

ELTE BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

# SHAKESPEARE- OLVASATOK A STRUKTURALIZMUS UTÁN

I.

SZERKESZTETTE

GÁRDOS BÁLINT – KÁLLAY GÉZA – VINCE MÁTÉ



ELTE EÖTVÖS KIADÓ  
EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM



SHAKESPEARE-  
OLVASATOK  
A STRUKTURALIZMUS UTÁN  
I.

SOROZAT-  
SZERKESZTŐ

KÁLLAY GÉZA

KRITIKATÖRTÉNETI MŰHELY • 2.

SHAKESPEARE-  
OLVASATOK  
A STRUKTURALIZMUS UTÁN



I.

SZERKESZTETTE  
GÁRDOS BÁLINT-KÁLLAY GÉZA-VINCE MÁTÉ

ELTE EÖTVÖS KIADÓ • 2013

Készült az OTKA K79197 számú pályázata keretében.

© Szerzők, 2013

© Szerkesztők, 2013

ISBN 978 963 284 476 3

ISSN 2064-3209



Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja  
Felelős szerkesztő: Pál Dániel Levente

Borító: Csele Kmotrik Ildikó  
Tördelőszerkesztő: Heliox Film Kft.  
Nyomdai kivitelezés: Multiszolg Bt.



# TARTALOM

VINCZE MÁTÉ

Előszó .. .. . 7

## I. POSZTSTRUKTURALIZMUS, SZOROS OLVASAT, DEKONSTRUKCIÓN

5

HARRY BERGER, JR.

*A Macbeth első jeleneteiről. Előszó egy új értelmezéshez* .. .. . 31

STANLEY CAVELL

Kitérés a szeretet elől. *A Lear király* egy olvasata .. .. . 64

JONATHAN BATE

Ovidius és az érett tragédiák. Metamorfózis az *Othellóban*  
és a *Lear királyban* .. .. . 155

PHILIPPA BERRY

Hamlet füle .. .. . 177

KIERNAN RYAN

*Lear király* – visszatekintés, 1980–2000 .. .. . 190

RUSS MCDONALD

*III. Richárd* és az árulás trópusai .. .. . 208

## ELŐSZÓ

Az *Anonymous* című film már jóval 2011-es bemutatása előtt felborzolta a Shakespeare-ológus körök idegeit, ugyanis azzal a gondolattal játszik el első látásra igencsak meggyőzően, hogy vajon mi van akkor, ha Shakespeare műveit valójában nem is Shakespeare írta. Bár az kissé érthetetlen, hogy tudósok miért habórodtak fel annyira egy akkor még csak készülő játékfilmen, hogy felvilágosító ellenkampányba kezdtek, az mindenesetre biztos, hogy aki nem hallotta még a filmben szereplő érveket, vagy olvasta azok cáfolatát, annak nagyon is hihetőnek tűnhetnek a film állításai.

Ez persze nem is annyira meglepő, hiszen Shakespeare életéről híresen kevés adat maradt fenn, és még azok is inkább azt valószínűsítik, hogy Shakespeare nem lehetett a szerzője annak a körülbelül harminchat darabnak, amelyeket a közmegegyezés az ő nevéhez kapcsol. A film és a mögötte álló összeesküvés-elmélet az előre sejthető elemekkel dolgozik: létező információkat hallgat el, a valós hiányok jelentőségét nagyítja fel, érvrendszere hamis logikai ugrásokkal jut szenzációs következtetésekre, és persze a szakértői tekintély sem hiányozhat, hiszen a film keretét az adja, hogy az egész történetet Derek Jacobi, a 20. század egyik legjelentősebb Shakespeare-színésze tárja a nézők elé (aki ráadásul köztudottan valóban nem hisz Shakespeare-ben). A Shakespeare szerzőségét megkérdőjelező, ún. anti-stratfordiánus elméletek alapvető (és arisztokratikusságában igencsak zavarba ejtő) előfeltevése, hogy egy legfeljebb általános iskolát végzett, nem nemesi családból származó vidéki senki nem *lehetett* képes olyan bonyolult szerkezetű, nyelvükkel mai napig bámulatba ejtő művek alkotására, mint Shakespeare drámái. Sokkal *logikusabb* – állítják –, hogy ilyen összetett műveket csak egy, a műveltséget otthonról hozó, egyetemet végzett szerző alkothatott, akinek azonban valamilyen okból titkolnia kellett kilétét. De még ha igaz is lenne, hogy nagy irodalmi műveket *általában* magasan iskolázott szerzők hoznak létre, ez még mindig nem jelentené azt a *szükségyszerűséget*, amelyet az ilyen típusú érveknek tulajdonítanak. Valóban logikusabb lenne Shakespeare alakjának „hivatalos” változatánál, hogy egy széplelkű főnemes megír több mint harminc darabot, amelyeket aztán valaki más neve alatt adat ki és elő?



Az itt következő írások szempontjából azonban ennél sokkal relevánsabb, hogy a film olyan állításokat kérdőjelez meg, amelyeket a Shakespeare-rel foglalkozók közül ma már gyakorlatilag senki sem állít (illetve soha nem is állított). Teszi pedig mindezt olyan elavult, anakronisztikus és naiv történelem- és társadalomképpel, szöveg- és szerzőfogalomra támaszkodva, amelyekkel részben éppen a kötetünkben szereplő (vagy az itt bemutatott iskolákhoz tartozó egyéb) írások számoltak le a 20. század utolsó évtizedeiben.

Természetesen e két kötetet nem Roland Emmerich filmjére adott válasznak szántuk. Ezt megtették már sokan, film- és Shakespeare-kritikusok, ráadásul hiba lenne túlzott hatást tulajdonítani neki. Az *Anonymous* csupán egy a sok áltörténelmi játékfilm közül, amelyek valamilyen módon Shakespeare életével vagy művészetével játszanak el – ha ezúttal ez nem is sikerült annyira szellemesen, mint például a *Szerelmes Shakespeare* esetében.

8

Köteteink célja, hogy magyarul is hozzáférhetővé tegyük a Shakespeare-re vonatkozó angol nyelven íródott kritikai hagyomány számos kulcsszövegét, melyek talán jó áttekintést adnak arról, hogy mennyi tudás halmozódott fel a 20. század második felében Shakespeare korának társadalmáról, a színházak anyagi és jogi körülményeiről, a könyvkiadás szabályairól és bevett szokásairól, a szerzőségnek a maitól radikálisan eltérő fogalmáról. Magyarországon nem lankad az érdeklődés Shakespeare iránt: a darabok számtalan előadása és szaporodó újrafordításai mellett (gondoljunk itt elsősorban Nádasy Ádám tevékenységére)<sup>1</sup> a közelmúltban alig több mint egy év leforgása alatt három jelentős angol Shakespeare-életrajz jelent meg magyarul, nem sokkal az eredeti publikáció után (Greenblatt, Ackroyd, Kermode).<sup>2</sup> Még fontosabb, hogy ezzel nagyjából egy időben a klasszikus Shakespeare-kritika két 19. századi csúcsteljesítménye, S. T. Coleridge és A. C. Bradley művei is napvilágot láttak.<sup>3</sup>

Az eddigi legteljesebb magyar nyelvű válogatás, amely a 17. század végétől közlő szemelvényeket a változó angol, illetve nemzetközi Shakespeare-recepció történetéből, 1965-ben jelent meg Senczi Miklós szerkesztésében. Azóta a kritikai érdeklődés súlypontjai természetesen jelentősen eltoldódtak: David Scott

<sup>1</sup> Eddig megjelent: *Hamlet, Szentivánéji álom, Makrancos hölgy, Tévedések vígjátéka, Lear király*. Az alábbi tanulmányokban igyekeztünk, ahol ez lehetséges volt, az ő fordításait idézni.

<sup>2</sup> Stephen GREENBLATT, *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere*, ford. G. ISTVÁN László, szerk. FALCSIK Mari, szakmailag ellenőrizte GÉHER István és KÁLLAY Géza, Budapest, HVG Könyvek, 2005.; Peter ACKROYD, *Tetszés volt céлом. William Shakespeare élete*, ford. KARÁTH Tamás, Budapest, Partvonal, 2005.; Frank KERMODE, *Shakespeare kora*, ford. N. KISS Zsuzsa, Budapest, Európa, 2006.

<sup>3</sup> A. C. BRADLEY, *Shakespeare tragikus jellemei. Előadások a Hamletről, az Othellóról, a Lear királyról és a Machbethről*, ford. MÓDOS Magdolna, Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 2001.; S. T. COLERIDGE, *Shakespeare*, ford. MÓDOS Magdolna, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2005.



Kastan *Shakespeare after Theory (Shakespeare az elmélet után)*<sup>4</sup> című könyvének első fejezetében joggal figyelmeztet, hogy a Shakespeare-darabok olvasását immár a 20. század második felében megjelent új irodalomelméleti irányzatok eredményeinek figyelembevételével kell történeti szemszögből újakezdeni, hiszen azok már jobbra szervesen beépültek a Shakespeare-filológiába. Célunk ezért az volt, hogy az érdeklődő olvasók, színházi szakemberek számára, illetve oktatási és tudományos célokra egyaránt használható formában magyarul is elérhetővé és taníthatóvá tegyük és bemutassuk, hogy kritikátörténeti szempontból – Greenblatt korábban említett, magyarul is megjelent életrajzának eredeti alcímével élve – hogyan lett Shakespeare Shakespeare, illetve hogy az elmúlt harminc év jelentősebb irodalomelméleti irányzatai hogyan fordultak Shakespeare-hez, egyre újabb elméleti-kritikai vitákra sarkallva az értelmezők közösségét.

Joggal tekintheti tehát feladatának a magyar anglisztika, hogy – ha töredékesen is – reprezentatív tanulmányokon keresztül beszámoljon a magyar irodalmi életnek az elmúlt harminc év Shakespeare-recepciójáról, ott folytatva, ahol a legutóbb 1964-ben és 1965-ben megjelent hasonló jellegű kötetek abbahagyták. Bár az újhistorizmus, kulturális materializmus, pszichoanalitikus színház-szemiotika és az emblematiszmus-hermeneutikus szövegelemzés eredményeiből sokat megismerhetett a magyar olvasóközönség (például az alább is többször hivatkozott *A posztstrukturális irodalomtudomány kialakulása* című szöveggyűjteményből), a shakespeare-i életművet újraértelmező, kontextualizáló, a szövegkiadások nehézségeit taglaló, és elsősorban egyenesen a drámák és a versek körül kikristályosuló irodalomelméleti eredmények jelentős része magyarul eddig nem volt hozzáférhető.

*A Kritikátörténeti műhely* címmel elindított sorozatunk három kötetnyi fordítása és az első kötet (*A Shakespeare-kritika kezdetei*) kísérőtanulmányai szándékaink szerint kísérletet tesznek az egyes kritikátörténeti korszakokat, illetve iskolákat jellemző kifejezéskincs tudatos megteremtésére, bevezetésére a magyar tudományos köznyelvbe. Ennek megfelelően a Shakespeare darabjaiból vett idézeteknél is komoly gondot fordítottunk arra, hogy a rendelkezésre álló fordítások közül mindig az adott esszé szempontjából legalkalmasabbat használjuk; így olykor egyetlen íráson belül akár több fordítással is dolgozunk, sőt, ha a filológiai pontosság úgy kívánja, akkor az idézett sorokat új nyersfordításban közöljük. Szintén kulcsfontosságúnak tekintjük – a legújabb kutatások fényében – a forrásszövegek filológiai pontos idézését és azonosíthatóságát, reményeink szerint ezzel is rávilágítva a különböző szövegváltozatok közelmúltban a kutatások középpontjába emelt jelentőségére, illetve annak a mai napig tartó magyar kiadói

.....  
<sup>4</sup> David Scott KASTAN, *Shakespeare after Theory*, London, Routledge, 1999. A fejezet fordítását l. a *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után* második kötetében.

gyakorlatnak a problematikusságára, amely a shakespeare-i szövegek esetében elhagyja a sorok számozását. Az írásokat négy nagy fejezetbe soroltuk, és egy-egy fejezeten belül megjelenésük időrendjében közöljük, még akkor is, ha ezáltal olykor a kötetben előrébb szerepel olyan tanulmány, amely hivatkozik a kötetben hátrább elhelyezkedő írásra. Az ilyen kapcsolódásokat igyekeztünk minden alkalommal jelezni a lábjegyzetekben.

