)

A Máté evangéliumára való utalás ismét egy mélyen vallásos, keresztény erkölcsiséget feltételez (Mt 10:29). De vajon készen áll-e Hamlet a halálra, illetve – az adott keresztény kontextusban – az Isten előtti elszámolásra? Látszólag talán igen: Polonius megölését talán mégis megbánta, ahogy azt anyjának mondja hosszú beszélgetésük végén (3.4.), bár ennek nem adja igazi tanújelét, amikor később bújócskát játszik a holttesttel. A királyt pedig még mindig nem ölte meg; úgy tűnhet, mintha már le is mondott volna a régóta halogatott bosszújáról. Az irónia itt abban rejlik, hogy Hamlet ezt éppen azután mondja barátjának, amikor azt meséli el – meglehetősen részletességgel – hogyan küldte hirtelen halálba iskolatársait, korábbi barátait. A királyfi úgy írt a „Király nevében szörnyü kénytetést”, hogy Rosencrantzot és Guildenstern, „a parancs vivőit,” kell kivégezni, „Még gyónniok sem engedvén időt” (5.2.).

Ez a részlet, a bűnbánati ima és azt követő feloldozás kizárása, azért fontos, mert egybecseng Hamlet egy korábbi cselekedetével. Azért halasztja el bosszúját a központi Ima-jelenetben, mert attól tart, hogy az éppen imádkozó király „akkor mennybe mén” (3.3). Ez Hamletnek nem megfelelő bosszú, ő kifejezetten a pokolra szánja ellenfelét; nem csak a testét, de a lelkét is meg akarja ölni. A királyfi már a dráma elején kifejezi, hogy nem szívesen látná ellenségeit a mennyországban, és később több alkalommal is ennek megfelelően cselekszik. Anyja második násza után ugyanis Hamlet így panaszkodik Horatióknak:

Inkább halálos ellenségemet
A mennybe' láttam volna, mint megérjem
Azt a napot. (*Hamlet*, 1.2.)

Hamlet jellembrázolásában tehát Shakespeare a végletekig feszíti látszat és valóság ellentétét: a dán királyfi látszólag mélyen erkölcsös és vallásos hős, aki Istenre hivatkozik, a Bibliát idézi, és a végsőig halogatja a bosszúját, mintha idegen lenne tőle az erőszak. Valójában azonban bosszúja beteljesítése közben többszörös gyilkossá válik; ráadásul ellenségeinek nem csak a halálát, hanem a kárhozatát is kívánja; a királygyilkosságot is ezért halasztja el, amikor arra lehetősége nyílik. Ezzel pedig egyedülállóan gonosz Shakespeare tragikus hősei között; Othello ellentétpárja, hiszen a velencei mór hangsúlyozza, hogy Desdemonának „csak” a testét akarja megölni, a lelkét nem. A romantikus értelmezések máig tartó hatása, illetve Shakespeare leghosszabb tragédiájának a színpadon történő alapos meghúzása miatt azonban ezek a részletek gyakran elsikkadnak a recepcióban, mind a kritikában, mind a színházban, egy részleges és vitatható, felületes *Hamlet*-képet nyújtva.

A *Macbeth*ben is megfigyelhető a látszat és valóság ellentéte, valamint a főszereplő képmutatása, ott azonban ez sokkal nyilvánvalóbb, ezért rövidebben is tárgyalhatjuk. Duncan király csalódottan állapítja meg az árulás miatt kivégzett Cawdor thán kapcsán:

Nincs tudomány: a lélek alkatát
Az arczbul eltalálni; – ebben én
Feltétlenül bízám. (*Macbeth*, 1. 4.)

Duncan általánosít, mégsem sejt, hogy ez a kijelentés *Macbeth*re is igaz. A király éppen a főszereplőnek hálálkodik a csatában való hősiesség helytállásáért, amit *Macbeth* – látszólag szerényen – elutasít, pedig a királyi ambíciója miatt ekkor már felmerült benne a gyilkosság gondolata.

Hűség s szolgálat: mikkel tartozám,
Magok jutalma. Felsőgedre csak
Szolgálatink elfogadása néz; (*Macbeth*, 1. 4.)

Sőt, amikor a király kijelenti, hogy idősebb fiát, *Malcolmot* trónörökössé és *Cumberland* hercegévé teszi, *Macbeth* – képmutatását fokozva – tovább hangsúlyozza a királynak szolgálatkészségét. Magában azonban arra gondol, hogy ha a trónra akar kerülni, immár nem elég a királyt megölnie.

Minden pihenés,
Mi nem szolgál neked: nekem teher.
[...]

(félre).

Cumberland-herczeg! oly kő ez, melyen
Át kell ugornom, – másképp átesem;
Mert útban áll. – Bújj el csillag világa!
Ne láss be vágyam mély setét titkába!
Zárulj be szem! hagyd rá – a míg a kéz
Elvégzi azt, mit szem borzadva néz! (*Macbeth*, 1.4.)

Miután pedig – *Lady Macbeth* unszolására – *Macbeth* valóban megöli a királyt, a *Lady* a vért az örökre ken, hogy a látszattal rájuk terelje a gyanút. Ezután *Macbeth* az öröket is megöli, folytatva a gyilkolást és a képmutatást is:

Mint bánom oktalan dühöm – hogy így
Megöltem őket!

[...]

Ki tudna: bölcs s ijedt, higgadt – s dühös
Hű s közönyös – egyszerre lenni! – senki. (*Macbeth*, 2. 3.)

Malcolm azonban érzékeli a képmutatást, és Angliába menekül a gyilkos várából, így Macbeth eléri célját, a trónörökös távollétében Skócia királya lesz. Hatalmát azonban rettegve félti, további sorozatos gyilkosságokat követ el, féktelen zsarnokságában ártatlanokat, nőket és gyermekeket is megölve, amíg be nem telik a sorsa, és Malcolm visszatérte után meg nem ölik őt is.

Látszat és valóság ellentétét eddig elsősorban erkölcsi kérdésként vizsgáltuk, a szereplők jellemével kapcsolatban. Ez ugyanakkor egy alapvető filozófiai kérdés is, amely a megismerés korlátaira vonatkozik, és Shakespeare korában saját aktualitása volt. Ez is tükröződik a művekben, részben a fenti jelentekben is, de különösen Hamletnek Ophéliához írt levelében.

Kételd, a nap hogy forgandó,
Kételd, csillagtűz ragyog;
A valót, hogy igazmondó:
Csak ne azt, hogy hű vagyok. (*Hamlet*, 2.2.)

Hamlet itt még a szerelméről biztosítja Ophéliát, aki bármiben kételkedhet, csak a hűségében nem. A fiatalok szerelme azonban tragikus véget ér, miután Hamlet és Ophélia is megtagadja szerelmét, Hamlet pedig a szerelem helyett a bosszú útjára lép; a kétely tehát éppenséggel még ebben a tekintetben is helyénvaló lett volna.¹¹ A főhős fenti szavai ugyanakkor a kor alapvető kételyeit is kifejezik a valóság megismerésével kapcsolatban, különösen a kopernikuszi fordulat után. Mi a valóság, és mi igazság? Hihetünk-e a saját szemünknek, miután kiderült, hogy nem is a nap forog a föld körül, ahogyan azt eddig hittük, hanem ennek éppen az ellenkezője igaz?

A színjátszás mint utánczás és tükör

Hogyan kapcsolódnak a fentiek a színházhoz? A *Hamlet*ben konkrétan megjelenik a „színjáték célja” (3.2.), mind elméletben, mind a gyakorlatban. Színészek érkeznek a királyi várba, akiket Hamlet személyesen instruál, mielőtt egy színdarabot játszat el velük, amelynek meghatározó szerepe lesz a tragédia további cselekményében. Hamlet óva inti a színészeket, nehogy túljátsszák a szerepüket, ő

¹¹ Ophélia temetésekor ugyan Hamlet ismét látványosan hangsúlyozza a szerelmét, ez a vallomás azonban már megkésétt, és a módja is vitatható, ahogy Hamlet a gyászszertartást megzavarja. Mint a dráma legtöbb eleme, a fiatalok kapcsolata is többféleképpen értelmezhető, véleményem szerint azonban közvetve Ophélia is Hamlet bosszúszomjának az áldozatává válik, hiszen a lány éppen abba örül bele, hogy egykori szerelme megöli édesapját.

viszont – a kárhozat erőltetésével – olyannyira eltúlozza a bosszúálló gonosztevő szerepét, hogy elmondható róla: „heródesebb Heródesnél” (3.2.).

Lényeges különbség azonban, hogy – a Lucianust alakító színésszel ellentétben – Hamlet nem csak eljátssza a királygyilkost, illetve általában véve az elvetemült gonosztevő szerepét. A dán királyfi ebben a tekintetben nem csupán tettet, imitál, mint a színész a szerepét. Bár halogat, Hamlet teljes mértékben azonosul a Szellemtől kapott feladattal, a bosszúálló szerepével, alaposan túlteljesítve, a vég-sőkig fokozva azt: totális és sorozatos bosszút állva. Eközben pedig – legalábbis helyenként – úgy tesz, mintha kizárólag magasabb, keresztényi szempontok vezérelnék. Ahogy láttuk, meglehetősen hipokrita módon tetszeleg az az erényes hős szerepében: már-már maga is hajlamos elhinni, hogy jó úton jár. Ez az alakítása mindenesetre valóban annyira meggyőző, hogy még a kritikusok jelentős része is hitelt ad neki, különösen a romantikus kommentátorok. Vívódásai, visszatérő kételyei ellenére Hamlet általában maga is meg van győződve arról, hogy valóban erényesen viselkedik, nem csak színleli az erényes hőst; ebben azonban súlyosan téved, legalábbis a hivatkozási keretként szolgáló keresztény értékrend szerint. Összességében a tragédia és Hamlet karaktere is egy alapvető értékválságot tükröz, amely a természetfelettihez való viszonyban is kifejeződik. Ez vonatkozik általában véve a vallásos kérdésekhez való hozzáállásra, konkrétan pedig, ahogy látni fogjuk, a Szellemtől is; igen izgalmas témákat nyújtva Shakespeare színháza számára.

Ami Hamlet szerepét illeti, annak éppenséggel a brutalitására találunk célzást *Az egérfogó* előtt. Hamlet Poloniusszal évődik, aki „játszott egyszer az egyetemen” (3.2.).

POLONIUS

Igen, bizony, fönség; s jó színésznek tartottak.

HAMLET

S mi volt a szerepe?

POLONIUS

Julius Caesar; megöltek a Capitoliumon; Brutus ölt meg.

HAMLET

Na ugyan brutális szerep volt tőle: megölni egy

ily capitális borjút. – Készen a játszók?

(*Hamlet*, 3.2.)

Ahogy arra Fabiny Tibor is felhívja a figyelmet, „valószínű, hogy az 1599-ben bemutatott *Julius Caesarban* ugyanaz a színész játszotta Caesart és Brutust, mint aki később Poloniust és Hamletet – „Hamlet” tehát már egyszer megölte „Poloniust”

és ugyanazt a „brutális” szerepet fogja csakhamar újra lejátszani.”¹² Itt tehát a színházra való többrétegű utalással nem csak Hamlet évődik Poloniusszal, hanem a Hamletet elsőként alakító színész, Richard Burbage is játékosan összekacsintott partnerével és a Shakespeare-korabeli közönséggel, jelezve, hogy ők itt csak szerepet játszanak; egyúttal minősítve is saját szerepét. Ráadásul „Hamlet” ezzel még csak „Polonius” megölését vetíti előre, ám – ahogy láttuk – később nem csak a tanácsnok hirtelen halálát okozza; ő csak az első áldozata lesz a bosszú útján.

Látszat és valóság kettőssége, a tettetés, utánczás és a szerepjátszás mind a színház alapja. Már Arisztotelész is az utánczást emeli ki a tragédia meghatározásában: „a tragédia valamilyen cselekvés utánczása”, illetve „a tettek és az élet utánczása.”¹³ Shakespeare pedig éppen a *Hamlet*ben, a címszereplőn keresztül fogalmazza meg a „színházi célját”: „hogyan tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát” (3.2.). Hamlet a színészeknek adott instrukciója szerint tehát a színházi szerepjátszás nem pusztán utánczás: mintegy tükörként funkcionál, elsősorban erkölcsi értelemben, másrészt az adott kor fontos kérdéseit illetően. Olyan tükörként, hogy ha a néző belenéz, önmagára ismerhet benne. Amint a *Hamlet*ben láthatjuk, Shakespeare-nél a színházi szerepjátszás nem csak általánosságban utánozza vagy tükrözi az emberi természetet, illetve a történelmi kort, hanem az egyes nézők is tükröt tart.

Ezt tökéletesen illusztrálja a színház a színházban jelenete a *Gonzago megöletése* című darab színpadra állításával és annak fogadtatásával. Az *egérfogó*beli gyilkosság nem csak egy korabeli bécsi gyilkosság színpadra vitele és annak az ismételt eljátszása, hanem Claudius testvérgyilkosságát is jelképezi, amelyben a gyilkos király magára ismerhet. Azonban nem Claudius király az egyetlen nézője az előadásnak. Hamlet, aki a színdarabot megrendelte és az alkalomnak megfelelően adaptálta, úgyszintén feszülten figyeli a színészek játékát és annak a fogadtatását. A bosszújára készülő hős maga is a színdarab hatása alá kerül: ő is azonosul a gyilkossal, amikor a mérgező Lucianust a király unokaöccsének hívja.

Itt ki kell térnünk a magyar fordítások különbségeire, ugyanis Arany János klasszikus fordításában ez a fontos mozzanat elvész, és így a leginkább ismert magyar változat félrevezető lehet ezen a ponton, amely döntően befolyásolhatja az értelmezést. Aranynál „Ez valami Lucianus, a király öccse” (3.2.) szerepel, az eredeti szövegben viszont „Nephew to the King”,¹⁴ vagyis a *király unokaöccse*. Tágabb értelemben ugyan az „öcs” vonatkozhat „unokaöcsre” is, azonban úgy gondolom, itt lényeges különbséget tenni a kétféle rokonság között, ahogy azt az eredeti angol szöveg világosan kifejezi. Ezt néhány újabb magyar fordítás már pontosan visszaadja: Eörsi István és Nádasdy Ádám *Hamlet*-fordításában is „a

¹² SHAKESPEARE, *Hamlet*, szerk., jegyz., FABINY Tibor, Bp., IKON Kiadó, 1993, 128.

¹³ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, VI. 50a. ford. SARKADY János. Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1992, 13–14.

¹⁴ SHAKESPEARE, *i.m.*, Q2 2112, 3.2.244.

király unokaöccse” szerepel.¹⁵ Arany fordításában úgy tűnhet, hogy a színházi jelenetben ábrázolt gyilkosság, tökéletes bizonyítékként, csakis Claudiusra vonatkozik, aki a kirohanásával egyértelműen elárulja magát, valójában azonban ennél sokkal árnyaltabb a kép.

Az *egérfogó* tehát Claudius királynak és Hamletnek is tükröt tart, vagy ha úgy tetszik, mindkettőjükön kattan. Egyszerre tükrözi a korábbi gyilkosságot, a néhai Hamlet király megmérgezését, illetve Hamlet szándékát, hogy megölje Claudius királyt, annak unokaöccseként. Hamlet bizonyítási eljárása ezzel felemásra sikerül, és csak részsikert arat, amikor a király magára ismer és feldúltan távozik. Mivel a színdarab a gyilkos unokaöcs révén nem pontosan az eredeti királygyilkosságot utánozza – ahol Claudius a király *öccse* volt –, Hamlet a közbeszólásával inkább saját magára hívja fel a figyelmet, jelezve az udvarnak, hogy a király életére tör. A többi néző, akinek sejtelme sincs Claudius gyilkosságáról, elsősorban erre figyel fel: nekik a színdarab azt tükrözi, hogy a király élete veszélyben forog az unokaöccse miatt. Polonius, Rosencrantz és Guildenstern az előadás után egyaránt a király – és közvetve a királyság – épségéért aggódik, és még mindig nem utalnak arra, hogy gyanakodnának rá az előző király halálával kapcsolatban.

A teljességhez hozzátartozik, hogy a színház a színházban jelenete is több részből áll. Először csak egy némajáték vezeti be a darabot, amely még meglehetősen pontosággal viszi színre a Szellem által elmondottakat: az alvó király megmérgezését, majd a gyilkos udvarlását a királynénak, aki némi vonakodás után viszonzozza a szerelmét. Csak ezután jön a Prológus és a szöveges színdarab Lucianusszal, a király unokaöccsével. Tehát értelmezhetjük úgy is a jelenetet, hogy Hamlet először bemutatja Claudius bűnét, majd a saját bosszúját. Csakhogy a rövid némajáték visszhangtalan marad: csak Ophelia reagál rá, és ő is az értetlenségét fejezi ki: „Mit jelent ez, főséges úr?” (3.2.). Hamlet pedig nem magyarázza el, hogy itt bizony nyilvánosan megvádolta Claudius királyt a bátyja, a néhai Hamlet király megölésével. Ehelyett azt mondja, hogy „Mindjárt megtudjuk eme fickóktól: mert a/ színészben nem áll a szó; kibeszél az mindent”. Majd, amikor szavakkal is előadják a darabot, amely a párbeszédekkel természetesen sokkal hosszabb, mint a rövid némajáték, Hamlet először elidegeníti azt a dán környezetétől, hangsúlyozva, hogy a „darab egy Viennában történt gyilkosságot ábrázol”. A gyilkos színrelépésekor pedig maga nevezi a mérgezőt a király unokaöccsének, aki – ha ezek után mégis Helsingörre asszociálunk – a dán udvarban csak Hamlet lehet. Amennyiben tehát a szöveges előadás a némajáték magyarázata, bővebb kifejtése, a zaklatott Hamlet kommentárja felülírja a darabot, önmagát vádolva meg. A modern szín-

¹⁵ SHAKESPEARE, *Hamlet, dán királyfi tragédiája*, EÖRSI István fordítása, Bp., Cserépfalvi, 1994. SHAKESPEARE, *Három dráma*, NÁDASDY Ádám fordításai, *Hamlet – Szentivánéji álom – Lear király*, Budapest, Magvető, 2012. Utóbbi fordítás eredeti lelőhelye: SHAKESPEARE, *Hamlet, dán herceg tragédiája*, ford. NÁDASDY Ádám, *Színház, Drámamelléklet*, 1999. október.

padi gyakorlatban azonban többnyire ezt a jelenetet is lerövidítik; gyakran csak a némajátékot hagyják meg, mint a király elleni tökéletes bizonyítékot. Pedig Claudius király nem rohan ki a némajáték után, csak a szöveges előadás közben, amikor az unokaöcs Lucianus önti a mérget az alvó Gonzago fülébe.

A színház a színházban, Shakespeare színdarabjában, tehát különös dramaturgiai jelentőséggel bír: az elvek megfogalmazása után a gyakorlatban is bemutatja a színjátszás hatalmát, egyben univerzális erejét. A darab, egy királygyilkosság színrevitele, olyan elementáris hatással van a nézőkre, hogy félbe kell hagyni. A király nem bírja végignézni, az elvetemült bűnös megindultan imádkozni kezd; az igazságot kereső királyfi pedig az előadás után vért inna, majd hamarosan maga is gyilkossá válik. A nézőpontok és a színjáték hatásának a különbségét jól mutatja a királyné magatartása is, aki szemrehányóan mondja a királyfinak: „Hamlet, nagyon megsértetted atyádat” (3.4.). Az udvaroncokhoz hasonlóan tehát Hamlet anyja is azt érzékeli és hangoztatja, hogy a királyfi az előadással megsértette a jelenlegi királyt, aki nem csak a nagybátyja, hanem immár az apja is. Hamlet viszont még mindig csak a halott édesapját tekinti atyjának, és a színdarabbal éppen azt szerette volna kifejezni, hogy a királyné sértette meg a volt férjét azzal, hogy ismét férjhez ment, ráadásul a gyilkosához: „Anyám, nagyon megsértetted atyámat”. A színházi előadás azonban mindig itt és most játszódik, és a jelentése is elsősorban a jelenre vonatkozik; a tükör akkor működik, amikor belenézünk.

Hamlet célja, hogy egy színdarab segítségével elmozdítsa a trónról az uralkodót, egy korabeli történelmi eseményt is tükrözhet. Az Essex-felkelés előtt éppen Shakespeare társulatát, a *Lordkamarás embereit* kérték fel, hogy játsszák el a *II. Richárdot*, amely a király megölését és a hatalom átvételét mutatja be. Essex gróf és társai ezzel akartak támogatást szerezni a felkelésüknek, a színdarab hatásában bízva elnyerni a londoni közönség szimpátiáját, hogy I. Erzsébet királynőt elmozdíthassák a trónról. A királydrámát Shakespeare társulata elő is adta 1601. február 7-én, a felkelés előestéjén, ám másnap a lázadás sikertelen maradt, a felkelőket elfogták és később kivégezték. A perben a társulat tagjait is kihallgatták, de felmentették őket a felségárulás vádja alól.¹⁶

A tükör a *Macbeth*ben szó szerint is szerepel: „*Látomány. Nyolc király; az utolsó tükört tart kezében, utánok Banquo árnya*” (4.1.). A látomás jóslatként Banquo utódaira utal, akik királyok lesznek. A tükröt a Boszorkányok tartják Macbethnek, aki így értesül arról, hogy gyilkosságsorozata tulajdonképpen hiábavaló: ő ugyan király lett, de a korona később Banquo utódaira száll. Ez a jóslat ugyanakkor Shakespeare korában Jakab királynak is szólt, aki Banquo leszármazottja volt, így a darab neki is tükröt tart: saját magát és őseit láthatta benne. Közismert, hogy a *Macbeth* kifejezetten a királynak íródott, aki Skóciában VI. Jakabként uralkodott, majd I. Erzsébet halála után, 1603-ban, I. Jakabként Anglia királya

¹⁶ Roland Mushat FRYE, *The Renaissance "Hamlet". Issues and Responses in 1600*. Princeton, Princeton U. P., 1984, 265–6.

is lett; a tragédia az ezt követő években született, 1604 és 1606 között. Az is ismert, hogy a király mélyen vallásos volt, és élenként érdeklődött a boszorkányok iránt. A természetfeletti hangsúlyos szerepe, a vallásos utalások és általában a misztikum tehát nem csak általában a korszellemet tükrözi, hanem konkrétan a király érdeklődését is. Az azonban már kevésbé ismert, hogy ez a *Hamlet*tel kapcsolatban is elmondható, amely ugyan még I. Erzsébet uralkodásának utolsó éveiben keletkezett (1600–1602 között), de a trónutódlás kérdéseit feszegetve már szintén előremutatható a trón várományosa, Jakab király felé. A történelmi háttér további eseményeinek részletezése helyett azonban nézzük inkább a természetfeletti szerepét e tragédiákban, és hogy hogyan kapcsolódik ez a látszat és valóság kérdéséhez, valamint magához a színházhoz.

A természetfeletti szerepe

Ahogy említettük, mindkét tragédia a természetfeletti megjelenésével indul, titokzatos lényekkel, akik aztán alapvető hatással bírnak a főszereplőkre, rajtuk keresztül pedig az egész cselekményre. A *Hamlet*ben szereplő Szellem szintén közvetlenül kapcsolódik *Az egérfogóhoz*, illetve a *Gonzago megöletése* színpadra állításához. A színdarabban Hamletnek eredetileg kettős célja van: nem csak a királyt akarja próbára tenni, hanem a Szellem hitelességét is ellenőrizni és bizonyítani szeretné.

A látott szellem ördög is lehet,
Mert az is ölthet oly tetszős hüvelyt,
S tán gyöngeségem, mélakórom által
– Mert ily kedélyre nagy hatalma van –
A kárhozatba dönt. Nincs rá bizonyság
Ennél különb; de tör lesz e darab,
Hol a király, ha bűnös, fennakad. (*Hamlet*, 2.2.)

Hamlet tehát attól tart, hogy a Szellem nem apjának szelleme, hanem egy álruhás ördög, démon, aki csak tetteti magát, magára öltve apja alakját; vagyis szerepet játszik, akár egy színész. Mindezt még érdekesebbé teszi az a legenda, hogy a Szellem szerepét eredetileg maga Shakespeare játszotta. Látszat és valóság kérdése tehát a Szellemre is érvényes: a Szellem ugyan kétségtelenül Hamlet apjának látszik, és annak is mondja magát, de nem biztos, hogy valóban az. Ennek eldöntése valóban élet-halál kérdés a főszereplő számára. Ha a Szellem hiteles, akkor egészen különleges szereplőként jelentkezik élet és halál határmezsgyéjéről, a túlvilágról, visszatérve a halottak közül. Ha azonban hazudik, az esetlegesen gonosz Szellem a királyfi és mások vesztét is okozhatja.