A sorozat második részének, a kétkötetes *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után* című szöveggyűjteménynek a célja, hogy általában az *elmélet koraként* számon tartott, a 20. század második felét kitevő periódus elméleti megközelítéseinél szélesebb körű áttekintését adja. A kötet szövegeinek válogatása során arra törekedtünk, hogy az olvasási stratégiák minél szélesebb skáláját mutassuk be, de természetesen – mint minden válogatáskötet – ez is elsősorban a szerkesztők érdeklődését tükrözi, és adott esetben igazságtalannak tűnhet azokkal a megközelítésekkel szemben, amelyek végül nem kerültek bele. Így például kötetünkben nem kapott helyet tisztán pszichoanalitikus és ökokritikus olvasat, a szerzőség kérdéseit a számítógépes statisztikai-stilisztikai módszerekkel vizsgáló elemzés, vagy a darabok előadás- és adaptációtörténetét, előadás- és adaptációértelmezését, illetve Shakespeare jelenbeli kulturális értékét vizsgáló írás. A szerkesztők elfogultságait más szempontból tükrözi, hogy mely darabok kapnak nagyobb hangsúlyt a cikkek témáiként. Az olvasó bizonyára észreveszi majd, hogy a legtöbbet idézett és elemzett darab ezekben a szövegekben a *Lear király*. Ennek felismerése azonban némiképp máris aláássa azt, amit az előbb a szerkesztői elfogultságról mondtunk, hiszen jól látható, hogy a *Lear király* az elmúlt harminc évben folyamatosan a kritikai érdeklődés középpontjában állt (ahogy ezt egyébként Kiernan Ryan meg is jegyzi írása elején). Elfogultságunkat tehát magyarázza, ha nem is menti, hogy osztozunk a strukturalizmus utáni kritikai iskolák elfogultságával.

Mindezek fényében reméljük, hogy köteteink képesek lehetnek a tudományos diskurzus és általában a Shakespeare iránt érdeklődő olvasók figyelmét ráirányítani olyan társadalmi (elnyomás, nemi politika, rasszizmus), történeti, vagy akár technikatörténeti (könyvnyomtatás, a szövegek materialitása) problémák (olykor öntudatlan) irodalmi megjelenéseire, amelyek ezen olvasási iskolák ismerete nélkül talán elkerülnék az olvasók figyelmét.

\*

Az első fejezet (jelen kötet) azokba a strukturalizmus utáni iskolákba enged betekintést, amelyek a szövegek belső viszonyainak, következetlenségeinek, feszültségeinek feltárását és értelmezését tekintik feladatuknak. Ezek a tanulmányok, amelyek a szoros szövegolvasás, dekonstrukció, etikai kritika, újesztéticizmus körébe

sorolhatók, a művet autonóm egésznek tekintik, választott problémájukat többé-kevésbé a mű keretein belül tartják elemzendőnek, és ezáltal lényegében alapját, háttérét és ellenpontját adják a kötetek nagyobb részét kitevő, a 80-as évek historista fordulatát követő irodalomértelmezési iskoláknak.

Harry Berger Jr. írása azzal a *Macbeth* értelmezéseit sokáig uraló nézettel száll szembe, hogy a darab során a Macbethben és feleségében testet öltő Gonosz megbontja a skót udvar harmóniáját, amit azután a darab végén Macbeth legyőzésével Malcolm és szövetségesei visszaállítanak. Véleménye szerint a harmónia mindig is csupán a darab „jó” szereplőinek fikciója volt, amelynek célja, hogy elleplezze a valójában már régóta egyre látványosabb repedéseket. Elemzése végig a darab kifejezőkincsére koncentrál: az ismétlődő szavakra, fordulatokra (pl. a vér, a tej, vagy a növényvilággal kapcsolatos metaforák szövetére), a „jó” és „rossz” figurák beszédeinek párhuzamaira.

Szöveggyűjteményünk talán legnehezebben kategorizálható írása Stanley Cavell szinte könyvterjedelmű esszéje a *Lear királyról, a Kitérés a szeretet elől*. Cavell írása számos elemzési stratégiát alkalmaz párhuzamosan. Így épít a karakterkritika, a filozófiai kritika, az újkritika és a szoros olvasat eszköztárára, de mindegyiket kritikusan szemléli, egyben arra is keresve a választ, hogy ezek az olvasási módszerek hol maradnak el a shakespeare-i szöveg komplexitásához képest, miért nem képesek önmagukban kielégítő válaszokat adni; ezáltal pedig a Shakespeare-kritika kritikai olvasatát is nyújtja. A *Kitérés a szeretet elől* azonban alapjában véve filozófiai eszme-futtatás arról, hogy miért nem vagyunk (amennyiben nem vagyunk) képesek elfogadni a szeretetet. Cavell irodalom-felfogásában tehát Shakespeare drámája közvetlenül saját tapasztalatainkra vonatkozik, s ezáltal felismerteti velünk, nézőkkel, olvasókkal, hogy hogyan cselekszünk a Másikkal szembesülve: képesek vagyunk-e el-, illetve felismerni a Másikat.

Jonathan Bate *Ovidius és az érett tragédiák* című írásában Ovidius *Átváltozásainak* és Shakespeare *Othellójának*, illetve *Lear királyának* párhuzamos olvasatát adja, miközben a közvetítő szöveg, Arthur Golding nagy hatású, 16. századi Ovidius-fordításának jelentőségét is bemutatja. A szoros olvasat során világossá váló hasonlóságok és különbségek rávilágítanak, Shakespeare hogyan dolgozta tovább a rendelkezésére álló alapanyagot, miközben Bate megvizsgálja azt a kérdést is, pontosan mit értünk az alatt, hogy egy mű hasonlít vagy utal egy másikra, illetve hogy mik az ilyen megközelítések elkerülendő csapdái.

Philippa Berry dekonstrukciós olvasata, a *Hamlet füle* Shakespeare nemzés-sel, rokoni kapcsolatokkal kapcsolatos szójátékait elemzi a *Hamlet*ben. Abból a meggyőződésből indul ki, hogy a darab folyamán addig „fel nem ismert vagy rejtett kapcsolatok válnak érzékelhetővé, ahogy azonosan hangzó szavak ismétlődnek és visszhangoznak a szövegen keresztül”. Ezek a tudatos vagy tudattalan szóösszezsengések olyan hálózatot hoznak létre a szövegben, amely felbolygatja

a „társadalmi szerepek rögzítettségét (és az eltévelyedett apafigurák megnyilvánulásait avagy követi üzeneteit)”, és ezáltal egy másik lehetséges rendet tesznek láthatóvá.

Kiernan Ryan írása eredetileg a *Shakespeare Survey*, a Shakespeare-kritika egyik legfontosabb fóruma által teljes egészében a *Lear királynak* szentelt számát vezette be. Mivel a *Lear király* mindig is a kritikai figyelem és újraértelmezés középpontjában állt, egy ilyen cikk rendkívül alkalmas a különböző megközelítésmódok rövid áttekintésére (hiszen „nemcsak a Shakespeare-rel foglalkozó tudományos diskurzust megosztó központi vitákat állítja a középpontba, hanem az irodalomkritika jelenkori állapotát is”), és visszatekint számos kérdésre, amely gyűjteményünk első kötetében már felmerült (ha nem is feltétlenül épp a *Lear királlyal* kapcsolatban), másrészt egyben előremutat olyanokra, amelyekkel a második kötet írásai foglalkoznak. Ryan, áttekintve a 20. század utolsó két évtizedének újhistorista, feminista és pszichoanalitikus *Lear*-szakirodalmát, nem rejti véka alá ezen irányzatokkal szembeni elégedetlenségét, és visszatérésre szólít fel „a darabot ismét a mesterien megalkotott párbeszéd páratlan együttállás”-ának tekintő olvasatokhoz, amelyek figyelembe veszik, hogy a *Lear király* elsősorban irodalmi műalkotás, amely „saját bonyolult textúrával, szerkezettel és cselekménnyel rendelkezik”, illetve azt a reményét fejezi ki, hogy az elmélet korának végével lehetségessé válik az elméleti és a hagyományosabb megközelítések egyesítése.

Russ McDonald *III. Richárd*ról szóló esszéje Shakespeare szójátékait teszi retorikai szempontú vizsgálat tárgyává. A különböző szereplők (de főképp Richárd) beszédeiben megnyilvánuló kétértelműség, a szavak jelentésének elbizonytalanítására rávilágítva mutatja be, hogy a szoros szövegolvasás (amely a darab szövegén, illetve más darabok összehasonlításán kívül semmilyen egyéb tényezőt nem vesz figyelembe az értelmezés során) hogyan képes a darabokba kódolt filozófiai meggyőződés vizsgálatára. McDonald célja, hogy a „szavak veszedelmei iránt tanúsított korai érdeklődést” feltárja, s azon belül is „főképp Shakespeare felismerését, miszerint a szavak gyengeségei azokba a retorikai rendszerekbe vannak belekódolva, melyeket a reneszánsz a klasszikus mesterektől örökölt”. Elemzésének középpontjában (Berry-éhez és Bergeréhez hasonlóan) a szójátékok állnak: „Szokássá vált, hogy úgy gondoljunk Richárdra, Gloster hercegére, mint eltévelyedett művészre, aljas fikciók kitalálójára, szavak megrontójára, de a hazug nyilvánvalóan nagyrészt azért jár sikerrel, mert a nyelv eredendően fogékony a vele való visszaélésre. Shakespeare ragaszkodik ahhoz, hogy minden diskurzus potenciálisan megtéveszthető és sebezhető, s kétkedéseinek egyik mértékéül szolgál a fonéma manipulálása, vagyis a szójáték.” Az esszé részben természetesen hagyatkozik a dekonstrukció eszköztárára is, amikor kimutatja: „úgy tűnik, hogy szóbeli médiumának megbízhatóságával kapcsolatos aggodalmi gyorsabban fejlődtek

ki, mint az angol politika gondviselészerű menetével kapcsolatos szkepticizmusa, s így a darab kiemelkedő retorikai sémája, melyben az erősebb beszélő ragad el verbális erőt a gyengébb beszélőtől, hadilábon áll a történelmi témában impliciten rejlő teleológiával”.

\*

A második fejezet az újhistorizmus módszertanát, illetve módszertani sokféleségét és rugalmasságát mutatja be három jelentős hatású, egymástól rendkívül eltérő tanulmányon keresztül. Magyarul is hozzáférhető Stephen Greenblatt megjelenésekor heves vitát kiváltó, nagy hatású újhistorista Shakespeare-életrajza. A kötet a kiadó nyomására *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere* címmel jelent meg, pedig az angol cím (*Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, azaz kb. ‘Will a világban. Hogyan lett Shakespeare Shakespeare’)<sup>5</sup> sokat elárul az újhistorizmus módszeréről. Az – egyébként igen sokféle – újhistorista tábor szerint úgy érthető meg leginkább alkotó és életműve, ha korának legapróbb mozzanatait is feltárjuk: az étkezési szokásoktól a népsűrűségi adatokon keresztül az iskolamesterek átlagos fizetéséig. Ennek érdekében pedig minden lehetséges – korábban esetleg érdektelennek ítélt – dokumentumot összegyűjtnek, vagyis az irodalmi és nem-irodalmi művek által osztott diskurzusok megragadására törekszenek, és így próbálják rekonstruálni azt a kontextust, amely a művek születését lehetővé tette. Nézetük szerint a történelem nem a bejáratott „humanista” társadalom- és eszmetörténeti narratívákban ragadható meg, hanem a politikai, ideológiai, vallási érdekek ütközései által létrehozott társadalmi töréspontoknak a művek nyelvi szövetén hagyott nyomaiban. (Jellemző például, hogy az újhistoristák az értékítéletek bonyolult rendszerével terhelt „reneszánsz” kifejezés helyett szívesebben használják az értéksemlegesnek tekintett „korújkori” korszakmegjelölést.) Az ily módon szövegek párhuzamaiból rekonstruált „történelem” pedig felhasználható arra, hogy az irodalmi művek egyes jellegzetességeit, különösségeit magyarázza, értelmezésüket új szemponttal gazdagítsa, noha visszautasítják azt az elképzelést, hogy a történelmi helyzetből levezethető lenne maga a mű. Az újhistoristák elsősorban a mű alkotójának és egykorú közönségének feltételezhető értelmezési kereteire koncentrálnak; arra a „közös tudásra” kíváncsiak, amely egyfelől bizonyos, többnyire rejtett gondolkodási- és

.....  
<sup>5</sup> A cím természetesen ennél többretegű, hiszen egyben utal Shakespeare erotikus 135. és 136. szonettjére is, amelyek éppen a „will” szó többértelműségére (William, akarat, kívánság, jövő idő segédigéje) épülnek.

párbeszédsemákat tesz láthatóvá, másfelől a mai befogadó ettől különböző gondolkodási sémákra reflektálva megpróbálja egymáshoz közelíteni a művek egykorú és a jelenlegi értelmezését.