A Szellem eredete és személye tehát alapvetően bizonytalan Shakespeare tragédiájában, de ez a kétértelműség a modern recepcióban többnyire elvész, még

akkor is, ha szövegkiadások természetesen tartalmazzák ezt a fent idézett részt a Hecuba-monológ végéről – amely egyébként szintén a színjátszás hatalmát, magának a drámai szövegnek a megindító erejét hangsúlyozza; Hecuba sorsa pedig a sorozatos vérontás tragikus következményeire is figyelmeztethet.¹⁷ Az értelmezők szinte kizárólag Hamlet apjaként tekintenek a Szellemre; még a témát behatóan vizsgáló irodalomtörténészek is, noha rámutatnak, hogy a szereplő értelmezése számos problémát vet fel, különösen a keresztény kontextusban.¹⁸ A kritikusok, irodalomtörténészek egy része szerint viszont nem alaptalan Hamlet gyanúja, itt tényleg egy olyan kísértő ördögről vagy démonról van szó, amely a hős és egész Dánia bukását okozza; a Shakespeare-korabeli közönség még feltehetőleg így értelmezte a tragédiát.¹⁹ A Szellem ugyan a purgatóriumra utal: „nappal bezárva lenni láng között,/ Míg földi létem undok bűne mind/ Kiég s letisztul” (1.5.); a bosszúra való felszólítás viszont aligha van összhangban a megtisztulással, az csakis a pokolból jöhet.

A szereplőt ennek ellenére általában elfogadják Hamlet apja szellemének, és ez összefügg a szövegkiadásokkal is. A modern kiadásokban ugyanis – az eredeti, reneszánsz korabeli kiadásoktól eltérően – a dráma szövege elé egy szereplőlistát is tesznek, amelyben általában egy olyan elnevezés szerepel, mint például „SZELLEM, Hamlet apjának szelleme”,²⁰ vagy „Hamlet atyja SZELLEME”.²¹ Ebből a szempontból fontos kiemelni Eörsi István fordítását, amelyben „SZELLEM, Hamlet apjának, az elhunyt király alakjában” elnevezés szerepel.²² Eörsi tehát, véleményem szerint helyesen, nem dönti el ezt a kérdést, hanem az olvasóra bízta az értelmezését: szabadon eldöntheti, hogy hitelt ad-e a szereplőnek a személyazonosságát illetően, vagy inkább gonosz Szellemnek, démonnak tartja.

A Szellem természetesen igazat mond Claudius bűnösségével kapcsolatban, hiszen az imajelenetben a király megvallja tettét a közönségnek. Ez azonban még nem garancia arra, hogy valóban Hamlet apjának Szelleme, ahogy állítja. Ehhez pedig nem feltétlen szükséges, hogy itt áttekintsük a korabeli szakirodalmat a szellemekről, elég, ha a *Macbethet* idézzük. Banquo így figyelmezteti Macbethet a Boszorkányok jóslata után.

¹⁷ A színpadon viszont gyakran meghúzzák a szöveget, és kihagyják ezt a részt, illetve általában a gonosz Szellemre való utalásokat, ahogy pl. OLIVIER a fent hivatkozott filmes adaptációjában, 7. jegyzet.

¹⁸ Stephen GREENBLATT, *Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University Press, 2001, 241.

¹⁹ Eleanor PROSSER, *Hamlet and Revenge*, Stanford, Stanford U. P., 1967, 2. kiadás: 1971. Prosser kutatásait folytatva én is ezen a véleményem vagyok, ezt bővebben a fent hivatkozott munkáimban fejtem ki (1. és 2. jegyzet).

²⁰ NÁDASDY Ádám fordításában, 14. jegyzetben *i.m.*, amely Harold JENKINS, szerk., 2. Arden *Hamlet*-kiadásán alapul. *Hamlet. The Arden Shakespeare. Second series*, London, Methuen, 1982.

²¹ ARANY János fordításában a szöveg előtti „SZEMÉLYEK” listája.

²² EÖRSI István, *i.m.*, 8.

Abba bízva, még
A koronára is gyúlhat vágyad, e
Thánság fölött. – De néha, – különös! –
Csak hogy veszélybe csaljon, a gonosz
Szellem valót mond; szép ártatlanul
Játékba visz, de a komoly valónál
Örvénybe dönt. (*Macbeth*, 1.3.)

Vagyis a gonosz szellem is mondhat igazat, hogy az áldozatát megtévessze, és ezzel a veszét okozza.

A *Macbeth*ben ebből a szempontból szintén sajátságos, de világos a helyzet, legalábbis abból a szempontból, hogy a Boszorkányok ártó szándékkal közelednek Macbeth felé, ezért ezt a tragédiát itt csak röviden elemzem. A Boszorkányok beszéde már az első jelenetben arra utal, hogy összezavarják a szavak értelmét, és ezzel később megtévészthetik azokat, akik hallgatnak rájuk és értelmezni próbálják az üzeneteiket.

Szép a rút és rút a szép.
Rajta! köd- s homályba szét! (*Macbeth*, 1.1.)

A Boszorkányok itt ellentétes értelmű szavakat tesznek egyenlővé, amivel éppen az alapvető különbségtételt és így a megfelelő értékítéletet teszik lehetetlenné. A „szép” és a „rút” itt nem csak esztétikai alapfogalmakat jelöl. Az eredeti „*fair*” és „*foul*” ellentétpár ennél többet jelent: a „tisztá, igaz, becsületes” és az „mocskos, aljas, gonosz” ellentétét, végső soron a „jó” és a „rossz” közötti etikai különbségtétel feloldását. Ahogy a Boszorkányok eltűnnek a ködbe és a homályba (illetve a mocskokba, „*filthy air*”: mocskos levegőbe), úgy Macbeth értelmét is elködösítik és mocskossá teszik, akinek már az első mondata jelzi ezt a hatást, rögtön ahogy a Boszorkányok közelébe kerül, még mielőtt szólna hozzájuk. Ezt Szabó Lőrinc fordítása adja vissza pontosan: „Soha ilyen szép és rút napot!” (1.3.). Az alapvető bizonytalanság a Boszorkányok alakját is érinti: Macbeth számára sem világos, hogy nők vagy férfiak-e, azonban „*aligha a föld lakói*”; váratlan megjelenésük és eltűnésük, illetve jövőbelátó képességük is inkább szellemi lényekre utal. Ezúttal – terjedelmi okokból – nem tárgyalhatom részletesebben sem a Boszorkányok alakját, sem a *Macbeth*re kifejtett hatását, csak három szempontot emelnék ki, amelyek a fentiekhez kapcsolódnak, és a *Hamlet* értelmezése szempontjából is megfontolandóak.

Az első és legfontosabb az igazság kérdése, vagyis a Boszorkányok üzenetének igazságtartalma, ehhez kapcsolódóan pedig általában véve a természetfeletti jelenések, illetve jelenségek megbízhatósága. Láttuk, hogy Hamlet egyetlen próba – a király bűnössége – alapján ad hitelt a Szellemnek, bízva benne, hogy jó szellemmel van dolga. A Boszorkányok viszont több jóslatot is tesznek, és valamennyi

jóslatuk teljesül, tehát tulajdonképpen többször is igazat mondanak. Azonban végső soron mégis becsapják Macbethet, aki a kezdeti sikereken, részigazságokon felbuzdulva megbízik bennük, és ezzel a vesztébe rohan. Nagyravágyása miatt gyilkossá, sőt sorozatgyilkossá válik, hogy a királyi jóslatot beteljesítse, miután az első jóslat szinte azonnal teljesül, és Glamis után röviddel Cawdor thánja lesz. Később pedig elbizakodottá teszik az újabb jóslatok, amelyek alapján legyőzhetetlennek hiszi magát. A Boszorkányoknak igaza van még abban a Macbethnek szóló jóslatban is, hogy „világra kit anya hozott,/ Neked nem árthat” (*Macbeth*, 4. 1.), hiszen a legyőzőjét, „Macduffot kivágták/ Idő előtt az anyja méhiből!” (5.7.) – vagyis császármetszéssel született. A gonosz természetfeletti hatalmak tehát részben igazat mondanak, de ezek csak megtévesztő féligazságok, hogy leplezzék a gonosz és végeredményben hamis, hazug szándékot. Macbeth végül maga is rádöbben, amire korábban Banquo figyelmeztette, de ekkor már késő.

Oh, bolond, ki még hiszen
Pokol bűvébe'! kétértelmüleg.
Játszik velünk az: fülnek mond valót
Csak; a reményt meg cserbe hagyja. (*Macbeth*, 5. 7.)

Ehhez kapcsolódik látszat és valóság problematikus viszonya, végső soron el-
lentéte. A Boszorkányok azzal hitegetik a főszereplőt, hogy „Macbeth legyőzve
nem lesz, míg csak a/ Birnámi erdő nem mozdul maga” (4. 1.). Ez képtelenség,
hiszen az erdő maga nem mozdulhat meg, a Boszorkányoknak mégis igaza van
tulajdonképpen még ebben is, legalábbis részben, mert végül az erdő megmozdul.
Ahogy a hírnök a csodálkozástól rettegvé tudatja Macbeth-tel:

A mint a dombon őrt állék s alá
Birnamra néztem, hát egyszerre úgy
Tetszék: az erdő mozdúl. (*Macbeth*, 5. 5.)

Ez azonban természetesen csak a látszat: nem maga az erdő mozdult meg, hanem
a katonák Malcolm seregében, akik csupán ágakkal álcázták magukat. A látszat
tehát csal, és a Boszorkányok, gonosz szellemi lényként valójában hazudtak az
áldozatuknak.

Végül az sem véletlen, hogy éppen Banquoval mondatja ki Shakespeare a fenti
fontos figyelmeztetést a gonosz szellemek igazmondásáról (1.3), hiszen ő Jakab
király őse. A démonok és a boszorkányok olyannyira foglalkoztatták Shakespeare
kortársait, hogy Jakab király maga is könyvet írt erről *Daemonologie* címmel 1597-
ben, még skót királyként, néhány évvel a *Hamlet* és a *Macbeth* keletkezése előtt.
Ebben az értekezésben számos olyan passzus található, amely ráillik a két fősze-
replőre és azok bukására, a gonosz kísértő szellemek, illetve a boszorkányok kü-

lönleges hatását taglalva.²³ A modern olvasónak és a közönségnek nem feltétlen kell tisztában lennie a korabeli nézetekkel, illetve a vonatkozó irodalommal, ám ha a drámák ezen részeit, a vallásos, spirituális utalásokat figyelmen kívül hagyjuk, akkor éppen a lényegét veszíthetjük szem elől; vagy más szóval csak a tragédiák felszínét látjuk, de a mélyebb jelentésréteget elmulaszthatjuk az értelmezés során.

A kecskeméti *Hamlet*

De vajon hogyan jelennek meg Shakespeare művei a mai magyar színpadon? Mit érezkelhet a néző vagy éppen a kritikus *Hamlet* dilemmáiból; nem csak a „Lenni vagy nem lenni” híres kérdéséből, hanem például a színház szerepéről, vagy a természetfeletről? A *Hamlet* Magyarországon is az egyik legtöbbször előadott Shakespeare-dráma, szinte mindig szerepel valamelyik színház műsorán, bár egy-egy színház viszonylag ritkán mutatja be, és egy *Hamlet*-bemutató már csak ezért is különleges esemény. Shakespeare halálának négyszázadik évfordulója alkalmából Magyarországon is több produkció készült. A kecskeméti Katona József Színházban 2016 februárjában mutatták be a tragédiát Rusznyák Gábor rendezésében, negyvennégy évvel Ruszt József híres rendezése után.²⁴ Rusznyák rendezése igen összetett, ötletekben gazdag, a mű filozofikusságát és a színház szerepét is hangsúlyozó, több szempontból kiemelkedő, rendhagyó munka.²⁵ Egyrészt kifejezetten modern, már a szövegválasztásában is, hiszen Nádasy Ádám fordítását használták, amely az Arany János klasszikus fordításához szokott füleknek mindenképpen újdonságot jelent; de Nádasy szövegét is szabadon kezelték: egyrészt meghúzták, másrészt kiegészítették, modern vendégszövegeket is betoldva. Ugyanakkor a rendező arra törekedett, hogy „az eredeti alapgondolat mentén, klasszikus szemléletben” állítsa színpadra a művet, hogy „ne sérüljön a történet”.²⁶ Az „apróbb dramaturgiai belenyúlások” az időkorlátok miatt történtek; Rusznyák Gábor szerint „nyilván befolyásolta ezt az egészet, hogy hogyan

²³ JAMES VI of Scotland [később: James I of England], *Daemonologie. In Forme of a Dialogue*, Edinburgh, 1597. E munkát is részletesebben elemzem a fent hivatkozott disszertációmban (2. jegyzet).