Ha az újkritikát úgy tekintjük, mint a historizmusnak a műalkotást a történeti folyamatokból következő szükségszerűsége redukáló, naiv és körkörös pszichologizáló tendenciáira adott reakciót, az irodalom emancipációját, akkor az újhistorizmust felfoghatjuk a posztstrukturalista irányzatok és elsősorban a dekonstrukció kifáradására (élesebb vélemények szerint ez utóbbi etikai ellehetetlenülésére) adott válasznak. (Itt gondolhatunk egyrészt a dekonstrukció olyan jelentős alakjának, mint Paul de Mannak az elhallgatott – ám aztán felfedezett, és mai napig vitákat gerjesztő – náci múltjára, másrészt arra a problémára, hogy a dekonstrukció radikális szövegközpontúsága alkalmas lehet az egyes alkotókkal vagy éppen művekkel kapcsolatban felmerülő etikai problémák elhallgatására, ahogyan azt a feminista vagy a posztkolonialista olvasatok is oly gyakran felvetik.)

Az újhistoristák legfőbb problémája a posztstrukturalista (vagy ahogy ők gyakran nevezik: humanista) iskolákkal éppen az irodalmi mű autonómiájának gondolata, az, hogy a műalkotást, Kastan szavaival „önmagában is megálló totalitásnak” tekintik.<sup>6</sup> Az újhistoristák számára ezzel szemben az irodalmi mű egymással ütköző érdekek és ideológiák környezetében jön létre, amelyek jelenlétéről minden pontján árulkodik, és amelyek feltárása az értelmező feladata:

Ha a művet önmagában is megállónak tekintjük, az megköveteli a szerzői szándék idealizálását, amely így a materiális szöveget mindig elégtelennek kell hogy találja, az elképzelt mű tökéletlen változatának. Az irodalmi művet inkább úgy kellene felfognunk, mint egy olyan szerző valóságos termékét, aki meghatározott diskurzív és intézményi körülmények között (és ellen) dolgozik; az irodalomtudományt pedig helyesebb volna nem úgy meghatározni, mint a szerző által létrehozott, kitüntetett és egyedi jelentés feltárását, amelyet valamiképp elrejtett a műben, hanem mint magának a szövegnek a felfedezését, amint az őt létrehozó közösségi tevékenységekről tudósít, vagyis, ahogy Margreta de Grazia és Peter Stallybrass fogalmaz, azokról az „összetett társadalmi gyakorlatokról, amelyek kialakították, és továbbra is alakítják a felszínét.”<sup>7</sup>

Ez a vállalkozás pedig csak az irodalmi alkotások újrakontextualizálásával képzelhető el, ezért az újhistoristák éppen ezt tekintik elengedhetetlen feladatuknak, szemben a szoros szövegolvasás – mint az újhistoristák is elismerik – gyakran

<sup>6</sup> KASTAN, 31.

<sup>7</sup> KASTAN, 31. De Grazia és Stallybrass írása szintén megtalálható *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után* második kötetében.

teljesebb értelmezést kínáló gyakorlatával. Greenblatt így fogalmazza meg elhatárolódását a posztstrukturalizmustól:

Az utóbbi néhány nemzedék számára ez a kérdés [ti. hogy miként hathatnak még mindig az elmúlt korok művei] a szövegszerű nyomok szoros olvasása során merült fel, és úgy gondolom, hogy a formális és nyelvi elrendezés ilyen kitartó és alapos vizsgálata nem kerül ki az irodalom tanításának és kutatásának fókuszából. [... Én] azonban ettől eltérő javaslattal állok elő: eszerint nem annyira az irodalom látóterének középpontját, hanem inkább annak határterületeit kellene szemügyre vennünk, megkísérelni nyomon követni mindazt, ami csak sejthető, mintegy a szöveg margóján. E szemléletváltás ára az „átfogó olvasás” kellemes illúziója lesz, egy olyan elképzelés, amelyet jelentős irodalmárok képviselnek, akik elegendő lehetőség és idő birtokában a szöveg minden zugát megvilágítanák, és az összes egymástól eltérő felismerést egyetlen értelmezői megközelítésben összpontosítanák. Az én megközelítemem szükségképpen töredékesebb, de bízom abban, hogy más szempontból meglegedésre szolgálhat: betekintést nyújt a jelentős műalkotásokat előidéző félig rejtett kulturális folyamatokba.<sup>8</sup>

Mivel a jelenlegi olvasó hatalmas távolságban van például Shakespeare korától, viszont a műveket még ma is olvassa, fel kell tárnia azokat a rejtett társadalmi jelenségeket, amelyek a művek mögött állnak: „Az az »élet«, amit az irodalmi művek jóval a szerző és az általa megcélzott kultúra halála után birtokolni látszanak, nem más, mint a művekben eredetileg kódolt társadalmi energia történelmi következménye, legyen akárhogyán átalakítva vagy a korhoz igazítva”.<sup>9</sup>

Világos azonban, hogy a történelmi szemlélet visszaemlése az irodalmi vizsgálódások lehetséges módszerei közé több okból sem lehet pusztán feltámasztása az „elméletek korának” kezdete óta halottnak hitt módszereknek. Ezért, ahogy Kiss Attila fogalmaz az újhistorizmust bemutató tanulmányában, „a hagyományos, evolucionista történelemfelfogással szemben értelmezett történetiség, kontextualizálás kritikai visszavételét”<sup>10</sup> végzik el. A historizmus ellenfeleinek egyik vádja, hogy a „rég” historisták elemzéseik során az irodalmi művet a történelmi tények, irodalmi előképek mechanikus következményének tekintették, még hozzá úgy, hogy e tényeket tökéletesen megismerhetőnek, objektíven leírhatónak gondolták, amelyek ráadásul egyesével világosan levezethetők valamilyen

<sup>8</sup> A fenti idézet GREENBLATT *Shakespearean Negotiations* című könyvének bevezető, *The Circulation of Social Energy* című fejezetéből származik. Ez a fejezet (*A társadalmi energia áramlása*) megjelent magyarul *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása* című kötetben (Szerkesztette BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 450–461. Fordította BOCSOR Péter), l. 452.

<sup>9</sup> GREENBLATT, *A társadalmi energia áramlása*, 453.

<sup>10</sup> KISS Attila Atilla, „Hatalom, szubjektum, genealógia: az irodalom kulturális poétikája az újhistorizmusban”, *Helikon*, 1998/1–2, 3–10, 4.



nagyobb oszthatatlan és egységes rendszerből, „világképből”, „gondolkodásmódból”, „korszellemből”. A műelemzések során a művekben magukban kerestek a „történelmi valóságra”, a szerző élet- és pszichológiai körülményeire tett utalásokat, majd ezeket megtámogatva a nagy történelmi narratívák általános igazságaival – vagy inkább átszűrve rajtuk őket – visszaolvasták magukra a művekre.

Greenblatt 1988-as könyvének elhíresült kezdőmondata és első bekezdése saját nevelődési folyamatának összefoglalása, melyben a kellő tisztelet hangján, egyáltalán nem megtagadva elődeit, becsületesen utal rájuk, ám közben csípősen és provokatívan mutatja be, hogyan jutott el a historizmustól annak strukturalista, majd posztstrukturalista kritikáján át ismételten a történelmi olvasat vágyához:

Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek. Ez a vágy az irodalomtudomány jellemző, bár elhallgatott motívuma, egy megszervezett, professzionizált, és mélyen a bürokratikus illendőség rétegei alá temetett motívum: az irodalom professzorai jól fizetett középosztálybeli sámánok. Noha nem hittem soha, hogy a holtakhoz eljut a szavam, és tudtam, hogy azok képtelenek megszólalni, arról meg voltam győződve, hogy módomban áll a velük való beszélgetést újraalkotni. Még akkor sem szabadultam ettől a vágytól, amikor megértettem, hogy a koncentrált figyelem legintenzívebb pillanataiban *sem hallok mást, mint a saját hangomat*. Valóban csak a saját hangomat hallottam, de ez a hang a holtak hangja volt, mivel a holtak igyekeznek *nyomokat hagyni* a szövegben, és ezek a nyomok is élők hangjain át szólalnak meg. A nyomok többsége kevés visszhangot kelt, mégis mindegyik, még a leginkább jelentéktelen és unalmas is, magában hordozza *az elveszett élet töredékeit*, a többit pedig a *hallhatóság vágya feszíti*.<sup>11</sup>

Az újhistoristák – Foucault, Derrida vagy Hayden White posztmodern történelemszemléletének megfelelően – szakítani kívánnak azzal az elképzeléssel, amely szerint léteznek mindent megmagyarázó történelmi narratívák, vagy a történelem objektíven megismerhető lenne; nem a „nyelvi transzparenciát, a referencialitást, szerzői intenció feltárását, a szövegekben utazó emberi lényegiség kihüvelykezését, vagy a társadalom szinkron keresztmetszetének tökéletes rekonstrukcióját”<sup>12</sup> kívánják rehabilitálni, ugyanakkor nem akarnak lemondani arról sem, hogy bizonyos általános megfigyelések alapján átértékelhetjük a vizsgált szövegeket. David Scott Kastan szerint az irodalomtudománynak ez a „túllépése az elméleten” korántsem pusztá visszatérés a „rég” historizmus elméletmentes pozitívizmusához. Amennyiben tudatosítjuk, hogy a megértés és a megismerés minden esetben közvetített, akkor a történetírás sem tehet úgy, mintha képes lenne *magát a múltat* feltárni, de ettől még fennmaradhat az igénye arra, hogy valamilyen megragadható történelmi tudást hozzon létre. A jelen szemlélője számára a múlt abban

<sup>11</sup> GREENBLATT, *A társadalmi energia áramlása*, 450–451. (Kiemelés: a szerk.)

<sup>12</sup> KISS, 6.

a formában létezik, amelyet mi adunk neki, ami nem azt jelenti, hogy ne létezett volna tőlünk függetlenül is, emiatt az értelmező szempontjából etikai kérdés, hogy milyen az a forma, amelyben bemutatjuk. A múlt közvetített, amennyiben a nyomait megmegőrző dokumentumok és az azokat lejegyző megfigyelők érdekeinek közvetítésén keresztül ismerhető csak meg.

Így az újhistoristák mindenféle monolitikus és mindent átfogó „világkép” helyett a legkülönbözőbb történelmi dokumentumokból, leginkább nem-irodalmi szövegekből próbálnak olyan apró részleteket, nyilvános diskurzusokat, nézeteket rekonstruálni, amelyeket irodalmi és nem-irodalmi szövegek (gyakran öntudatlanul is) osztanak. Ennek érdekében módszerük egyik fő eleme, hogy nem tekintik szilárdnak és átjárhatatlannak a határvonalat irodalmi és nem irodalmi szöveg között. Elemzéseik gyakran egy korabeli, írott formában rögzített anekdota felidézésével kezdődnek, amelyet azután verbális vagy tematikus párhuzamok alapján összekapcsolnak az elemzendő irodalmi művel. Utána (további irodalmi és nem irodalmi művek bevonásával) bemutatják, hogy az adott szövegek alapján egy adott kérdésben hogyan nyilvánul meg a hatalom, az uralkodó ideológia egy adott aspektusa a mindennapi verbalításban. Történelemszemléletüknek fontos része ugyanis, hogy a hatalom nem monolitikus intézményeken (pl. állam, karhatalom, egyház) keresztül nyilvánul meg, hanem a mindenki által osztott hiedelmekben, gondolkodásmódokban, mindennapi rögzült viselkedésmódozó formákban, kifejezésmódokban.

Greenblatt kötetünkben közölt esszéje – mint az újhistorista írások oly gyakran – egy a *IV.* és az *V. Henrik* című darabokhoz látszólag egyáltalán nem köthető, 16. század végi titkosrendőri jelentésből indul ki, amely szerint Christopher Marlowe (a Shakespeare-rel éppen egyidős, ám pályáját hét-nyolc évvel előtte kezdő drámaíró) ateista kijelentéseket tett. E levél kapcsán, amely Marlowe-val azonos mondatban említi Thomas Harriotöt, aki hírhedt kézikönyvet írt az indiánok leigázásának módszertanáról, Greenblatt azt vizsgálja, hogy a két darabban a Tudor hatalom öngazolásának és ön-fenntartásának milyen a Harriot által leírhatóhoz hasonló módszerei figyelhetők meg. Greenblatt természetesen tisztában van az újhistorizmust leggyakrabban érő váddal, miszerint az irodalmi és a nem irodalmi szövegek összemossa azzal a veszéllyel fenyeget, hogy figyelmen kívül hagyja az egyes szövegek sajátos létmódját és hatásmechanizmusát, s ezáltal téves következtetésekre juthat: „Talán kifogásolható, hogy van némi abszurditás abban, hogy ezeket a jeleneteket Harriot szövegéhez hasonlítom; a *IV. Henrik Első része* dráma, nem pedig értekezés a gyarmatosító vállalkozásba potenciálisan befektetők számára, és a Shakespeare-t foglalkoztató lehetséges értékek, folytatódna ez az érvelés, csakis színháziak lehettek. De a színházi értékek nem egy kiváltságos irodalmiságban léteznek, amely szövegileg, sőt intézményes módon csak önmagára hivatkozik. Shakespeare színháza nem volt leválasztva a külvilágról fából

készült falaival, és nem volt pusztán a rajta kívül eső társadalmi és ideológiai erők passzív visszatükrözője sem: az Erzsébet-kori és Jakab-kori színház inkább nevezhető *társadalmi eseménynek*.” Mint bemutatja, éppen a reneszánsz angol színház politikai függése az, amely lehetővé teszi, hogy egyben meg is kérdőjelezze azokat az abszolutista hatalomgyakorlási eszközöket, amelyek tiltják, túrik, vagy támogatják a fennálló rend kritikus megközelítését.

Az újhistoristák szerint a hatalom éppen e mindent átszövő rendszer által tudja fenntartani magát, és ennek megnyilvánulásai alól semmilyen szöveg sem képes kivonni magát, mert a rendszer kritikája épp annyira része a rendszer önaffirmációjának, mint annak egyszerű – tudatos vagy tudattalan – elfogadása. A rendszert vitatni szükségképpen csupán a rendszer által létrehozott terminusokkal és keretek között lehet.

Az újhistorista elemzések előszeretettel foglalkoznak különböző elnyomott csoportokkal, illetve az elnyomásuk nyelvi megnyilvánulásaival. Kedvelt témáik közé tartoznak a nők, a szegények, vagy az olyan kifejezetten üldözött csoportok, mint a reneszánsz Angliában a boszorkányok, zsidók, jezsuiták reprezentációi. Walter Cohen esszéje korának uzsorával kapcsolatos törvénykezésének, illetve az uzsoráról szóló közbeszédének szempontjából vizsgálja *A velencei kalmárt* és azt elemzi, hogy hogyan kapcsolódnak össze a darabban a kereskedelemmel és a házassággal kapcsolatos ideológiák. Bár érvei szerint a darab alapvetően a korabeli angol viszonyokat tükrözi, vizsgálható a keletkezését megelőző évszázadok itáliai jelenségeinek kontextusában is. „A zsidó pénzkölcsönzők két alapvető módon bizonyultak hasznosnak a Velencei Köztársaságnak. Adóbevételek és kényszerkölcsönök formájában megbízható, gyümölcsöző forrást biztosítottak az állam katonai előkészületeihez; valamint levitték a kamatlábakat a magánpolgárok esetében, gazdagnak és szegénynek egyaránt, alákínálva a keresztény uzsorásoknak, akiket így következképpen fokozatosan kiszorítottak. A fent említett keresztény bankokat, melyeket a 15. század végétől kezdtek alapítani, nem csupán arra találták ki, hogy a szegényeket segítsék, hanem arra is, hogy alacsonyabb hitelekkel kirekesszék a zsidó pénzkölcsönzőket.” Az esszé tehát egyszerre vizsgálja a 16–17. század antiszemita közbeszédét, és kialakulásának gazdasági, társadalmi, jogi hátterét. Cohen elemzése szerint „az ellenségeskedés Antonio, a bőkezű keresztény kereskedő, és Shylock, a szűkmarkú zsidó uzsorás között” nem elsősorban a kialakulóban lévő kapitalizmus és az elavulóban lévő feudalizmus, hanem az *idegen* fiskalizmusa „és a hazai burzsoá merkantilizmus”-a közötti ellentétként értelmezendő.

Coppélia Kahn írása részben Cohenéhez hasonlóan a 16–17. század fordulójának gazdasági problémáival foglalkozik, részben már a harmadik fejezet esszéinek problémafelvetéseit előlegzi meg, ugyanis egyszerre két (sőt három) módszertan, a feminista szemszögű pszichoanalitikus és az újhistorista olvasat

segítségével vizsgálja az *Athéni Timont*. Ahogy Harry Berger a *Macbeth*-tel kapcsolatban, úgy Kahn az *Athéni Timon* értelmezésében tulajdonít különös jelentőséget a teljes arisztokráciát behálózó körbekölcsonzásnak, az uralkodói ajándékozásnak, a feltétel nélküli, viszonzást nem váró pártfogás túlbujánzásának. Kahn ezt az Erzsébet- és főképp a Jakab-kor fenyegető válságjelenségeket értelmezi, amely I. Jakab uralkodásának végére menthetetlenül eladósította a koronát. Egyúttal, Kahn szerint, Timon bőkezűsége, olthatatlan vágya az adakozásra és költekezésre az erős és hiányzó anyafigura iránti sóvárgásból, illetve abból a vágyból vezethető le, hogy ezt a hiányt, Fortuna életadó, de üres trónját maga Timon foglalhassa el. Kahn elemzésében így a történetileg meghatározott kontextus és az emberi természet egyes jelenségeinek időtlenségét feltételező lélektani folyamatok vizsgálata együttesen világítja meg Timon zavarba ejtő tragédiáját.

Az elsősorban amerikai műhelyekhez kötődő újhistoristák és az angol kritikai életre jellemzőbb, gyakran politikailag radikálisabb kulturális materialisták az irodalmat a politika, az oktatás, a jog, a vallás, illetve ezek határterületeinek (pl. boszorkányüldözés, vallási elnyomás) kontextusában szemlélik és tartják megérthetőnek. Első látásra úgy tűnhet (és gyakran éri is ez a vád őket), hogy Shakespeare varázsát veszti, ha megtudjuk, hogy egyik-másik sodró monológja alapvetően mindennapi iskolai retorikai gyakorlatokra épül; valójában azonban épp az válik ilyenkor izgalmas kérdéssé, mi teszi mégis annyira különlegessé ezeket a beszédeket, hogy (kevés kivétellel) emlékezetesebbek, mint kortársainak hasonló alapokra épülő szövegei. Ugyanakkor kérdésként vethető fel, hogy például hogyan kellene bánni olyan nem-irodalmi szövegekkel, amelyek nem rejtett módon képviselik az ideológiát, hanem éppen arra törekszenek, hogy formálják a közvéleményt. Hogyan lenne rekonstruálható az emberek általános vélekedése, amikor – a vizsgált darabon kívül – a rendelkezésre álló dokumentumok egyik része a hatalom ideológiáját közvetítő propagandairat, a másik része pedig az erre válaszul megjelentetett védekezés vagy támadó röpirat. Hogyan különíthető el ezekben a tudatosan befolyásolt általánosan osztott vélekedés az érvelési-logikai hibától és a szándékos csúsztatástól?

\*

Az újhistoristák érdeklődése tehát a társadalmi, politikai, szexuális, vallási, ideológiai ütközőpontokra összpontosul. Ebben párhuzamosak egyéb, az újhistorizmussal nagyjából egyszerre jelentkező irányzatokkal, amelyekről – mint azt a harmadik fejezet írásaiban tapasztalhatjuk – gyakran nem is lehet élesen elválasztani őket, mert egymás módszereit és eredményeit rendszeresen beolvasztják saját módszertanukba és elemzéseikbe. Ide sorolható a nemi szerepeket és a szexualitás különböző formáit (pl. társadalmi/biológiai nem, heteroszexualitás

és homoerotika, illetőleg az e két szélső pont közötti skálán elhelyezkedő queer viszony, valamint homoszociális kapcsolatok) vizsgáló *gender studies*, az újhistorizmus angol változatának tekinthető *kulturális materializmus* (amely azonban talán több hangsúlyt fektet a múltban fellelt problémák jelenkori továbbélésének kritizálására) vagy a *posztkoloniális irodalomtudomány* (amely elsősorban a gyarmatosítás korából származó, népek közötti alá-fölérendeltségi viszonyok kulturális megnyilvánulásait teszi kritika tárgyává, illetve igyekszik diszkreditálni az ilyen beszédmódokat). Közös ezen irányzatokban a társadalmi problémáknak tulajdonított kiemelt jelentőség (ennyiben nevezhetők, illetve nevezik is magukat marxistának), illetve hogy ezek feltárásán keresztül igyekezzenek műveket értelmezni, átértelmezni, vagy eddig rejtett, illetve nem értett tartalmak elemzését adni.

A feminista értelmezések, szemben az oly gyakran nekik tulajdonított céllal, természetesen nem a férfiakkal szembeni lázadást szorgalmazzák, hanem a patriarchális társadalmi rendszerek és gondolkodásmód egyeduralmának megtörését. Azt az esszencialista elgondolást támadják, amely szerint a férfiak *természet adta* előjogokkal rendelkeznek, és így uralkodhatnak a nő, a nő teste, vagyona, döntései fölött.

A feminizmus több, olykor egymással sem feltétlenül összeegyeztethető formában jelentkezik az irodalomkritikában. Egyik változata azt igyekszik bizonyítani, hogy Shakespeare (és kortársai) műveiben is megtalálhatók erős, önálló akarattal, gondolkodással és cselekvőképességgel rendelkező női alakok, akik egyfajta szerepmintául szolgálhatnak, még ha a korábbi kritikusok figyelmen kívül is hagyták, vagy éppen negatívan ítélték is meg őket például (a kritikusok szerinti) nagyszájúságuk miatt. Más írások azt mutatják be, hogy a patriarchális társadalom és az azzal együtt járó, sztereotípiákra épülő nőkép hogyan határolja be a nők lehetőségeit, hogyan kényszerít őket olyan váasztási helyzetekbe, amelyekben csak rosszul lehet dönteni, cselekedeteiket pedig hogyan helyezi olyan értelmezési keretbe, amelyben olyasmért is büntetés jár, ami férfi cselekvő esetén helyeslést váltana ki. Ezek az írások – gyakran egymással vitába szállva – arra a kérdésre (is) keresik a választ, hogy Shakespeare művei vajon támadják, egyetértőleg támogatják, vagy egyszerűen csupán bemutatják a patriarchális társadalom gondolkodási struktúráit. A feminista kritika egy másik, a lacani pszichoanalízis által inspirált változata azt vizsgálja, hogy miképpen csillapítják a férfiak szexualitással kapcsolatos szorongásait azok a nőalakok (elsősorban a komédiákban), akik bár kezdetben megkérdőjelezik a kereteket (pl. férfi álruhát öltenek, férfias mesterségekben mutatkoznak sikeresnek), végül hajlandóak a heteroszexuális házasság normáinak megfelelően elosztatni az említett szorongásokat. Ezen értelmezésekben gyakran a darabok nőgyűlölete is a szorongás következményeként jelenik meg.