²⁴ A kecskeméti produkció számomra nem csak azért volt izgalmas, mert ez Shakespeare legtöbbféleképpen értelmezett drámája, amelynek kutatásával magam is sok időt töltöttem. Németh Virág dramaturg megkeresett a próbafolyamat előtt, és a felkészülés során az én *Hamletről* írt munkáimat is felhasználta. A kritikusok számára is izgalmas és értékes produkció született, amely nagyon sok kérdést felvetett, és természetesen csak részben támaszkodott az én értelmezésemre. Részletes elemzése külön tanulmányt érdemelne, itt csak röviden reflektálhatok rá.

²⁵ Pethő Tibor szerint is „szép és gondolatiságában rendkívül gazdag *Hamletet* láthatunk Kecskeméten, kitűnő szereplőgárdával: Porogi Ádám erősen értelmiségi *Hamletjét*, Kőszegi Ákos egyszerre kisztíli és önmarcangoló *Claudiusát*, Kiss Jenő szinte kedélyes *Poloniusát*, Zayzon Zsolt *Sírásóját* emelnék ki elsősorban.” PETHŐ Tibor, *A kettéhasadt dán királyfi*, Magyar Nemzet Online, 2016. május 6.

²⁶ LÁSZLÓ T. András, *Hamlet Kecskemétre ment*, Könyv kultúra Magazin Online, 2016. február 22.

hat, mi is ez a szellemvilág körülöttünk, hogyan is vagyunk a halállal, miért ennyire kulcskérdés, hogy éljünk, vagy ne éljünk, hol van az a pont, ahol eljuthat egy ember odáig, hogy egyáltalán felteszi ezt a kérdést?”²⁷

A halál és a színház szerepe, valamint ezek kapcsolata már az előadás nyitójelenetében felmerül: „a *Hamlet* Kecskeméten a sírásó-jelenettel kezdődik, vagyis elég viccesen. Ez a sírásó-jelenet persze nem az a sírásó-jelenet; ezt nem Shakespeare írta, hanem Rusznyák Gábor rendező és csapata: az öreg Hamletet földelik el éppen, ketten, anya és fia (Kertész Kata és Zayzon Zsolt). Kétszer is; ugyanis az ügyelő leállítja, majd újraindítja az előadást – ezért aztán van időnk szemügyre venni a forgóra épített balett-terem-öltöző együttest, Khell Zsolt díszletét, valamint a zsöllyében üldögélő feketeruhás Hamletet, és tudjuk azt is, hogy színházban vagyunk...”²⁸ Tehát a rendhagyó felütés és díszlet is hangsúlyozza a színház szerepét, amelyben a hatalmas tükrök Hamlet, illetve Shakespeare színházfelfogására is utalhatnak: a tükör előtt a színészek készülnek az előadásra, ugyanakkor az előadás tükrében mindenki elsősorban önmagát látja, itt és most. Ennek megfelelően az eredetiségre való törekvése mellett a produkció alapvetően kortárs, modern értelmezést nyújtott, amelyhez a néző a saját értelmezését is hozzátehetette.

A színjáték, élet és halál, valamint a természetfeletti különleges kapcsolatra utalt a szereposztás is. Kocsis Pál szerepösszevonásában három szerepet is alakított: a Színészkirályt, a Szellemet, továbbá Horatiót, Hamlet barátját is. Ez utóbbi szerepkettőzés némi bonyodalmat okozott *Az égérfogóban*, hiszen miközben Horatio Hamlettel együtt feszülten figyelte az előadást, különösen a király reakcióját, addig Színészkirályként a színre vitt és megfigyelt gyilkosság áldozatát is alakítania kellett. Ráadásul a Szellem ebben a produkcióban valóban hangsúlyos szerepet kapott, szinte végig a színen volt ő is. A szereposztásban a szereplő elnevezéseként csak „A Szellem” szerepelt, tehát Nádasdy Ádám fordításából elhagyták a „SZELLEM” után található „Hamlet apjának szelleme” magyarázatot. Így elvileg megmaradt a szereplő kétértelműsége: az ördögi szellem, a Hamletet kísértő démon lehetősége is. A Színészkirállyal való szerepkettőzés pedig arra is utalhatott, hogy talán a Szellem is csak szerepet játszik, hogy a főszereplő pusztulását, netán kárhozátát okozza. Ez az értelmezési lehetőség azonban itt is csak elvi lehetőség maradt, amely még az értő kritikusok számára is elsikkadt. Valójában már a színházi ismertetőben, illetve a produkció adatlapján is, a szereposztás melletti szinopszis szerint „Hamlet atyja szellemétől erről [a gyilkosságról] értesülve elhatározza, hogy bosszút áll...” A nyitójelenetbe ágyazott vendégszöveg, Petri György verse alapján is arra gondolhatunk, hogy a sírból az imént eltemetett Hamlet király szelleme szól hozzánk. Később pedig a Szellem és Hamlet többször is úgy beszél egymással, mint apa a fiával. A kritikusok is így értelmezték

²⁷ Uo.

²⁸ CSÁKI Judit, *Mit néki Oidipusz?*, Revizor, a kritikai portál, 2016. március 5.

az előadást, Pethő Tibor szerint „az idősebb Hamlet időnként rászól fiára – ezt teszi például Polonius megölésekor –, figyelmezteti az anyjával szembeni helyes viselkedésre – az asszonyt a királyfi kezében késsel kis híján megerőszakolja.”²⁹

Csáki Judit is fontosnak tartja kiemelni, hogy

a kecskeméti előadásban sokszor – szinte végig – jelen van az apa, és Kocsis Pál megformálásában annyira valóságosan és színesen, hogy szellem-voltát csak abból tudjuk, hogy más nem látja, csak Hamlet. Viszonyuk eleven: az apa folyamatosan inti a fiát, vigyáz arra, hogy az indulat és a cselekvés tisztasága egyensúlyban legyen. Így aztán nem is annyira Hamlet, mint inkább az apja dolga „helyretolni a kizökkent időt”, a fia révén és a fia által. A tragédia ilyenformán többszöröződik: a szellemapa tehetetlenül nézi végig, amikor a bosszú mindent és mindenkit fölemész.³⁰

A színikritikus számára tehát nem merül fel az az értelmezési lehetőség, hogy a hangsúlyos Szellem esetleg nem azonos az apával, sőt talán nem is szándékozik „helyretolni a kizökkent időt.” Fel sem merül, hogy ezzel esetleg éppen ellenkező a szinte végig a színpadon levő és a tragikus eseményekben olykor aktívan is közreműködő, talányos, természetfeletti figura célja. A bosszú ismételt erőltetésével a Szellem nem csak Claudius király, hanem jóformán az összes szereplő, egész Dánia pusztulását okozza, beleértve a herceget is.³¹

Hamletnek a Színészkirály szavalása utáni monológjában, amelyet hagyományosan Hecuba-monológként nevezünk, a „Mit neki Hecuba helyett” Kecskeméten „Mit neki Oidipusz?” szerepelt. Ez adja Csáki Judit kritikájának a címét is, de a jelentőségére Pethő Tibor világít rá.

Az érkező színészek sem a Gonzágó halálát adják elő; Rusznyák arra készíti fel közönségét, hogy Oidipusz történetét látják az egérfogó-jelenetben – a Hamletet amúgy is gyakran kötik össze az Oidipusz királlyal –, ám feltehetően a királyfi ötletére, a Hamlet egy-egy része kerül színre – tömören, a dráma egyéb helyeiről vett szövegrészletekkel.³²

A klasszikus görög drámára való utalás ugyanakkor a *Hamlet* híres modern értelmezésére is utal, amelyet Freud tanítványa, Ernest Jones dolgozott ki.³³ Ezek szerint Hamlet nem azért halogatja a bosszúját, mert attól tart, hogy gonosz, kísértő démonnal van dolga, majd az imajelenetben sem azért halogatja tovább a király

²⁹ PETHŐ Tibor, *i. m.*

³⁰ Uo.

³¹ Érdekes rendezői ötletnek találtam például, hogy a Szellem adta a szereplők kezébe a kardot a párbaj során; erre természetesen nem találunk utalást a dráma szövegében, ezért is meglepő volt, viszont jól kifejezte a többszörös bosszú szellemét.

³² PETHŐ, 21. jegyzetben *i. m.*

³³ Ernest JONES, *Hamlet and Oedipus*, New York, Norton, 1949.

megölését, hogy később a kárhozát okozhassa. A modern, pszichoanalitikus olvasat szerint ezek mind csak kifogások Hamlet részéről. A vallásos szempontok, amelyek Shakespeare korában még meghatározóak lehettek, és Jakab királyt is igen erőteljesen foglalkoztatták, a modern értelmezőknek már nem sokat mondanak. Bár a *Hamletet* továbbra is igen összetettnek, sokjelentésű műnek tartjuk, a mű kétértelműségei ma már kevésbé érvényesülnek. Úgy tűnik, a vívódó Hamlet Kecskeméten is inkább az Oidipusz-komplexusa miatt szenved és halogat. Ebben a produkcióban is hangsúlyos Hamlet és a nők kapcsolata: nem csak Decsi Judit Ophéliája, hanem Bognár Gyöngyvér Gertrúdja is igen erőteljes, erotikusan is izzó alakítás egy olyan attraktív, fiatal színésznőtől, akiről aligha gondolnánk, hogy Hamlet anyja. Ez azonban már Olivier ma már klasszikus filmjében is így volt, ahol a Gertrúdot alakító színésznő tizenhárom évvel fiatalabb volt a Hamletet alakító Oliviernél.

Shakespeare *Hamletjének* részletesebb és a *Macbeth* rövid elemzésével, a két tragédia összevetésével és a recepció néhány kérdésének a vizsgálatával elsősorban a látszat és valóság kettősségét, az illúzió fontosságát emeltem ki, amely a színháznak is az alapja. Ez a főszereplők jellemében is megmutatkozik, de hozzájuk kapcsolódóan a természetfeletti jelenségeknél, a szellemi lényeknél is, amelyek a recepció figyelmét ma is megragadják, Shakespeare korában viszont még nagyobb jelentőségük volt; ahogy említettem, még Jakab király is behatóan tanulmányozta a témát. Ugyan a *Hamlet* még az Erzsébet-kor végén született, ekkor már a skót Jakab volt az angol trón várományosa, 1603-ban, a tragédia első kiadásakor pedig már Angliában is ő uralkodott, és Shakespeare társulatának, *A király embereinek* a fő patrónusa lett.

Nem tudhatjuk biztosan, hogy Shakespeare a *Macbeth*-hez hasonlóan már a *Hamlet*-ben is Jakab nézeteit kívánta-e tükrözni; itt csak utalni tudtam a király *Daemonologie* című értekezésére, amely mindkét műre hatással lehetett. Azonban *Macbeth* tragédiájának rövid vizsgálatával *Hamlet* tragédiájára is igyekeztem rávilágítani. A színjátszás mint tükör elemzésével ugyanakkor azt is érzékeltettem, hogy a színház nem csak a saját korának, hanem az egyes nézőnek is tükört tart, amely megmagyarázhatja a különböző, sokszor ellentétes értelmezéseket is, különösen az olyan összetett műnél, mint a *Hamlet*. Ehhez a későbbi korok különböző szövegkiadásai és a fordítások is hozzájárulnak; ahogy láttuk, még a modern szereplőlistáknak, a szereplők elnevezésének és egyes szavak fordításának is döntő jelentősége lehet.