A feminista kritika – a század vége felé egyre inkább – kiegészül más elnyomott csoportok, pl. a nem-heteroszexuális irányultságúak, vagy a „gyenge”, „nőies” férfialakok elfogadó elemzésével, az elnyomás minden formája elleni tiltakozással, és az alóla való felszabadulás iránti küzdelem ügyének támogatásával. Ahogy azonban historista háttérű feminista kritikusok gyakran megjegyzik, bármennyire is szeretnénk Shakespeare-t a feminizmus előfutárának látni, nem tekinthetünk el attól az alapvető tényről, hogy Shakespeare – mint mindenki más is – osztotta korának azt az antropológiai nézetét, hogy a férfiak és nők *természet adta módon* különböznek egymástól, így tehát a társadalmi nem (*gender*) és biológiai nem (*sex*) megkülönböztetésében megragadott, és a modern feminizmus, illetve a *gender* tudományok számára alapelvnek tekinthető kritikai szempont számára egyszerűen értelmezhetetlen lett volna.

A földrajzi felfedezések és az azt követő hódítások felkeltették az érdeklődést a távoli tájak és lakóik iránt. A meginduló kereskedelem azonban egyben a kolonializmus évszázadait is elhozta. Anglia nagyhatalommá válásának a meghódított területeken komoly ára volt: a gyarmatbirodalom folyamatosan növekvő gazdagsága a meghódított területek lakosságának maximális kihasználásán keresztül válhatott csupán lehetővé. A hódítással természetesen a helyi fejlesztések is együtt jártak: kiépült a közigazgatás és az oktatási rendszer. Csakhogy – ahogy a posztkolonialista elemzések rámutatnak – ezek legalább annyira az elnyomás részévé váltak, mint amennyire javították az életkörülményeket.

Edward Said művei, az *Orientalism* (*Orientalizmus*, 1978), illetve a későbbi *Culture and Imperialism* (*Kultúra és imperializmus*, 1993) hatására ráirányult a figyelem a kolóniák lakosságának reprezentációira az európai kultúrában. Said szerint a kolonizáltak mindig bámulatot és egyben szorongást is kiváltó Másikként vannak ábrázolva, aki titokzatos, vad, európai szemszögből megérthetetlen és éppen ezért veszélyes. Eszünkbe juthatnak itt az olyan útleírások, beszámolók, hivatalos jelentések és feltételezhető hatásuk, mint a láthatatlan lövedékekről szóló Harriot-jelentés, amelyet Greenblatt elemez a Marlowe-t ért ateizmus-vádak kapcsán. A posztkolonialis elméletek a gyarmatokon élők kultúrájának, nyelvének felszabadítását tűzik ki célul, vagyis a bennszülöttek autentikus hangját kívánják kivonni a nyugati kultúra torzító közvetítése alól, hogy az a maga eredetiségében váljon bemutatathatóvá. Ezt a gyarmatokkal és lakóikkal kapcsolatos beszédmód kritikáján, a későbbi fajelméleteket is megalapozó esszencializmus leggyakrabban öntudatlan megnyilvánulásainak feltárásán keresztül kívánják elérni.

A posztkolonialis olvasatok nemcsak Shakespeare és kortársai darabjainak szövegében tártak fel a leigázott, egzotikus Másikra a hatalom pozíciójából tett megjegyzéseket, de a művek mélyrétegeiben is. Nem csupán az *Othello* Velencéjét fenyegető törökök szidalmazására, vagy az *V. Henrik*ben a skótokra és walesiekre tett etnicista megjegyzésekre kell gondolnunk, hanem az olyan rejtettebb

megnyilvánulásokra is, mint a *Titus Andronicus* háttérét adó afrikai hódításra, vagy éppen arra, ahogy Prospero természetesnek tekinti, hogy azért, mert Calibant beszélni tanította, már jár is neki az egész sziget fölötti uralom.

Ezek az értelmezések gyakran a megszokottnál sötétebb képet festenek Shakespeare darabjairól, hiszen olyan kínos kérdésekre, mára vállalhatatlan nézetekre irányítják rá a figyelmet, amelyeket a hagyományos értelmezések és előadások nem vesznek figyelembe, vagy akár tudatosan igyekeznek láthatatlanná tenni, hogy az örök időknél szóló shakespeare-i zsenialitás elképzelése fenntartható legyen. Vajon egyetértett-e Shakespeare (és maga is gyakorolta-e) az egyes darabjaiban megjelenő nőgyűlölettel (*A makrancos hölgy*), rasszizmussal (*A velencei kalmár*), a „barbár” népek elnyomó uralom alá hajtásával és kihasználásával (*A vihar*), a társadalmi egyenlőtlenségek erőszakos fenntartásával, vagy éppen hogy pellengérré állította ezeket? Ezek az elemzések tehát a természeti szükség-szerűségként beállított társadalmi konstrukciók megnyilvánulásaira és következményeire hívják fel a figyelmet, illetve ezek szempontjából elemzik Shakespeare darabjait és a kritikai hagyományt.

Catherine Belsey írása feminista szempontú megközelítés, amely azt vizsgálja, hogy az általában átjárhatatlannak tekintett nemi kategóriák hogyan válhatnak átjárhatóbbakká, illetve a család képzetének átalakulása hogyan vezetett időlegesen ezen kategóriák megkérdőjelezéséhez, és mindez hogyan jelenik meg a 16–17. század irodalmában, elsősorban Shakespeare-nél. Lisa Jardine esszéje az újhistorizmus módszertanát ötvözi feminista megközelítéssel. Kiindulópontja Sir Thomas More kedvenc lányához írt levele, amely magában hordozza azt a korabeli pedagógiai értekezésekben megjelenő feloldhatatlan kettősséget, hogy egyrészt a tudás kívánatos módon fejleszti a tanuló erkölcsi érzékét, másrészt még a társadalom legfelső rétegeiben mozgó nők számára is a tartózkodás és a csendes, passzív viselkedés az elvárható. Ebben a kontextusban vizsgálja, hogy a *Minden jó, ha vége jóban* Heléna orvosi jártassága milyen következményekkel jár a (fenyegető női) szexualitásáról a darab olvasása során kialakuló képben. Jardine szerint *A velencei kalmárban* szintén egy férfihoz illő jártassággal (jog) rendelkező nő a feldolgozott félelmek forrása. Megfigyelése szerint „az ilyen nők »nemes« tettei (a király meggyógyítása, Antonio megmentése)” a közönség „szexuális engedetlenséggel és irányíthatatlansággal kapcsolatos” félelmeit és elvárásait hozzák mozgásba. Heléna a *Minden jó, ha vége jóban* és Portia *A velencei kalmárban* a kor kulturális ellentmondását testesítik meg, vagyis hogy a női tisztaságot hatalommal ruhazza fel a tudás, viszont „a nő fenyegetően engedetlen és féktelen azáltal, hogy az illem ellenére képes saját magát kifejezni.”

Gary Taylor esszéje legalább annyira kerülhetett volna kötetünk záró, filológiai problémákat bemutató szakaszába, mint ebbe a részbe. Taylor azzal a kérdésfelvetéssel kezdi a *Tévedések vígjátékáról* szóló elemzését, hogy a Shakespeare-kiadások,



és általában a Shakespeare-filológia történetében miért is olyan kevés a nő, illetve milyen nemi sztereotípiák kötődnek a szerkesztés folyamatához. Ez vezeti el egy érthetlenségig hibásnak tűnő szöveg hely javítási kísérleteinek vizsgálatához, saját javítási ötletének bemutatásához, illetve ahhoz a kérdéshez, hogy – mivel a szöveg egy erős női szereplő szájából hangzik el a darab kulcsjelenetében – mit kezdtek vele a többé vagy kevésbé prűd filológusok. Az esszé központi kérdése, hogy a szöveg szexuális tartalma és a különböző szerkesztők szexualitásáról, nemi szerepekről alkotott elképzelései, előítéletei hogyan befolyásolják a szöveg javításának folyamatát.

A színészfű problémáját járja körül Valerie Traub esszéje, immár nem szigorúan a feminizmus, hanem inkább az általánosabb gender tudományok szemszögéből. Az Erzsébet-kori színpadon – ahogy azt a *Szerelmes Shakespeare* bizonyára sokunk emlékezetébe véste – csak férfiak játszhattak, így a női szerepeket fiatal fiúk alakították. Mint azt Jardine esszéje is részletesen tárgyalja, a nők nyilvános megjelenése igencsak korlátozott keretek között volt elfogadható, ám ez a kikényszerített transzvesztitizmus talán még több és zavarba ejtőbb kérdést vet fel. Traub szerint a „színészfűk jelensége nem csupán mellékterméke vagy mellékhatása az amúgy »valójában« az identitásról szóló vagy nőgyűlöletet ábrázoló drámáknak”, hanem a homoerotikus vágy áramlását viszi színre, lehetővé téve „az erotikus vágy és a szorongás színészi játékban történő” kiélését. Azt vizsgálja, hogy a komédiák (mint pl. az *Ahogy tetszik*, vagy a *Vízkereszt*) gyakori fogása, amikor a fiúszínész által alakított szexuálisan vonzó és sérülékeny fiatal lány céljai elérése érdekében kénytelen fiúnak álcázni magát (rendszerint magával vonva a darab másik, szintén színészfű-játszotta női alakjának szerelmét), milyen vágyak jelenlétéről tanúskodik, illetve mit árul el a (bármelyik nemre irányuló) szexuális vágygal kapcsolatos korabeli társadalmi gátlásokról és feszültségekről. Az ilyen megközelítés problémaérzékenységét tekintve értelemszerűen a gender tudományok és a queer kritika határterületén mozog: „Meglátásom szerint a transzvesztitizmus nincs egyszerű, közvetlen viszonyban egyetlen sajátos erotikai módozattal sem, mert elméletben mind heteroszexuális, mind homoerotikus vágyakat gender-problémává képes tenni.”

A válogatás egyetlen posztkolonialista szemléletű elemzése, Jonathan Bate írása, amely Caliban és Ariel – Prospero kolonialista elnyomását különféleképpen megélt – alakját vizsgálja, egyben magára a posztkolonializmus módszertanára is reagál, amennyiben azt az ökokritika felől bírálja, illetve egészíti ki. Bate áttekinti – és rövid példákon keresztül bemutatja – azokat a volt gyarmati (afrikai, karibi) költőket, írókat, irodalmárokat, akik már az újhistorizmus és a posztkolonialis elméletek előtt felfedezték maguknak Caliban figuráját. Műveiket kísérletezés és keresés jellemzi, visszavenni a hatalmat a nemzeti nyelv számára az egykor kötelező angol nyelvtől és irodalomtól, ezek hatását természetesen nem letagadva,

hanem beolvastva a létrejövő újba. Ezekben a művekben azonban Prospero és Caliban harca már nemcsak a kultúrák közti vetélkedést, hanem kultúra és természet csatáját is megjeleníti. Ahhoz pedig, hogy olvasatunkban a természet nézőpontja is hangot kapjon, Ariel felé kell fordítanunk az eddig túlságosan is Caliban által uralt figyelmünket. Prospero ugyanis nemcsak őt rendszabályozza meg, de a sziget természeti világát, magát a szigetet is kihasználja, fákat fészít szét vagy hasít ketté, ha ez szükséges uralma megtartásához, ezeket pedig Ariel képviseli a darabban.

A harmadik fejezetben bemutatott iskolákba tartozó elemzéseknél olykor felmerül, hogy az etikai nézőpont talán túlzottan is előtérbe tolakszik, és amikor ez a vizsgált író diszkreditálására, a kánonból való kizárására irányuló törekvésként nyilvánul meg, tehát elsősorban a jelen megváltoztatására tett kísérletként, akkor elgondolkodtató, hogy nem tévesztett-e célt a kritikus. Az itt közölt esszéknél ez talán inkább csak hol közelebről, hol távolabbról érzékelt veszély marad. Emellett az is kétségtelen, hogy ezen értelmezések az adott társadalmi kontextustól függően tűnnek eltérő mértékben radikálisnak.

E tanulmányok közös eleme a határozott politikai szerepvállalás, az arra irányuló törekvés, hogy a múlt irodalmának olvasása egyben a jelen társadalmi jelenségeire is ráirányítsa a figyelmet, olykor határozott véleménynyilvánítás és etikai nézőpont felvállalása mellett. Ezek az olvasatok mind valamely, a társadalom domináns elemei által elnyomott csoport (a gyarmatok őslakosai, a nők, a többségtől eltérő nemi vagy szexuális identitásúak) és a többség viszonyának szemszögéből vizsgálják a reneszánsz jelentős alkotásait. Olyan kiemelkedően fontos kérdéseket tesznek ezáltal a vizsgálat tárgyává – a mai közfelfogást is befolyásoló módon –, mint a nők oktatásának sajátosságai, a transzvesztitizmus és színpadi megjelenítésének jelentősége, a színházak – törvény által kötelezővé tett – egyenmőségének és a homoszexualitás kapcsolata, vagy éppen a hódítások kora által eltörölt, de legalábbis elhallgattatott egyéb kultúrák hangjának visszanyerése.

\*

A záró szakasz szövegei részben áttekintésként szolgálnak, részben a reneszánszkutatás mindezidáig legújabb jelentős fordulatát mutatják be. A fejezet írásai – nem megtagadva, hanem magukba olvasztva a dekonstrukciós olvasatok szövegközeliségét, az újhistorizmusnak a történeti kontextus felé fordulását, a társadalomkritikus olvasatok érdeklődését a hatalmi viszonyok iránt – arra hívják fel a figyelmet, hogy mindezen olvasatok csak akkor válhatnak igazán meggyőzővé, ha az irodalmi és történeti szövegek vizsgálata *mellett* azok hordozóinak fizikai, materiális tulajdonságait is figyelembe vesszük. Az újhistoristák kutatásai számos olyan eredményre vezettek, amelyek jelentősen átírták a reneszánszról

alkotott képet. A színházak és egyéb szórakozási formák (pl. medvehecceles, nyilvános kivégzések) egymásra hatása, a színházak anyagi és társadalmi viszonyainak vizsgálata számos régebbi nézetet cáfolt meg, illetve új, termékeny elemzési szempontokhoz vezetett. Kitüntetett figyelem fordult a szövegek létrejöttétől esetleges nyomtatásban való megjelenésükig tartó folyamat minden elemére, különös tekintettel a nyomtatás materiális körülményeire. El kell mozdulnunk az olyan kritikai gyakorlat felől, mondja Kastan, amely szerint az autentikus szerzői jelentés meglátható, ha sikerül keresztülnéznünk a szöveg felszínén. Ehelyett olyan olvasási módot kell találnunk, amely magára a szövegre kíváncsi, amelyben jelentések kapcsolódnak össze, és egymással való versengésükben új jelentéseket hoznak létre.

Érdekes módon az alkotás folyamatának újrathistorizálása az autentikus szöveg és a szerző személyének még a korábbiaknál is radikálisabb megkérdőjelezéséhez vezetett. Shakespeare, a magányos és tökéletes zseni romantikus mítosza megkopott: helyette megjelent Shakespeare, a társszerző, az át-, illetve újríró. Kiderült, hogy számos darabját vélhetően társszerzőként alkotta (ahogy ez akkor elterjedt szokás volt); hogy lehetséges: a ma rendelkezésünkre álló korabeli kiadások egy felújított előadás szövegét tartalmazzák, amelyet vagy ő, vagy valamilyen társa kicsit átigazított például az éppen rendelkezésre álló színészgárdának, vagy a közönséget foglalkoztató aktualitásoknak megfelelően; hogy ha egy korabeli kiadás az ő nevét tartalmazza a címlapján, az még nem jelenti, hogy egyedül írta (vagy hogy egyáltalán ő írta) volna; hogy a darabjainak eltérő hossza a több szövegváltozat egyidejű létét bizonyítja, amelyek akár mind származhattak tőle magától. Évszázados viták újultak fel azzal kapcsolatban, hogy a Shakespeare-kánon egyik-másik darabja talán mégis inkább apokrif alkotás, illetve – ami ennél talán még érdekesebb kérdés – hogy miképpen is határozzuk meg a határvonalat „eredeti” és „apokrif” között, ha tudjuk, hogy mire egy darab szövege megjelent nyomtatásban, addigra abba a szerzőn kívül a színészek, a cenzúra, a kiadó és a nyomdász is nagy eséllyel belenyúlt.

A mai értelemben autoritatív szöveg (amely az *ultima manus* filológiai elvére épít) sohasem létezett, hiszen maga Shakespeare készítette el eleve több változatban, vagy eleve nem csak az ő munkája volt. Az „eredeti” shakespeare-i szövegváltozat rekonstrukciójára irányuló filológiai igyekezet így egy sosem létezett entitás létrehozására törekszik. Ezek a felismerések a kiadások szöveg-voltára irányítják a figyelmet, vagyis arra, hogy amit a boltban megvehetünk, az soha sem a shakespeare-i szöveg, hanem annak egyik szerkesztett, tehát tudatosan, valamilyen célok szerint előállított változata. A modern szövegkiadás mindig kompromisszum, például a kora újangol rögzítetlen helyesírása és a mai helyesírási szabályok között, ahol egyetlen vessző kitétele vagy elvétele, egy szó nagy- vagy kisbetűvel írása már a szöveg értelmezését is érinti.

David Scott Kastan a második kötetben szereplő írása (amelyre már eddig is bőségesen támaszkodtunk) *Shakespeare after Theory* című kötetének első fejezete, amely kritikátörténeti áttekintésen keresztül jut el saját nézőpontjának megfogalmazásához. Először az irodalomelmélettel (vagy ahogy egy ponton hangsúlyozza, elméletekkel) kapcsolatos gyakori és alaptalan vádakat cáfolja. Kastan szerint az irodalomelmélet térhódítása ugyan képes volt megkérdőjelezni olyan előfeltevéseket, amelyek a jelentés kialakulásával voltak kapcsolatosak, ám igazán kielégítő válaszok csak akkor kezdtek születni, amikor újra előtérbe került a történeti olvasat. Csakhogy még az újhistorista értelmezések sem voltak eléggé radikálisan történetiek, de még csak annyira újak sem. Kastan szerint a következő szükséges lépés ezért egy olyan újabb fordulat, amely figyelembe veszi egyrészt azt az irodalomelméleti tanulságot, hogy a múlt megismerése sosem lesz értéksemleges vagy közvetlen, és amely másrészt a reneszánsz szövegek materialitása – a színház, a színházi szöveg létrejötte, a könyvnyomtatás, a könyvterjesztés tárgyi feltételei – felé fordul. Az elmélet utáni irodalomtudomány feladata tehát az, hogy Shakespeare műveinek jelentését ne egy elképzelt ideális változatban keresse, amelynek meglátását csupán akadályozzák a színházi előadásból vagy a könyvkiadás sajátosságaiból adódó esetlegességek, hanem éppen ezen esetlegességek nyomán haladva.

Ez a felismerés a szerkesztői elvek – azóta sokat vitatott (ehhez nálunk lásd például Kiernan Ryan írását) – változásához vezetett. Margreta de Grazia és Peter Stallybrass esszéje számos találó példán keresztül mutatja be a 19. és a 20. század nagyobb részében uralkodó szerkesztői elvek preconcepciót. A hagyományos szerkesztési elvek a darabok anomáliáinak eltüntetésére törekedtek, és figyelmen kívül hagytak (vagy épp szándékosan megváltoztattak) olyan jellemzőket, amelyekről csak akkor szerezhetünk tudomást, ha figyelmünket a darabok eredeti kiadásai felé fordítjuk, és azt kérdezzük, hogy mit árulhatnak el számunkra a régi helyesírás jellemzői, „szabálytalan sor- és jelenetbeosztások, címoldalak és más paratextusok és szövegromlások”, vagyis a szöveg materialitása. Mit kezdjünk azzal, hogy a 16. századi kiadások gyakran felcserélhetőként kezelték a hím- és nőnemű névmásokat (amelyet azonban a későbbi szerkesztők, olykor jelölés nélkül, „kiigazítottak”)? Nagyon valószínű, hogy a mai férfi/nő, homo-/heteroszexuális szigorú dichotómiái értelmezhetetlenek lettek volna egy koraújkori néző vagy olvasó számára. A nyomtatás technikai és intézményes kötöttségeinek tanulmányozása tehát radikálisan átalakítja a „Szerző” alakjáról alkotott elképzeléseinket. Lehetséges, hogy még csak nem is a helyes kérdéseket tesszük fel, ha azt kérdezzük, hogy Shakespeare írt-e egy adott darabot, hiszen még ez a ma általánosan használt névalak is valószínűleg a nyomdagép fizikai kötöttségeinek következménye? Ha pedig a szerző nem halott, hanem valójában sosem létezett, mert csupán egyetlen tagja volt egy hosszú alkotói láncnak, amelynek végterméke a *szerkesztett* szöveg, akkor maga a szerkesztő is legalább annyira fontos, mint a lánc

bármely másik eleme: „A szöveg absztrakciójának a szerző elméjével való azonosítása további következménnyel is jár: elrejtí az, hogy maga a szerkesztés folyamata is kollaboratív. A Malone által megszilárdított hagyományban a szerkesztő elbújik a szerző mögé.”

Az itt bemutatott elvek megmutatkoznak egyes darabok legújabb kritikai kiadásában: ezekben a korábbiaktól eltérően a rendelkezésre álló két-három változattól nem vágják össze a „legjobb”, ideális változatot, hanem külön közlik az egyes szövegvariánsokat. John Jowett írása éppen a szerkesztői elvek változását követi végig a 20. század során, amelyre természetesen nemcsak a koraujkori technikai folyamatok egyre behatóbb ismerete volt hatással, hanem a jelen technikai fejlődése, a technikai sokszorosíthatóság, majd a számítógépek és az internet korának eljövetele is. Ennyiben az újmaterializmus, illetve újfilológia kutatásainak hatása mutatható ki talán a legközvetlenebbül a tudományos életen kívül is, hiszen az alkotás folyamatának, a szövegek kiadásának, terjesztésének és finanszírozásának ilyen újrahistorizálása, és belőle egyenesen következően a szerző személyének még a korábbiaknál is radikálisabb megkérdőjelezése a reneszánsz szövegek kiadásának teljesen új elveihez vezetett. Ennek talán legnyilvánvalóbb példája a *Hamlet* legújabb (harmadik) Arden-kiadása, amely az évszázadokon át megszőkott gyakorlattal szakítva a darab három számottevően különböző, korabeli változatát külön-külön közli, ezáltal teljesen új lehetőségeket nyitva meg pl. a színházi előadások számára. Hasonló problémákra utal a *Lear* különböző szövegváltozatainak és azok kiadásbeli kezelésének a *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után* két kötetének több írásában is felbukkanó kérdése.

\*

Jowett esszéje egyben vissza is vezet minket oda, ahonnan kiindultunk: vajon Shakespeare írta-e Shakespeare műveit. Az *Anonymous* című film alkotói (és más anti-stratfordiánus elméletek pártolói) nézőpontjukat radikálisan újnak mutatják be. Valójában azonban nem tesznek mást, mint lecserélik az egyik ismert drámaíró (Shakespeare) nevét a kor egy másik ismert drámaírójának (pl. Marlowe), vagy egyéb drámaíróként nem ismert híres személyiségének (pl. Oxford grófja) nevére. A köteteket végigolvasva láthatjuk, hogy a 20. század utolsó két évtizedének filológiája a szerző fogalmának radikális megkérdőjelezéséhez vezetett. Ma a kérdés az, hogy amit mi „Shakespeare darabjai”-nak nevezünk, valójában hány tényező és hány személy munkájának a végterméke, hogy a darabok esetlegességei, a jelenből érthetetlen furcsaságai vagy anomáliái mit árulnak el a 16–17. század Angliájáról, és hogy az ilyen felismerések hogyan hathatnak a jelen társadalmára, történelemszemléletére, vagy a darabok előadásaira, fel- és átdolgozásaira, fordításaira és értelmezéseire. Shakespeare és kortársai számára ugyanis a darabok ma

már sokszor mellékesnek tűnő mozzanatai nem csupán a képzelet tárgyai voltak, hanem a mindennapi valóság részei. Shakespeare közönsége elsősorban nem finomlelkű műkedvelő arisztokratákból állt, számukra a valóságban is gyakori királygyilkosságok, boszorkányok ártó mesterkedései, vagy a gondosan koreografált és szimbolikus nyilvános kivégzések (az árulóknak járó akasztás-élveboncolás-felnégyelés) színpadi reprezentációja nem pusztán esztétikai élményt nyújtott. A 20. század végének újhistorista, feminista, materialista kutatásainak révén azonban ennél rejtettebb, az esztétikain túli referenciával is rendelkező jelenségek is megfigyelhetők: a női szexualitásról szóló elképzelések, a darabokban gyakran fontos szerepet játszó, a korabeli gyakorlatot tükröző jogi nyelv, és más effajta vizsgálatok olyan megállapításokhoz vezethetnek, amelyek a műalkotásokat kizárólag önmagukban elemző irányzatok számára vagy nem állnának rendelkezésre, vagy – mivel az etikát, illetve a gyakorlat egész szféráját az esztétikum autonómiájára való hivatkozással kirekesztik – egyszerűen nem lehetne elemzés tárgya. Az elemzések egyáltalán nem ragaszkodnak a módszertani ortodoxiához: a vizsgálandó szövegek körének meghatározása után gyakran visszatérnek a jól bevált szoros szövegolvasási módszerekhez, értő és gondosan megindokolt olvasatokat produkálva. Shakespeare darabjainak közönsége, illetve a befogadás körülményei, ha nem is egyetlen, de mindenképp jogos elemzési szemponttá teszik az ebben a két kötetben bemutatott módszereket. És ez talán igaz akkor is, ha a vizsgálat tárgya épp nem a reneszánsz, azaz a kora újkori angol irodalom.