A kritika problémáival kapcsolatos konklúzióimat talán úgy foglalhatnám össze, ha néhány eredményt összevetek Kéry László munkájával, a magyar Shakespeare-kritika kiemelkedő *Hamlet*-monográfiájával. Már Kéry is felhívta a figyelmet *Az egérfogó* jelentőségére és Arany fordításának problémájára a gyilkos „öcs”, illetve „unokaöcs” kapcsán. Kéry felteszi a kérdést, hogy vajon Arany fordítására támaszkodva „Magyarországon sosem értették volna meg a

*Hamletet?*³⁴. Ahogy láttuk, azóta újabb fordítások is születtek, Eörsi István és Nádasy Ádám munkái, amelyek ezt a kérdést tisztázzák. Kéry azonban úgy véli, hogy „a Gonzago-történet megkettőzésére aligha lehet kielégítő magyarázatot találni”³⁵. Ebben a dolgozatban erre is kínáltam egy magyarázatot: véleményem szerint a színház a színházban a bosszúálló hősnek is tükröt tart, és így *Az egérfogó* nem csak Claudiuson, hanem Hamleten is kattan.

Kéry részletesen elemzi a Szellemmel kapcsolatos problémákat is, és arra a következtetésre jut, hogy Shakespeare egy „purgatóriumi szellemmel mondatja ki a bosszúra sürgető szavakat”, bár „dogmatikai szempontból elfogadhatóbb volna, ha a buzdítás az ördögtől származnék”, ebben az esetben „a dráma azonban elveszítené az értelmét”³⁶. Kéry szerint a Szellem hitelességét kétségkívül bizonyítja Claudius bűnössége, amikor *Az egérfogó* kattan. A jelenet részletesebb elemzésével azonban igyekeztem rámutatni, hogy ez még dramaturgiai szempontból sem teljesen egyértelmű, éppen a Gonzago-történet megkettőzése, a dráma összetettsége miatt. A színház központi jelentősége mellett a látszat és valóság ellentéte is lényeges, ismétlődő motívum, és a többi szereplőhöz hasonlóan a Szellemre is vonatkozhat: könnyen lehet, hogy ő sem az, aminek vagy akinek látszik, illetve mondja magát. Lehet, hogy ő is csak egy szerepet játszik, hogy elérje célját, hasonlóan a vándorszínészekhez, akik *Az Egérfogóban* fellépnek, illetve azokhoz a színészekhez, akik magában a *Hamletben* játszanak, és Hamletet, Poloniust vagy éppen a Szellemet alakítják. Végül a dán udvar teljes pusztulása, valamint a hős különös bosszúszomja, az ellenség kárhózatának kívánása is értelmet nyerhet egy pokoli, démoni Szellem és a hatása által.

A *Macbeth* és a történelmi háttér – amelyre itt csak röviden térhettem ki – e kérdések értelmezésében is segítséget nyújthat. A *Macbeth* a *Hamlet* után néhány évvel keletkezett, és – ahogy arra Kiss Attila is rámutatott –,³⁷ több párhuzamosságot mutat vele; bizonyos szempontból akár a kommentárjának is felfogható. Ugyanakkor azt is megjegyezhetjük, hogy az 1623-as *Első fílió* összkiadásban a *Macbeth* szerepel az első helyen az úgynevezett „nagy tragédiák” sorában (*Macbeth, Hamlet, Lear király, Othello* sorrendben), feltehetően jelezve a mű korabeli jelentőségét, Jakab király személyes érintettsége miatt; a *Hamlet* csak közvetlenül utána következik. Vagyis a fílióbeli *Hamlet* szövege már a *Macbeth* fényében olvasható, és így értelmezhető a Szellem hatása is.

Végezetül a *Hamlet* kecskeméti, jubileumi előadása és annak recepciója rövid áttekintésében elsősorban azt emeltem ki, hogy a tragédiában megfogalmazott kérdések ma is érvényesek, és továbbra is kereshetjük rájuk a válaszokat. A kecskeméti *Hamlet* is kiemelte a színjátszás és a Szellem szerepét, bemutatva,

³⁴ KÉRY, *i. m.*, 187.

³⁵ *Uo.*, 189.

³⁶ *Uo.*, 104.

³⁷ KISS, *i. m.*

hogy Shakespeare színdarabja és benne a természetfeletti ábrázolása továbbra is hatásos lehet. Még akkor is, ha a *Hamlet* a modern közönségnek már nem feltétlen azt jelenti, mint Shakespeare korának; sőt, maga az előadott színdarab sem ugyanaz, mint amit Shakespeare közönsége, vagy akár a korábbi magyar közönség láthatott. Ezúttal nem csak Rusznyák Gábor rendezése volt merészen rendhagyó, hanem már az előadott szöveg is, hiszen Nádasdy Ádám modern fordítását ugyancsak szabadon kezelték, kihagyva, betoldva vagy éppen felcserélve egyes részeket. A rendezői szabadsággal azonban már Hamlet is él, amikor, Arany szavaival, beszúr „egy tíz-húsz sorból álló mondókát” a *Gonzago megöletésébe* (2.2.). A színjátszás, Hamlet elveinek megfelelően, ma is tükröt tart, amelybe érdemes időről-időre belenézünk, még akkor is, ha meglepődünk a látottakon.



A 400 éves Shakespeare

NAGY ANDRÁS

Prológ és intermezzo:¹ bevezető szavak egy évforduló elé

A prológ valaha szerepkör volt, nem is lényegtelen: a harmadik trombitaszóra belépő színész meghajolt, levette kalapját és feljegyzések szerint valamiféle könyvet vagy iratot tartott a kezében. Sminket nem viselt, és közvetlenül szólt a közönséghez – magyarázat, mentség és figyelemfelkeltés volt egyben, no meg valamiféle, színházi „Isten hozott!”

Shakespeare műveiben előszeretettel és ismétlődően alkalmazott prológot, így hát a róla szóló írások elé is illeszkedhet némi „előbeszéd,” hiszen ritka pillanat, hogy egyazon térben és időben válhat értelmezések alkalmává a velünk élő és egyben 400 éves halott, mégpedig mind a művészet (a színi előadások), mind a történeti és esztétikai analízis eszközeivel.

Amikor a Shakespeare-fesztivál megálmodójának és létrehozójának, Gedeon Józsefnek feltettem a kérdést, hogy miről is szólnak bevezetésként, azt felelte, hogy legyen szó Shakespeare aktualitásáról. Később felvetett cím-javaslataimra, hogy akkor a *400 éves kamaszról* fogalmazzunk, vagy éppen a *négyszer százás bajnokot* ünnepelném válasza az volt, hogy a kettőt együtt.

De most ide kell iktatnom (a rövidséggel most mégiscsak össze kell férjen) egy drámai intermezzót, mégpedig annak kétségbeejtő felidézését, hogy efféle megkeresésre többé nem felelhetek. Gedeon József betegsége ugyanis a Fesztivált követően drámaian súlyosbodott, majd november végén elhunyt. Shakespeare és a halál, tudjuk, fontos és számos megfontolást kínáló témája lehet értekezéseknek, konferenciáknak, elemzéseknek – hiszen aligha van a pusztulásnak és pusztításnak nála szakavatottabb és invenciózusabb krónikása, akárcsak a halál jelenségének érzékenyebb leírója –, és dráma-hőseinek mortalitási aránya meghaladja az antik tragédiákiét is. De ez a

¹ A 2016 júliusában rendezett gyulai Shakespeare-konferencián elhangzott bevezetés szerkesztett és kiegészített szövege.

novemberi halál nem a színpad örökkévalóságának egyik epizódja, ami után azért meghajolni kijöhet a halott hős is – hanem a létezés, pontosabban: a közép-európai létezés abszurd és improvizatív csapása; és elszenvetője lett ennek a csapásnak a hazai Shakespeare-értelmezés is, mind színpadon, mind konferenciateremben. Paradox módon ez is lebilincselő és borzalmas aktualitásának vált részévé, mint a mulandóság érzékelése és érzékeltetése, aminek a 2016-os esztendő kétségbeejtő érvényességet adott. A magyar szellemtörténet szinte egy shakespeare-i finálé² mértékével versengve mutatta be: milyen gazdagok voltunk, mert mennyit veszíthettünk. Katarziszról ilyenkor azonban nem lehet szó, de valamiféle vigaszról talán mégis – a Shakespeare-kultuszban olyannyira otthonos tengerentúlon a nekrológok ismételt fordulata ugyanis így hangzik: „celebrate a life”. Mert talán igen, az élet, az eltávozottak gazdag életének ünneplésével enyhíthetünk a fájdalomon, és talán erre is Shakespeare életműve szolgálhat példaként.

1. A shakespeare-i kozmosz

Shakespeare folyamatosan és olykor szinte égetően érzékelhető drámaírói aktualitása nem kis mértékben táplálkozik az életmű szinte felfoghatatlan gazdagságából és sokrétűségéből, amelyen belül az egyes darabok is ugyanezt a gazdag rétegzettséget hordozzák: Shakespeare mikro- és makrokozmosza számos és megfontolandó analógiát mutat. Ha tehát ennek a metaforának segítségével tekintünk az életműre,³ akkor az úgy mutatkozhat meg, mint ahol egyes „bolygók” közelebb vannak hozzánk, így például a *Hamlet* és a *Szentivánéji álom* nagyon közel, akárcsak a *Rómeó és Júlia* – folytathatnánk még –, ám a *Szeget szeggel* már homályosabban kivehető égitest, míg a *Cymbeline* vagy egyes *Henrik*-darabok felfedezésre váró távolabbi bolygók. De azért ezek is készek arra, hogy egy újfajta optika révén megmutatkozzanak, feltáruljanak, és újabb felismerésekre vezessenek minket a Shakespeare-kozmológiában, amelynek másik sajátossága éppen az, hogy nem tudjuk olyan közelre irányítani tekintetünket, s rápillantani szinte

² Elvesztettük még Esterházy Pétert, Kocsis Zoltánt, Kertész Imrét, Szegedy-Maszák Mihályt – és a sor még hosszú.

³ Shakespeare és a csillagászat külön elemzés tárgya lehetne – illetve lett, több alkalommal is –, hiszen drámáiban a hiedelmekkel vegyes asztrológiai tudás rendre elgondolkodtatóan és további analízist igényelve megformálódik. (Lásd erről esszémet: *Mi a helyzet a dánnal? Hamlet királyfi esete Kierkegaard bölcselővel*. Jelenkor, 2017. január. 60–68) Így például Wittenberg Shakespeare korában – Hamlet mellett – egy „másik dán” révén is ismert lehetett, a csillagász Tycho Brahe élt ugyanis itt egy ideig, akinek unokatestvéreitől kölcsönözhetette a drámaszerző a Rosencrantz és Guildenstern nevet, és a drámában jelentős szerepben felbukkanó égitestek is az ő felfedezéseinek hatását szemléltethetik. Lásd erről FARKAS Gábor Farkas írását: *Hamlet csillaga*, <http://www.csillagaszat.hu/csilltort/egyetem-es-csillagaszattortenet/egyetem-es-kesokozepkor-csillagaszata/hamlet-csillaga/>

az unalomig ismert szövegekre úgy, hogy ne tartogassanak ezernyi meglepetést, feltárára váró összefüggést, olykor éppenséggel revelációt. Sőt, nem egyszer nagyon is ismert művekben tárul fel további drámák sorozata, amelyek azután „leválnak” és önálló életre kelnek, előbb a színpadon, azután akár szövegekben is. A 2016-os Gyulai Shakespeare Fesztivál egyik jelentős előadásában Ophelia drámáját követhettük⁴ – mégpedig a japán színházi hagyományok nyelvén továbbgondolva, hogy feltétlen univerzalitásáról is képet alkothassunk –, az elmúlt évek másik emlékezetes előadása Shakespeare gonosztevőinek felejthetetlen megidézése volt,⁵ de hát éppúgy lett Rosencrantzból és Guildensternből is drámahős,⁶ miként Shylockból⁷ – a sor még hosszan folytatható. Ezen adaptációk kiindulási pontja persze a szövegekben keresendő, majd előadások révén mutatkozik meg sokszor a karakter egyedi érvényessége, mégpedig éppen az egyéni sorsként megformált szereppel, vagyis nem csak a főhős vonatkozásában értelmezhető csupán egy-egy mellékalak, de saját jogán is. Szinte csak az antik mitológiai hősök művészi reinkarnációihoz hasonlítható az autonóm és színpadi sors-értelmezések shakespeare-i genezise.