\*

Itt ragadjuk meg az alkalmat, hogy köszönetet mondjunk mindazért a segítségért, amelyet kaptunk. Először is az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramnak a nagylelkű támogatásért (a K79197 jelű pályázat keretében), amely lehetővé tette, hogy belekezdjünk, és hogy megjelentessük ezeket az írásokat. Utána az ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszékének, és főképp a futamidő alatt az intézetet vezető Dr. Frank Tibornak és a tanszékvezetőnek, Dr. Friedrich Juditnak a kutatás befogadásáért és támogatásáért. Sok köszönet illeti még Dávid Beatrixot, az Anglisztika Tanszék adminisztrátorát, aki mindig azonnal intézkedett, ha kellett, és kézben tartotta a szálakat, valamint az intézeti Könyvtár vezetőjét, Deák Nórát, aki gyors és pontos könyvrendeléseivel és a ezen kötetek sorának további egyengetésével kapcsolatban segítette munkánkat. Hasonlóképpen köszönjük sok segítségét Tóth Editnek és Pénzes Krisztinának, akik a projekt gazdasági hátterében tartottak rendet, valamint Csizmazia Norbertnek és Kerékfy Mártonnak, akik szaknyelvi kifejezések fordításában adtak tanácsot.

A fordításokat a nemrég elhunyt Dr. Géher István emlékének ajánljuk.

I.  
POSZTSTRUKTURALIZMUS,  
SZOROS OLVASAT,  
DEKONSTRUKCIÓ



## A MACBETH ELSŐ JELENETEIRŐL

## ELŐSZÓ EGY ÚJ ÉRTELMEZÉSHEZ

A *Macbeth* értelmezései nagyjából egészen mostanáig egyetlen általános és alapvető olvasat körül mozogtak, amelynek kulcsfogalma a *helyreállítás* – mind természeti és természetfeletti értelemben. Duncan királysága a leírás szerint „törvényes és virágzó”, Skócia békés, „természetes és rendezett” az uralma alatt, és Macbeth az, aki megtöri a „skót államnak e harmóiáját”. „A darab az uralkodás egyensúlyának megdöntésével foglalkozik, az ebben benne foglalt gonosz kiteljesedésével, valamint a természetes rend visszaállításával Duncan jogos örökösének bábáskodása alatt.”<sup>1</sup> A „föld termékenysége, illetve a természeti test, valamint a politikai test egészsége egyaránt az idők és időszakok visszatérő ritmusának függvénye. Macbeth saját emberi mivoltában szenved meg azt a zűrzavart, amelyet ő maga szabadított az állam hatalmas szervezetére.”<sup>2</sup> A darab megmutatja, hogyan pusztítja el természetes úton saját magát a gonosz – vagy egy árnyalatnyit más megfogalmazásban: megmutatja, miként kínál az isteni hatalom Macbethnek újból és újból lehetőséget a kísértés elutasítására, a megbánásra; arra, hogy visszanyerje azt, amit a szerző „keresztény önérzetként” jelöl meg.

Az ezt a nézetet támogató kritikusok többnyire a társadalomnak a darab által feltüntetett tradicionális, törzsi vagy középkori jellegét hangsúlyozzák. Arra hivatkozván, hogy Duncan „Fiaim, rokonok, s thánok”-ként szólítja meg alattvalóit, G. Wilson Knight megállapítja, hogy „Skócia egy család, Duncan a feje. Egy természetes törvény köt meg minden fokozatot a megfelelő helyen és szövetségben.”<sup>3</sup> Az, ahogyan az individuum érzékeli önmagát, státuszát, valamint szerepét e társadalomban, ahogyan érzékeli a világot és másokat – mindez a rendszerben betöltött szerepe által strukturálódik; ahogyan egy antropológus mondaná, neki van *tulajdonítva*, vagyis ezek annak a függvényei, ahogyan a közösségi értékek szociális és politikai intézményekbe ágyazódnak, amelyek pedig beleágyazódnak a természetbe, és úgy fogjuk fel őket, mint amik adottak, változtathatatlanok és

.....  
<sup>1</sup> D. A. TRAVERSI, *Approach to Shakespeare*, London, Sands, The Paladin Press, 1938, 87–88.

<sup>2</sup> M. M. MAHOOD, *Shakespeare's Wordplay*, London, Methuen, 1957, 140.

<sup>3</sup> *The Imperial Theme*, 3. kiadás, London, Methuen, 1951, 126.

szentek. Duncan meggyilkolása és Macbeth zsarnoksága felforgatta ezeket a kapcsolatokat. Ennek eredményeképp a skótokat közvetlen „anomália”, azaz – a szó eredeti értelmében (*a-nomosz*) – törvénytelenység, etikai-társadalmi egyensúlyvesztés fenyegeti. Nem ismerik a másikat és nem is bíznak a másokban. Hogy ki hogyan viselkedik, nehéz megítélni, a cselekvések többértelműek. És e világ olyan szoros egységbe rendezett, hogy az etikai és fizikai rendtelenség egymásba fut, akárcsak az ősi legendákban vagy primitív hitvilágokban: Macbeth szentségtörő gyilkossága úgy tűnik, természetellenes jelenségeket szabadított fel.

Véleményem szerint a fenti olvasat egyik legérdekesebb példáját John Holloway képviseli, aki szerint Macbeth nem más, mint egy „rituális áldozat: egy bűnbak, a zűrzavar ura, aki lázadásává változtatta az életet saját korlátozott idejére, és végül elkergetik és legyőzik azok az erők, amelyek a csoport termékeny életerejét, illetve közösségi boldogságát testesítik meg”. Holloway úgy mutat Macbethre, mint akinek életútja, mint a sárga levél, a hervadásba hullik – mint akit „a zöld ágakat hordozó többiek csapata üldöz”, akár egy pünkösdi körmenet. Holloway a közvetlen drámai cselekmény alatt az ősi rituális kontúrjait látja annak, amit „az áldozati termékenységi szertartás, a kiutasítás, a levasárlás és egy szörnyeteggé változott ember elpusztítása” jelent. Ez az archetípus vetíti ki a Gondviselés homályos műveleteit, a rend mögöttes mintáit, amelyeken, úgy tűnik, az emberi kapcsolatok zűrzavara nyugszik.<sup>4</sup> A *Macbeth*ben oly sokak által kimutatott drámai ironia itt jól ábrázolódik: az ősi archetípust sem tudatosan, sem tudat alatt nem imitálják a dráma szereplői; semmi köze nincs szellemükhöz; saját maguk miatt vagy épp annak ellenére mindez független a tudatuktól, miközben a kegyelem örökké érvényes drámájában játsszák szerepüket. A rend transzcendens rendszere időlegesen felfüggesztődik, majd aztán visszatér a kiinduló egyensúlyba, amelyből időszakosan kiszakadt. A rendszer mindig ugyanaz, csak a szereplők változnak. Shakespeare a gonoszról szóló tragédiáját egy idealizált világba helyezi, amely térben, időben, logikailag és ontológiailag is integrált – az egyén a társadalmi rendben, a társadalom a természeti rendben, a természet a transzcendens rendben.

Van egy lényeges észrevétel a hagyományos értelmezés Holloway-féle verziójában: a felszíni cselekvéseket formáló mély struktúra gondolata. Ez a meglátás vezeti saját megközelítésemet is, ugyanakkor természetesen ez a megközelítés a fenti meglátás lényegi változtatásait kívánja meg. A mögöttes mintát sokkal inkább strukturalista, semmint archetipikus értelemben használom; ugyanakkor „strukturalista” címszó alatt azt értem, hogy a mintát intézményi (szociális és politikai) tendenciák értelmében használjuk, amely a darab cselekménye,

<sup>4</sup> *The Story of the Night: Studies in Shakespeare's Major Tragedies*, Lincoln, Nebraska, Univ. of Nebraska Press, 1961, 73–74.

valamint a szereplők viselkedése által fejeződik ki. Továbbá elhomályosítanám a strukturalista megközelítés határvonalait egy, a szereplők felelősségére koncentráló, egzisztencialista hangsúllyal. Ez a hangsúly kiemeli azt a szabadságukat, amely szerint megerősíthetik vagy ellenszegülhetnek a rendszer tendenciáinak. Azt hiszem, Shakespeare-t mind a tárgyalt műben, mind más darabjaiban elsősorban az érdeklő, miként dramatizálható e problematikus strukturális tendenciákkal összefüggésben álló felelősségnek a bukása vagy elkerülése, ahol a tendenciák jóindulatúnak *tűnnek*, mert az önmegtévesztő szereplőknek érdekükben áll így látni őket. Azt állítanám például, hogy a darab azon nézete, amelyet fentebb összefoglaltunk, valójában a *Macbeth* „jó” szereplőinek nézete; hogy erre hivatkozván igazolják önmagukat és társadalmukat; és hogy pontosan ez az a nézet, amelyet Shakespeare finoman, de határozottan kritizál.

Holloway tézisének általam módosított verziója Sigurd Burkhardt értekezéséből meríti inspirációját, amelyben a szerző számba veszi a különbségeket Shakespeare angol történelmi drámáinak két csoportja között. Burkhardt szerint az első tetralógiában Shakespeare a hagyományos, bevett sémáját adja a „happy end”-nek: ez egy olyan helyreállító minta, amelyben az ember által megzavart kozmikus rend végül visszaállítja önmagát. Azonban a második tetralógia (a *II. Richárd*-tól az *V. Henrikig*) arról árulkodik, hogy Shakespeare e bevett sémára immár mint hamis ideálra tekint: az Isten szabályozó kezére fektetett vigasztaló hangsúly megfelelő lehet propagandacélokra vagy éppen egy moralitásjáték számára, de nem a történelem realizisztikusabb nézete számára, amely szerint ez elsősorban az ember munkája és terhe. Burkhardt állítása szerint a történelem restaurációs nézete egyfajta átokként kárhoztathat el „minden hiteles emberi cselekvést és tagadja az idő dimenzióját és jelentését”. A *Macbethet* sokszor a *III. Richárd* egyfajta újraírásaként olvasták; az utóbbi utolsó darabja az első tetralógiának – bár a *Macbeth* végtelenül mélyebb és sokkal összetettebb, de lényegi üzenetét tekintve hasonló kérdést feszeget. Amit tehát Burkhardt a *III. Richárd*-ról írt, a *Macbethre* is alkalmazható: „a darab végére egy rémisztő zűrzavar lefutotta pályáját, az átok eltöröltetett. »A véres kutya halott«,<sup>5</sup> és ... a *III. Richárd* végére azt kellene éreznünk, és azt is érezzük, hogy (Isten kegyelmének köszönhetően) a dolgok végre helyükre álltak: visszaálltak oda, hol mindig is lenniük kellett volna.”<sup>6</sup>

Vitatnám, hogy a *III. Richárd* e nézete, amelyet Burkhardt valójában Shakespeare-nek tulajdonít, a *Macbethre* is ugyanígy alkalmazható lenne, vagyis hogy nem fogható fel úgy, mint Shakespeare *saját* nézete a darabról, hanem csupán olyan értelmezésként, amelyet alkalmazni *lehet* rá. Ahogyan korábban javasoltam,

.....  
<sup>5</sup> A *III. Richárd*-ból származó idézeteket Vas István fordításában közlöm. *Shakespeare összes drámái, I. kötet. Királydrámák*, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955.