2. Shakespeare, a 400 éves kamasz

Kérdés, hogy ennek az egyetemes érvényességnek, a nem apadó népszerűségnek és a különféle azonosulás-típusok végtelenségének van-e életkori meghatározottsága, hiszen Shakespeare a nyugdíjasotthonokban éppolyan népszerű, mint diákszínjászok között. Ugyanakkor a népszerűség eredeteként – akár rejtve és elfedve, de feltétlen erővel – annak a látás- és gondolkodásmódnak a dominanciája sejthető, amely mindannyiunk számára ismerős, átélt, többnyire lezárult – de inkább „kinőtt”, semmint meghaladott. Ez nem más, mint a kamaszkoré, a „kész” világba illeszkedni kénytelen „nem kész” fiatalemberé, a formák és normák megkérdőjelezőinek és szétzúzóinak minden szenvedélyével és verbális akrobatikájával. Lehet ez nyegle, romantikus, okoskodó vagy erőszakos – közös bennük a konfrontáció feltétlensége és szinte hormonális pátosza.

Nem csupán a kamasz-szerelmekről van szó – amelyek Shakespeare korában óhatatlanul korábban pecsételték meg a drámahősök sorsát, mint napjainkban –, hanem akár magának a szerelemnek a felfogásáról és ábrázolásáról, mégpedig a darabok jelentős részében. Hiszen ezek a drámák inkább a kamaszok végletes, „romantikus”, zabolázatlan és identitásteremtő szenvedélyét formálják meg, semmint az érettebb korok vagy higgadtabb viszonyok nyugalmas boldogságvágyát.

⁴ Aki Isoda előadásában és rendezésében.

⁵ Steven BERKOFF, *Shakespeare's Villains* című előadása Macbeth-től III. Richárdig, sőt: Hamlettől Jagóig fűzte egymásra a különféle gazemberek portréit a 2013-as Fesztiválon.

⁶ Tom STOPPARD 1966-ban írt drámájában. (*Rosencrantz és Guildenstern halott.*)

⁷ Arnold WESKER, *Shylock* című, 1976-os színművében.

A fontos kivétel egyebek mellett Gertrud rajongása Claudiusért, amit azonban a dráma Hamlet szemszögéből mutat meg, ahonnan értelemszerűen viszolyogtatónak tűnik - szinte pubertáskori optikával – a gyarapodó évek száma ellenére még mindig „nyugtalan vér”, vagyis a szülők szexualitása. Mai felfogásunk számára Ophelia, Jessica, Rosalinda vagy Júlia csak nagyra nőtt gyerekek volnának, miként Rómeó vagy Demetrius is, noha életükről, halálukról, no meg mások életéről és haláláról dönt elementáris erejű szenvedélyük: miként kamaszfantáziákban szükségképpen – és hasonló feltétlenséggel Shakespeare színpadán, hiszen drámái maradandóan vetítik egymásra azt a két mozzanatot, amelyek során az identitás drámai és irreverzibilis változáson megy át a szerelemben és a halálban. És ez ismét jóval több, mint retorikai fordulat vagy a szenvedély mértékének sejtetése. Nem csak a „*petite mort*”⁸ sajátosan empirikus szófordulata utal ennek mélyen gyökerezett élményére – amelynek egyik első, angliai felbukkanása Shakespeare korában sejthető –, hanem az ártatlanság elvesztése is ezt erősíti. Márpedig – talán csak Gertrud jelentős kivételével – a Shakespeare-hősök többsége számára a szerelem első, egyben egyetlen, így tehát óhatatlanul a mulandóság tudatosítására utal.⁹ Bár éppen nem az Édenből történő kiűzetés révén – amely valaha véget vetett az ártatlanság korának –, hanem a másokban, a szeretett lényben megsejtett éden az, ami felér az ártatlansággal, és ennek nyomán indukál többnyire folyamatos „életveszélyt” – vagyis minden kockáztatható azért, hogy a szerelmesek „beűzessenek” végre egymásba.

Mindez pedig már nem hormonok kérdése, hanem elsősorban az identitása, amely a kamaszkorban drámai megrázkódtatásokon megy át, és ezek révén alakul ki, mint a test és a lélek – és a mindezekkel együttesen formálódó személyiség. „Állj, ki vagy” – teszi fel magának csaknem minden kamasz a *Hamlet*-dráma nyitó-kérdését. Az identitás keresésének majd megteremtésének veszedelmes folyamata pedig nem csak a huszonéves, vagyis kamaszként kétségkívül túlkoros, ugyanakkor dilemmáiban még egyáltalán nem „kész” Hamlet sorsa lesz, de a maga módján III. Richárdé is, vagy akár Macbethé. Ennek során pedig olyan erőket szabadít fel a személyiségben, amelyek azután szétfeszítik annak kereteit. Kamaszkorban inkább verbálisan zajlik ez a folyamat, később azonban már súlyosabb, olykor éppen tragikus következményekkel jár. Hasonlóan egyébként a pubertáskori öngyilkosság-fantáziákhoz, amelyek ugyanennek az azonosságkeresésnek a végleteiként értelmezhetők, vagy akár tragikus korrekciós kísérletként is leírhatók – akár valamiféle logikát követhetnek, mint Hamlet nagymonológjában az álomét, a „tudatmódosulását” és a megoldhatatlan kérdések feloldását; vagy végzetes szenvedélyt, mint a veronai kriptában.

⁸ Az orgazmus francia szinonimája.

⁹ Itt fontos különbséget tenni az érzéki-érzelmi vonzódás és a szenvedélyes szerelem között; Rómeó számára Róza éppúgy az előbbit képviselte, mint a *Szentivánéji álom* kavarodása során a megtréfált szerelmesek korábbi párja.

A drámákban fontos poétikai szerepet kap egy másféle életkori sajátosság is: a konfrontáció nyelvezete, továbbá a végletek iránti fogékonyság. Nem csak a fiatalosága által definiált Rómeóban vagy Lysanderben érzékelhető ez, de a hasonló lélektani logikát megformáló, jóval idősebb Shylockban vagy Othellóban is. Míg a velencei zsidóban az identitás kényszerű vállalása, szinte sorsszerű kultusza jár számára tragikus következményekkel – ő maga ugyan életben marad, de lányát elveszíti azzal, hogy „kiházasodik”¹⁰ –, Othello esetében végső soron az önbizalom ingatagsága (tipikus kamasz-vonás, amelyre a lélekbúvár Iago pontosan ráérez) válik (erős metaforával) fojtogatóvá.

Mindez megmutatkozhat „generációs problémaként” is, mint például Capuleték esetében –, alapvetően mégsem csak a nemzedékek konfliktusa ez, hanem elsősorban életfelfogásé, akár: világnézeté. Ez formálódik meg maradandóan Lear lányának történetében: a „nagyok” tudják, miként feleljenek meg a hagyományok által diktált – mégoly ostoba – elvárásoknak, Cordelia azonban a maga emocionális és morális „fundamentalizmusával” ellenszegül az érzelmek kínos és tradicionális verbalizálásának. Ez ismét csak jellegzetes kamasz-vonás, amely nem csak királydrámákban járhat fatális következményekkel. Ebben a drámában Lear lesz az, aki – apai identitásának megőrzése érdekében – emocionális megerősítésre tart igényt, hogy másféle identitását (a királyit) feladhassa.

A sor még hosszan folytatható, amihez azonban befogadás-történeti kiegészítést kell tennünk. A drámák hatását szükségképpen felerősíti, hogy az első, bizonyonnyal megrendítő olvasmányélmények, vagy akár ezeket is túlszárnyaló színházi emlékek ideje ugyancsak a kamaszkorra esik. Shakespeare ettől kezdődően kap központi helyet, nem kis mértékben az azonosulás életkori fordulópontra időzített, sajátos, lélektani „*imprinting*”-je révén.

3. Shakespeare, bajnok 4×100-on

Négyszer százon nyerni nyilvánvalóan nem százanként lehet, hanem egyben, mind jelentősebb előnyre téve szert a fordulókön, majd diadalmasan célba érve. Shakespeare diadalához nem fér kétség, hiszen senki a világirodalomban nincs hozzá fogható, s ez éppoly evidenciává kezd válni, mint elementáris színházi jelentősége. Ugyanakkor ez a hatástörténet tagolt, és nem tanulságok nélküli. Hiszen az első száz év inkább csak a „leletmentésé” volt s némiképp a helyfoglalásé, mert bár Ben Jonson halhatatlanul kijelölte Shakespeare helyét csaknem négyszáz esztendeje, de a kortársak hajlamosak a tévedésre, kollégák kiváltképp: sok „halhatatlan” porladt el nyomtalanul akkor és azóta. Mindig ízlés és hagyomány keretei között dől el az időtlenség mérközése, amelyben Shakespeare

¹⁰ Szerelme és halál egymásra vonatkoztatásának különös példájaként, hiszen Shylock – hite révén – meggyásolja Jessicát, mert szerelme egy „gőjhoz” rendelte sorsát.

sokáig állt vesztésre, mind a késői barokk, mind a klasszicizmus színpadán. A ma már alig játszott, inkább csak drámatörténeti epizodista, Pedro Calderón de la Barca éppen erőteljes riválisnak tűnt anno. Más esetben éppen a Shakespeare-darabok lényegét kellett a kánonból kiiktatni – egyebek mellett a tragikus véget –, hogy a hagyomány méltóképp fennmaradjon.¹¹ A fordulat, megítélésem szerint, a második száz évben következett be, aminek Goethe volt talán a legpontosabb krónikása – maga is drámaszerző, színigazgató, színészeknek szóló kézikönyv szerzője –, amikor leírta, hogy „látni tanul” Shakespeare-től.¹²

Goethe-t hamarosan követte Európa fiatal, romantikus értelmiségének java a kontinens meghatározó részén szellemi „véleményvezérként” működő német fejedelemségekben. Elsősorban Schlegel és Tieck fordításának köszönhetően,¹³ amelyet az Uráltól a Baltikumig és Skandináviától az Alpeselegig forgattak az irodalom- és színháztörténet jelentős alakjai, anolyan „túlkoros kamaszokként.” És ezen a harmadik „százon” Shakespeare már jelentős – bár talán még nem behozhatatlan – előnyre tett szert, mert zsenik fordították a saját nyelvükre műveit, zsenik vitték színre, és zsenik ismertek rá saját dilemmáikra a különféle darabokban; nem csak határok fölött, de a határok ellenére. A fordítással az angol szerzőből csaknem német klasszikus lett: „unser Shakespeare,” aminek nyomán a német bemutatók száma meghaladta a világon egyebütt bemutatott Shakespeare-művekét együttvéve. Oroszországban Puskin és a dekabristák számára jelentett hivatkozási alapot, míg a bölcseletben és a radikális társadalom- és valláskritikában Karl Marx vagy Søren Kierkegaard utalt Shakespeare-hősökre, a saját értelmezési horizontjukon belül keltve életre dilemmáikat.¹⁴ Magyarországon a XIX. században Petőfi, Arany és Vörösmarty bocsátja az angol szerző rendelkezésére teljes poétikai fegyverzetét, s a színházi előadások sincsenek zsenik híján. Persze másféle fegyvereket is megszólaltatott Shakespeare, olykor valóságosakat is – az amerikai elnök, Abraham Lincoln meggyilkolására is színházban került sor, a merénylő – maga is színész – bátyja játszotta Brutust, halhatatlan mondatát idézve tüzelt az elnökre John W. Booth.¹⁵

A negyedik száz év elejének színház- és művészettörténeti krízise, majd forradalma pedig inkább a tradícióvá váló Shakespeare-értelmezésekkel szemben

¹¹ A *Rómeó és Júlia*-előadások mind a XVII, mind a XVIII. században – egyebek mellett a Duke’s Company előadásában, majd pedig Georg Benda adaptációjában – elhagyták a tragikus véget, ahogy Nahum Tate a *Lear király*ból iktatta ki a tragédiát.

¹² Goethe számára Herder nyitotta meg az utat Shakespeare felé, 1771-es írásában már nemzeti Shakespeare-napot javasolt. Lásd Goethe 1771. október 14-én Frankfurtban tartott beszédét.

¹³ August Wilhelm Schlegel és Ludwig Tieck kezdte el azt a munkát, amelyet később Dorothea Tieck fejezett be Wolf Heinrich Friedrich Karllal. Az egész vállalkozás 1789-től 1833-ig tartott.

¹⁴ Marx 1865-ben Shakespeare-t nevezte egyik legkedvesebb szerzőjének, *A velencei kalmár*ra több írásában is utalt, egyebek mellett a *Tőkében*. Kierkegaard a *Félelem és reszketés* című művében megidézi – mások mellett – III. Richardot, de Hamlettel való azonosulására a *Stádiumok az élet útján* című műve is példával szolgál.

¹⁵ „Sic semper tyrannis!”

vívta meg a maga harcát, nem Shakespeare-rel magával. Ellenkezőleg, a színházi újítók éppenséggel szövetségest láttak benne, s olykor általa legitimálták annak az új színházi-poétikai tradíciónak az érvényességét, amelynek híveiül szegődtek. Bertolt Brecht epikus színháza soha nem jöhetett volna létre Shakespeare döntő poétikai fordulata nélkül, de Gordon Craig és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij 1911-es *Hamlet*-előadása is arra utalt, hogy mind formanyelvük kialakításában, mind értelmezési horizontjuk tágításában szükségük van a brit szerzőre. A szovjet-országi „színházi október” radikális politikai kommisszárjaként (is) jelentős Vsevolod Mejerhold pedig egész életében arra a *Hamletre* készült, amelyet végül soha nem rendezett meg, könyvterve is tollban maradt *Hamlet – egy rendező története* címen, miközben egy olyan színházról is álmodott, amely csak *Hamletet* játszik, különféle felfogásokban.¹⁶ A moszkvai Művész Színházban feltehetően ugyanakkor hagyták abba *Hamlet* próbáit, amikor Mejerholdot tarkón lövik a Ljubjankán, annak a Sztálinnak a parancsára, akitől Borisz Livanov színész kicsivel korábban instrukciókat kért a dán herceg eljátszására – instrukció helyett a diktátor egy olyan *Hamlet*-értelmezést rögtönzött, melynek fordulataként dekadensnek nevezte a címszereplőt, s ezt követően 12 éven át nem is került színre ez a dráma Moszkvában.¹⁷

De még diktátorok között is létezhetnek értelmezési eltérések, mert ugyanekkor a másik rémuralom demiurgosza egyszerűen „árjásította” a brit szerző hősét, sőt: a náci propaganda mindjárt Németországgal azonosította a dán herceget, akit kirekesztettek apai örökségéből – mint a németeket a győztes hatalmak Versaillesban –, Gertrud pedig azt a fertőt testesítette meg, amelyet Weimar politikai hagyományaként utasítottak el a nemzeti szocialisták.¹⁸ Berlinben 1936 és 1941 között kétszázszor játszották a *Hamletet*, s ha meggondoljuk, hogy Goebbels propagandaminisztériumának költségvetéséből 25%-ot kaptak a színházak, érzékelhető a hivatalos szándék is mögötte.¹⁹ A Hitler-Jugend Shakespeare-heteket szervezett, sőt, a nevezetes, vagy olykor éppen maradandó írásokat közlő *Shakespeare Jahrbuch* folyamatosan megjelent, s a hivatalos kultúráirányítóknek még arra is volt gondjuk, hogy a Schlegel-Tieck fordítás használatát írják elő a dramaturgoknak, nem a modernebb Hans Rothét. Bár *A velencei kalmárt* éppen a Kristályéjszaka

¹⁶ *Meyerhold at Work*. szerk., Paul SCHMIDT, Austin. University of Texas Press, 1980. (Lásd a kötetben különösképpen Alexander Gladkov visszaemlékezését.)

¹⁷ Lásd minderről – egyebek mellett – Anthony B. DAWSON, *Shakespeare in Performance. Hamlet*, Manchester, Manchester University Press, 1995, 188. Lásd továbbá: Margaret ZIOLKOWSKI, *Literary Exorcisms of Stalinism: Russian Writers and the Soviet Past*, Columbia, Camden House, 1998. Elsősorban: „Hamlet: Metamorphoses of a Metaphor” című fejezetből, 144–147.

¹⁸ Lásd: *A Companion to Shakespeare and Performance*, szerk., Barbara HOGDON és W.B. WORTHEN, Oxford, Blackwell, 2005. Ezen belül: Richard BURT, „Shakespeare (Nazi) Shakespeare Goes Heililywood”, 447–448.

¹⁹ Rodney SYMINGTON, *The Nazi Appropriation of Shakespeare: Cultural Politics in the Third Reich*, Lewiston, Edward Mellen Press, 2005.

után sugározta a rádió, s egy uszítóan emblemikus előadáson a híres-hírhedt Werner Krauss játszotta Shylockot 1943-ban a fasiszta Bécsben – mégsem a nyers propaganda, hanem a gondolkodtató propaganda ismert rá Shakespeareben az interpretáció ihlető alkalmára, amellyel egyébként amúgy is nehezen fért volna össze Shylock monológja saját emberségéről, avagy lányának „fajgyalázó” házassága.

A második világháború fordulópontján Laurence Olivier rendezte meg az *V. Henriket*, egyébként a Brit Információs Minisztérium költségvetéséből, vagyis ugyancsak a hazafias propaganda szolgálatában,²⁰ és hosszan sorolhatók a háború vége után színre került Shakespeare-darabok, amint szembenézni segítettek a borzalommal, a rombolással, annak az antropológiai pesszimizmusnak a romjaival, amelynek ugyancsak Shakespeare volt érzékeny krónikása, és amelyből azután építkezni kellett, mert talán ez az életmű egyik legfontosabb üzenete.

Poétika és politika sajátos interakciójának folyamata adott újabb értelmezési lehetőségeket Shakespeare-nek a negyedik évszázad második felében, amelyet egyszerre határozott meg a történelem főszereplővé válása – mind a hidegháború során, mind elmúlása nyomán, majd újabb krízisek és konfliktusok váratlan genezisével –, s ezzel együtt zajlott a színházi újítás dialógusa a drámai társadalmi változásokkal. Aligha volt olyan radikális színházteremtő, aki ne Shakespeare-en próbálta volna ki saját vízióinak érvényességét – Peter Brooktól Jerzy Grotowskiin keresztül Robert Wilsonig –, egyszerre biztosítva a brit szerző továbbélését az új formanyelv segítségével, s egyben persze saját helyét is kijelölve az értelmezés-történet nagy narratívájában.

Ugyanakkor tagolatlan – vagy éppen megfogalmazhatatlan – politikai törekvések számára is kifejezési lehetőséget biztosított Shakespeare, Európán innen és túl, a klasszikusan nagyszerű művek menedékében. Nelson Mandela a börtönben Shakespeare-t olvas, a tanzániai függetlenség atyja, Julius Nyerere pedig mintegy politikai iskolázottsága betetőzéseként fordítja a brit drámaszerző műveit, és bizonyítja egyben, hogy drámái minden nyelven megszólaltathatók. Ezeket egyébként ugyanekkor Dél-Afrikában játszani sem lehetett még teljes egészében, annak az „*Immorality Act*”-nak a tilalma miatt, amely egy Othello-Desdemona házasságot törvényellenesként definiált.²¹ Az előadások közül számos vált szinte politikai

²⁰ Lásd: Simon BARKER, *Shakespeare, Stratford and the Second World War = Shakespeare and the Second World War. Theater, Culture, Identity*, szerk., Irena R. MAKARYK és Marissa MCHUGH. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2012, 119–218.

²¹ Nelson Mandela börtönévei során Shakespeare-től merített kitalást és erőt lásd erről egyebek mellett: *How Mandela Took Note of Shakespeare's Advice*, Daily Mail, 2010. július 10. továbbá *Nelson Mandela and the Robben Island Bible*, Times Literary Supplement, 2016. szeptember 12. Julius Nyerere szuahélire fordította *A velencei kalmárt* és a *Julius Caesart*, lásd: The Guardian, *Julius Nyerere*, 1999. október 15. A dél-afrikai törvényről lásd: Rohan QUINCE, *Sex, Power and the Immorality Act: The Strange Case of Othello = Shakespeare in South Africa, Stage Productions During the Apartheid*, Peter Lang Publishing, 2000, 93.

drámává, hiszen Shakespeare egyszerre szolgálhatott művészi és társadalmi igazság szószólójaként, a szabadsághiány idején pedig mintegy a klasszikusan naiv „jóhiszeműséget” szavatolta. Ennek dacára Törökországban egykor letartóztatták a *Szentivánéji álom* színészeit, mert előadással tiltakoztak a törvények embertelensége ellen, Brazíliában pedig nemrégiben a *Julius Caesar* drámai összecsapása formálta meg a politikai riválisok (Dilma Rouseff és Aécio Neves) konfliktusát. És mindez csak csepp a tengerből, amely még nem is érintette egyebek mellett azt az amerikai Shakespeare-kultuszt, amelynek eredete éppenséggel az első „migrán-sok” idejére tehető, s az alapító atyák idejében öltött maradandóan testet; vagy éppen az ázsiait, amelynek felkavaróan izgalmas, és hagyományainktól eltérő előadásait éppen a gyulai Shakespeare Fesztiválokon láthattuk.²²

Mindez persze még csak a kezdet – mi másról is szólna a Prológ –, hiszen színpadon, filológiában és értelmezés-történetben korszakunk sem szűkölködik meglepetésekben, ahogy kortárs Shakespeare-előadások sem nélkülözik a radikális interpretációkat, amelyek olyan irányban alakíthatják tovább az elkövetkező évek, évtizedek vagy akár évszázadok Shakespeare-értelmezésének útját, amiről még sejtelmünk sem lehet. És persze az is mind Shakespeare lesz – hűségében a maga szabadságához.

²² 2015-ben a Pekingi Opera egy *III. Richárd*-előadást hozott Gyulára Wang Xiaoming rendezésében, korábban egy dél-koreai *Vihar* jelentett óriási színházi élményt, amelynek rendezője Oh Tae Suh volt.



IN MEMORIAM
GEDEON JÓZSEF



Búcsúzunk Gedeon Józseftől

SZŐNYI GYÖRGY ENDRE

Gedeon József nemcsak a Gyulai Nyári Fesztivál felvirágoztatója volt, hanem ezen belül még egy nagy szolgálatot tett a magyar kultúrának. Felismerte, hogy Shakespeare szinte „magyar nemzeti” szerző, s hogy a „Shakespeare-kultusz” a nemzeti kultúra integráns része. Ennek jegyében alapította meg 12 évvel ezelőtt a Gyulai Shakespeare Fesztivált, amely hamar nemzetközi jelentőségű rendezvénné vált. Az ősi vár falai között nemcsak a magyar társulatok és rendezők legjobbjai vitték színre „a Bárd” darabjait, hanem a világ minden részéből érkeztek vendégprodukciók.

De még ezt is lehetett fokozni. Gedeon József kitalálta, hogy közelebb kell hozni Shakespeare irodalomtudományos megismerését és a színjátszás gyakorlatát. Ezért minden nyári Shakespeare fesztivál integráns része lett az egy napos konferencia, melynek 12 éve alatt a magyar kutatás minden jeles képviselője és szépreményű ifjú tudósa legalább egyszer megjelent. E konferenciák legszebb vonása az volt, hogy a gyulai polgároknak szóltak: a közönség soraiban ültek a gimnazisták, tanáraik, érdeklődő irodalomszerető emberek, betévedő turisták. Gedeon József azt is megszervezte, hogy a nemzetközi Shakespeare-kutatás legnagyobbjai, mint például a minap lovaggá ütött Stanley Wells is eljöjjenek Gyulára, előadásukat angol szakos hallgatók tolmácsolták a magyar közönségnek.

Elmondhatjuk: Gedeon József méltatlanul rövid élete során is megvalósította álmait és ezzel sok-sok embernek szerzett magasrendű kulturális élményt és esztétikai örömet. Mindezt hihetetlen szerénységgel és alázattal végezte, végigülve minden programot és szinte láthatatlanul beteljesítve misszióját. A jó hangulatú konferenciákat mesés ebédek, vacsorák zárták. Ilyenkor ő is kiengedett, beszélt terveiről és hálásan fogadta a véleményeket. És közben jóbaráttá lett.

A veszteség leírhatatlan. Vajon lesz-e valaki, akinek elég a kitartása és aki elég invenciózus ahhoz, hogy továbbvigye József örökségét?

Nyilván Shakespeare idézettel kellene zárni ezt a szomorú megemlékezést, de szóljon itt a költő egy kortársa, a kevésbé híres, de ugyancsak csodálatra méltó Walter Raleigh: udvaronc, költő, felfedező, kalandor. Bár istenhívő ember volt, de amikor Shakespeare-hez hasonlóan az emberi életet színjátékhoz hasonlította,

éppoly keserűen fejezte be a strófát, mint amit mi érzünk barátunk elvesztése miatt:

Életünk mi? Eljátszott passió.
S csak közbjáték, zene, mi benne jó.
Anyánk méhe az öltözőszoba,
Itt kezdődik e kis komédia.
Nézünk és bírálunk a Menny maga,
Jegyzi, ha játékunkban van hiba.
S a sír, ha majd a fénytől elfedez,
Mint lehulló függöny, véget jelez.
Végső helyünkre így masírozunk,
Nem tréfa ez, mert tényleg meghalunk.

(Szőnyi György Endre fordítása)

József Gedeon – Obituary

ALMÁSI ZSOLT

József Gedeon, manager of the Castle Theatre in Gyula, Hungary, organizer of the Shakespeare Festival (Gyula), member and founder of many Hungarian and international art associations, died Nov. 25. He was 60 years old.

József Gedeon was born in Gyula, spent most of his life in his hometown with the exception when he studied in Szeged, where he obtained his degree in Comparative Literature, and in Budapest to study Art and Design Management at Moholy-Nagy University of Art and Design. When in his hometown he worked as an extra and then as an actor in theatrical productions, was a teacher of Literature and English, was the head of the Cultural Department of the Local Government, and became the director of the Castle Theatre in 1995. As the director of the Theatre he organized the annual Summer Festival, part of which was the Shakespeare Theatre Festival. He also brought into being an International Jazz festival. He was the founding member of the Hungarian Erkel Ferenc Society, the Association of Outdoors Theatres, the Hungarian-British Friendship Society at Gyula, and member of the Steering Committee of the Hungarian Shakespeare Committee, initiator and founder of the European Shakespeare Festivals Network.

József Gedeon was a man of vision, charisma and uncompromising power. His achievements as a local cultural patriot, as a national and international figure of cultural life need no further commentary. I have known him since the re-foundation of the Hungarian Shakespeare Committee, when he was invited to act as an active member of the board of the committee. Since then I have been in touch with him in a variety of capacities, mostly owing to events related to Shakespeare's reception. He was full of energy and enthusiasm for whatever he was involved in: he was keen on giving a lecture on the history of the Hungarian Shakespeare Festival (he travelled 300 kms to Budapest and another 300 back home for this speech). Besides being passionate and knowledgeable about Shakespeare, the theatre, Gyula, he was always happy to listen to other people's opinions, he was open to discussions concerning the conference during the Shakespeare Festival, but he was also able to disagree when he found reason for doing so.

His death does not solely fill everybody who knew him with remorse but also creates a vacuum in the Hungarian cultural, theatrical life, also in the Hungarian Shakespeare reception, a vacuum that can hardly be filled. A man of heart and steel has been lost, a man who was one of us and also above us, a man who made history, cultural history, a man we on every side of Shakespeare reception sorely miss.

A kötet szerzői

Almási Zsolt a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Angol Irodalmak és Kultúrák Tanszék tanszékvezető docense. Kutatási területe a 16. és kora 17. századi angol filozófia, irodalom (különös tekintettel Shakespeare életművére), könyvkultúra, és a 21. századi digitális technológia, adatbázisok és digitális kultúra. Folyóiratcikkei, monográfiája és az általa szerkesztett kötetek ezekkel a témákkal foglalkoznak magyar és angol nyelven egyaránt. Almási Zsolt ügyvezető titkára a 2013-ban újraalakult Magyar Shakespeare Bizottságnak.

Bernáth András a Szegedi Tudományegyetem Modern Nyelvek és Kultúrák Tanszékének adjunktusa. Doktori (PhD) fokozatát a Louvaini Katolikus Egyetemen szerezte, disszertációjának címe: *Hamlet, the Ghost and the Model Reader: the Problems of the Reception and a Concept of Shakespeare's Hamlet*. A Magyar Shakespeare Bizottság mellett a Brit Shakespeare Társaság tagja, számos nemzetközi anglistikai konferenciáin tartott előadást, és tanulmányokat publikált Shakespeare drámáiról és azok recepciójáról.

Fabiny Tibor a Károli Gáspár Református Egyetem intézetvezető, tanszékvezető habilitált egyetemi tanára. Kutatási területe az angol reneszánsz, különös tekintettel William Shakespeare életművére, a Biblia és az irodalom kapcsolatára és a hermeneutikára. Számos folyóiratcikket, monográfiát írt, kötetet szerkesztett ezekben a témákban angol és magyar nyelven. A magyar anglistika terén elért eredményeit elismerve 2015-ben a Magyar Anglistikai Társaság Országos László-díjjal tüntette ki. 2016 óta a Magyar Shakespeare Bizottság elnöke.

Földváry Kinga doktori fokozatát 2005-ben szerezte az ELTE Reneszánsz és barokk angol irodalom doktori programján, 2003 óta a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Angol-Amerikai Intézetének oktatója. Kutatási területe elsősorban Shakespeare és az angol reneszánsz irodalma, de emellett érdeklődik a huszadik és huszonegyedik század angolszász irodalma, a posztkoloniális irodalom, valamint foglalkozik populáris és vizuális kultúrával, különösen a Shakespeare-drámák filmfeldolgozásaival.

Füzessy-Bonác Ágnes 2015 szeptembere óta az ELTE Angol irodalom a középkorban és újkorban doktori program ösztöndíjas hallgatója. 2013-ban a debreceni OTDK-n kategóriájában első helyezett lett Shakespeare és Milton korai szonettjeit filozófiai alapokon összehasonlító pályamunkájával. Disszertációját a világűr hatalmasságának 17. század eleji költeményekben való megjelenítési formáiról írja. Az Early Modern English Research Group alapító tagja.

Gellért Marcell az ELTE BTK Angol-Amerikai Intézetének docense. Középkori és reneszánsz angol irodalmat, modern angol irodalmat és amerikai irodalmat oktat. Fő kutatási területe a koramodern angol dráma, ezen belül Shakespeare drámai életműve a kurrens fenomenológiai térelméletek és a térdramaturgia tükrében. Egyetemi doktori fokozatot a *Shakespeare illúziók nélkül, avagy tragédia kontra teória* című értekezésével (1994), PhD fokozatot *A színház dramaturgiai tér-képe Shakespeare királytragédiáinak tükrében* című disszertációjával (2008) szerzett. Publikációi többsége Shakespeare drámáit vizsgálja hermeneutikai, fenomenológiai és dramaturgiai közelítésben.

Kállay Géza, egyetemi tanár az Eötvös Loránd Tudományegyetem Anglisztika Tanszékén: 11 könyve jelent meg a Liget Műhely Kiadónál (a legutóbbi a *Macbeth* fordítása, 2014) és több mint száz cikket írt Shakespeare-ről, drámáról, irodalomelméletről, irodalom és filozófia kapcsolatáról, Wittgensteinről magyar és angol nyelven. Legutolsó könyve egy angol nyelvű mű a *Macbeth*-ről: *'A Deed Without a Name': a Wittgensteinian Approach to Shakespeare's Macbeth and the Singularity of Meaning*. 1995-ben Fulbright ösztöndíjjal Stanley Cavellnél tanult a Harvard Egyetemen, 2004–05-ben a Californiai Egyetem Santa Cruz-i kampuszán tanított irodalmat és filozófiát. PhD-ját a KU Leuvenen szerezte 1996-ban. Jelenleg egy tanulmányon dolgozik: „The Metaphysical Reading of Shakespeare”, ez a *Routledge Companion to Shakespeare and Philosophy* c. kötetben jelenik meg 2017-ben.

Kiséry András a City College of New York Bölcsészettudományi Intézetének docense. Doktori tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetemen és a Columbia Egyetemen végezte, rendszeresen publikál angol, német és magyar nyelven, köteteket szerkeszt. Monográfiáját az Oxford University Press adta ki *Hamlet's Moment: Drama and Political Knowledge in Renaissance England* címmel 2016-ban. Fő kutatási területe a szöveg materialitása, valamint a kora újkori angol dráma és a korabeli politikai környezet összefüggésrendszere. 2017-től a Magyar Shakespeare Bizottság kooptált elnökségi tagja a külföldön élő magyar Shakespeare-kutatók képviselőjeként.

Kiss Attila Attila a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszékének tanszékvezető docense, a Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoport társalapítója, a „Jágónak: Ki merre tart a magyar Shakespeare-kutatásban?” konferenciasorozat társszervezője. Kutatási területe az angol koramodern és posztmodern dráma, a színház és a szubjektum posztsemiotikája, a test és az erőszak reprezentációi az irodalomban. Legutóbbi kötete: *Contrasting the Early Modern and the Postmodern Semiotics of Telling Stories* az Edwin Mellen kiadónál jelent meg 2011-ben. 2015-től a Magyar Angliztikai Társaság elnöke.

Kiss Zsuzsánna magyar-angol szakos tanár (diplomát Kolozsvárott szerzett 1998-ban), irodalomtörténész (CSc 1998 Budapest), műfordító. Tanított Moldvában, Erdélyben és több magyar egyetemen, főiskolán. 1998-tól főiskolai tanárként angol irodalmat oktatott 2015-ig, jelenleg óraadó a Károli Gáspár Református Egyetemen. Kötetei: *Búnak bohócai* (Protea, 2010), *Leár és Lear király* (Reciti, 2016). Szerkesztett kötetei: *Diákélet, diákdalok a marosvásárhelyi református kollégiumban az 1920-as években* (Custos, 1995), *Nevetőkönyv* (Lyra, 1998), *Our Wonder and Amazement: Shakespeare: Varázslatod örök csodánk* (Nyíregyházi Egyetem, 2016).

Nagy András a Pannon Egyetem Színházstudományi Tanszékének habilitált docense, esszéista és drámaíró. Kutatási területe az eszmetörténet és színház kapcsolatrendszer, elsősorban a dán bölcselelő, Soren Kierkegaard életművében és hatástörténetében; de foglalkozik színház- és drámatörténettel, illetve a közelmúlt történelmével és eszmetörténetével is. Megalapítása óta tagja a gyulai Shakespeare Fesztivál kuratóriumának.

Palkóné Tabi Katalin az Apor Vilmos Katolikus Főiskola docense, és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Angol Irodalmak és Kultúrák Tanszékének óraadó tanára. Kutatási területe a shakespeare-i életmű és a színház kapcsolata. Cikkei jelentek meg Shakespeare drámaszövegei és a színpadi szöveghasználat témakörében magyar és angol nyelven egyaránt.

Pikli Natália az Eötvös Loránd Tudományegyetem Angliztika Tanszékének egyetemi adjunktusa, és vendégelőadó a Színház- és Filmművészeti Egyetemen is. Kutatási területe a kora újkori angol populáris kultúra és irodalom összefüggésrendszere (különösen Shakespeare és a színház világa), emellett Shakespeare-recepcióval, kortárs drámával és kortárs populáris kultúrával is foglalkozik, mely témákban több cikket, könyvfejezetet és egy monográfiát publikált itthon és külföldön, magyar és angol nyelven. A Magyar Shakespeare Bizottság elnökségi tagja, emellett időnként amatőr szintársulatokban rendez drámákat (Shakespeare, Brecht, Caryl Churchill műveiből).

Reuss Gabriella a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Angol Irodalmak és Kultúrák Tanszék adjunktusa. Kutatási területe a 18–19. századi és a kortárs színházi Shakespeare-recepció. Publikációi – tanulmányai és monográfiája (*Shakespeare Londonban és Pest-Budán. Színházi előadások emlékezete*, L'Harmattan, 2017) – Shakespeare-szövegek színpadra állításának történetével és színházi dokumentumokkal, például szöveggönyvekkel, valamint nézői szokásokkal foglalkoznak. A Magyar Shakespeare Bizottság és az Európai Shakespeare-kutató Társaság (ESRA) tagja.

Sirató Ildikó irodalom- és színháztörténész, Ph.D. az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának vezetője, a Pannon Egyetem MFTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézete Színháztudományi Intézeti Tanszékének egyetemi docense. Kutatási területe a magyar, a finn, az észti színház- és drámatörténet 19–20. századi korszakai, valamint a kortárs színházkultúra, kontaktológiai és komparatiztikai kutatások. A színházi tudományos vizsgálata mellett esetenként színházi alkotótevékenységgel, valamint műfordítással is foglalkozik. Tudományegyetemi oktatói gyakorlatán kívül a művészeti felsőoktatásban is sok tapasztalatot szerzett. Tudományos ismeretterjesztő előadások és kiadványok is fűződnek nevéhez. Publikációi a magyar mellett finn, angol, észti, német nyelven is megjelentek. Tagja számos hazai, finnországi és nemzetközi tudományos és szakmai szervezetnek, rendszeres résztvevője konferenciáknak és előadója külföldi egyetemeknek is.