<sup>6</sup> *Shakespearean Meanings*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1968, 173., 175.

ez valójában az a nézet, amelyet Shakespeare a jó skótoknak, Macbeth ellenségeinek tulajdonít, és amelyet kritikusan öngazolónak, bűnbakkeresőnek és leegyszerűsítettnek ábrázol. Akik ezt a nézőpontot osztják, azok ezzel valójában ellenállnak annak, hogy a darab eseményeiben való cinkosságukat bevallják. Ezáltal kénytelenek vagyunk úgy tekinteni e jámbor restaurációs nézetre, mint amely egy körmönfontabb gonoszt támogat, amely besötétíti a skót levegőt és a hűséges thánokat éppúgy körülengli, mint a véres kutyát és feleségét. E tézis kifejtése során a darab néhány további olvasatára is hivatkozom, amelyek az elmúlt néhány évben szintén szembeszálltak a bevett értelmezéssel. A legerőteljesebb szembeszegülés, amellyel találkoztam, Wilbur Sanders értelmezése, amelynek sokkal tartozom. Azonban Sanders nem fejt ki egy fontos mozzanatot, amely pedig véleményem szerint helyénvaló módosítás lehetne. Sanders ugyanis felmenti Duncant és Macduffot az általános átok alól, és ezáltal nem megy öltre azzal az átható tendenciával, amely a darab minden szereplőjét érinti, és amelyet korábban a skót társadalmat átható mélystrukturális tendenciaként jelöltem meg.

Már az első skót jelenet (1.2) folyamán megjelennek e tendenciák első jelei, és mindazok, akik egységet és harmóniát feltételeznek a skót államban, jobban teszik, ha ismét szemügyre veszik e jelenetet: Macdonwald lázad Duncan ellen, az ír „Kernes és Gallowglasses” által támogatva, majd épphogy Macbeth legyőzi és a vár ormára tűzi a fejét, Sweno, a norvég király esik neki a skótoknak. Miután értesülünk arról, hogy Macbeth és Banquo visszaverte őt, azt is megtudjuk, hogy a norvégot „Cawdor is segített[e], az áruló thán”.<sup>7</sup> Az első felvonás negyedik jelenetének közepére a skót király belefutott már két felkelésbe, egy idegen ellenségbe és egy bimbózó királygyilkosságba. Ezek a tények mind szemben állnak azzal a kitaró dicsérettel, amely Duncant mint ideális királyt üdvözli, aki feje egy olyan harmonikus államnak, „amelynek tagjai az elfogadott hűség kötelekei által szerveződnek egységbe”.<sup>8</sup> Azonban most még nem szükséges előrefutnunk arra a végkövetkeztetésre, hogy ez a zűrzavar leginkább Duncant érinti; ezt a lehetőséget később vizsgáljuk majd meg. Ugyanakkor ez érdekes megvilágításba helyezheti az utolsó felvonás eseményeit is. Ahogyan Macduff megöli Macbethet, az egyszersmind visszaidézi Macbeth győzelmét Macdonwald felett: Macbeth szintén Kernesszel az oldalán harcol és Macduff fenyegetése értelmében feje póznán fogja végezni, ha nem is várormon. Ez költői igazságszolgáltatásként is felfogható, a kör teljesen bezárul. Azonban lehet egyszerű visszatérése ugyanannak a sémának. Macbeth megölésével Macduff lép a szerepébe. Vajon ő lesz majd Malcolm Macbethje? És Macbeth meggyilkolásával nem csupán egy zsarnokot

.....  
<sup>7</sup> „that most disloyal traitor, / The Thane of Cawdor.” *A Macbethet* SZABÓ Lőrinc fordításában idézem. *Shakespeare összes drámái, III. kötet. Tragédiák*, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955.

<sup>8</sup> TRAVERSI, *Approach*, 2. javított és bővített kiadás, Garden City, Anchor Books, 1956, 151.

ölt meg, hanem egy megfelelően felkent királyt, akit „kikiáltottak” és „beiktattak” Scone-ban (2.4.31); Malcolm végső utalása, „a koronázásra Scone-ba” emlékeztethet minket arra, hogy bár Macbeth királygyilkos, mégsem volt trónbitorló (ahogy Macduff tévesen hívja őt [vö. 5.9.21.]), ami pedig azt jelenti, hogy Macduff szintén királygyilkos. Ha Macbeth úgy is érzi, ahogyan Angus állapítja meg róla (5.3.20), hogy „a nagy rang lazán / lötyög rajta, mint óriás ruhája / A tolvaj törpén”,<sup>9</sup> ez akkor is az ő törvényes címe; megölvén a királyt nem kellett ellopnia vagy elbitorolnia a trónt, mivel a király fiainak menekülése és gyanús viselkedése őt emelte az örökös pozíciójába. Így tehát tisztán politikai értelemben a Malcolm vezette angol sereg Dunsinane ellen cseppet sem kevésbé áruló gesztus a skót trón szempontjából, mint Cawdor áruló segítsége Norvégiának. Végezetül pedig úgy tűnik az ötödik felvonásban, hogy mindenki kegyetlen zsarnoksága miatt lázad Macbeth ellen; azonban pusztán fokozati különbség van e között és azon nehézségek között, amelyekkel Duncannek kellett szembenéznie. E meglátások alapján azt a következtetést vonjuk le, hogy valami rohad Skóciában – hogy a skót társadalom valamely lényegi eleme, valami, amely mélyebb, mint egy vagy két egyén melodramatikus csibészége, gerjeszti ezeket a tendenciákat, amelyek instabilitáshoz, konfliktushoz, zendüléshez és gyilkossághoz vezetnek. Ha így van, úgy ez nem olyasvalami, amelynek a darab szereplői – főképp a jó szereplői, vagyis gyakorlatilag mindenki Macbethéket leszámítva – tudatában lennének. Olyan valami volna ez tehát, amely tőlük függetlenül működik, vagy olyan valami, amit valójában hallgatólagosan támogatnak? Mielőtt egy ilyen összetett kérdéssel foglalkoznánk, hasznos lehet néhány kulcsot adni ahhoz, mi is valójában ez a bizonyos „valami”.

Duncan első szavai a darabban, amelyek egyben az első felvonás második jelenetét, a skót színt nyitják: „Ki az a véres?”<sup>10</sup> és feltételezzük, hogy a századost borító vér saját sebeiből, valamint ellenségeiből és áldozataiból egyaránt származik. A kétféle vér összekeveredése egységes jelvénné áll össze, becsületének és fájdalomának kitüntetésévé. Nemcsak ontja, de elbeszéli is a vért. Felvázolja Macbeth hűségvesztését, ahogyan a hős kettéhasítja és lefejezi a könyörtelen Macdonwaldot, és aki Banquóval oly vérengzően áll ki a norvégok ellen, hogy még a katonai hírhöz is elámul tőle. Nyilvánvalóan élvezi szerepének teatrális lehetőségeit. Beszél és vérzik egy olyan emelkedett stílusban, melyet hasonlatok hasítanak keresztül, a véres képeket egyértelmű gusztussal görgeti elő, és mind szenvedélyes lojalitása, mind Macbeth szilaj példája olthatatlan izgalmat gerjeszt benne a verbális erőszak iránt.

.....  
<sup>9</sup> „like a giant’s robe / Upon a dwarfish thief”

<sup>10</sup> „What bloody man is that?”

Az eposzi hangvétele többről árulkodik, mint nemzeti, véres buzgalomról. Beszámolóját Duncan kétszer szakítja félbe, s a százados az így kialakult három részt mind egy-egy kiforrott hasonlattal erősíti, amely többről tanúskodik egy leheletnyi epideiktikus öntudatnál. Ő nem egyszerű hírhozó – Malcolm úgy mutatja be, mint „a derék / Kapitány, aki oly bátran kivágott / Fél-fogságomból.”<sup>11</sup> (4–5) – ez pedig azt sugallja, hogy Shakespeare némi jogot kíván biztosítani neki a figyelemre, amely mint hős katonának, kijár neki. Másfelől kevesebb, mint egy névvel bíró szereplő, akinek motivációi és a cselekményalakításban történő szerepvállalása különösebben érdekelne minket. Pusztán azért tűnik fel, hogy beszámoljon a hírekről, majd el is tűnik, miután illendően számot adott a megkívánt információkról, hogy aztán átvegye a helyét Rosse thánja, aki percre kész értesítésekkel érkezik. Azonban mindenképp figyelemreméltó, hogy nyelvezete hangsúlyosan önmagát-előtérbe-helyező, amely megragadja a király figyelmét, illetve valójában tiszteletét, legalább annyira a minősége, mint tartalma révén.

A szerzői utasítás harsonaszót említ, Duncan nyitószavai pedig a csata sietőségének és zűrzavarának akkordjait szólaltatják meg. Azonban mikor a százados elkezd mesélni történetét, különös módon minden lelassul és elcsendesedik körülötte: ő maga lesz a csata hangja és jelenléte; annak zűrzavara olyan formát vesz fel, amelyet ő ad neki; és nyelvezete alakítja annak még a jelentését is, miközben vizualizálja, vagy néhány esetben épp de-vizualizálja a képformalás közepette. Akkor hát mi a százados szerepe a darabban? Miért olyan kiemelkedő és marginális egyszerre? Mennyiben járul hozzá a skót társadalomról alkotott képünkhöz; ahhoz, hogy megtaláljuk, mi az a valami, ami rohad Skóciában és ami előzménye, semmint következménye a Macbethek által elkövetett borzalmaknak? Ezek a kérdések fogják vezetni lelassított utamat a százados szavain keresztül.

Duncan arra következtet a véres százados külsejéből, hogy „[t]udhatja, mi volt legutóbb a helyzet / A lázadókkal” (1–3),<sup>12</sup> mintha – hogy egy kicsit a magunk hasznára csúsztassuk a szavakat – a lázadás (mint Hemingway háborúja) mindig is jelen lett volna és amiről itt szó van, az csupán a legfrissebb szakasza. Malcolm a harcról adott friss jelentésre szólítja fel a századost, amire ő első különös hasonlatával felel:

Ingott: mint mikor  
Két fáradt úszó összegabalyodva  
Egymást bénítja. A szörny Macdonwald  
– Igazi rebellis: hogy az legyen,  
A világ minden rothadéka ott nyüzsg  
Körötte – a nyugati szigetekről

<sup>11</sup> „a good and hardy soldier... fought / 'Gainst my captivity.”

<sup>12</sup> „he can report . . . of the revolt / The newest state.”

Könnyű s nehéz segélyhadat kapott;  
 S a szerencse, a rút ügghöz hajolva,  
 Már-már rimája lett a lázadónak:  
 De hiába: hős Macbeth – igazán hős! –  
 Kivont karddal, melyen véres halál  
 Füstölgött, a szerencsével dacolva  
 S mint a Diadal kiszemeltje, útat  
 Tört a bitangig;  
 És se köszöntő szó, sem Isten áldjon:  
 Köldöktől állig kettéhasította,  
 S várunk ormára tűzte a fejét.  
 DUN: Ó, hős rokonom! Dicső katona!

(7–24.)<sup>13</sup>

Lawrence Michel zseniálisan tárgyalta ezt a szöveget *The Things Contained*-ben [*A bennfoglalt dolog*],<sup>14</sup> és ha néha érintek olyan területeket, amelyeket ő is tárgyalt, az csupán azért van, mert az én olvasatom a darab kapcsán meglehetősen különbözik az övétől, és ezáltal hasonló meglátásoknak más irányvonalat képes adni. A nyitó hasonlat két úszója az összecsapás szembenálló erőit (illetve az őket alkotó harcosokat) képviseli. Ez a szétválasztás és megkettőzés többértelműséget hoz létre: vajon ez két harcos (vagy hadsereg), akik egymás elpusztítására töreknek, avagy két úszó, akik egymást próbálják megmenteni? Vagy talán mindkét úszó (a harcosokhoz hasonlóan) saját magát akarja megmenteni, bójának használva a másikat? Akárhogy is, az összegabalyodás a működésképtelen összetartozást hozza magával: azok a harcosok, akik kimerültségükben saját küzdelmüket és nem a másik felet fojtják el, ahelyett, hogy elpusztítanák egymást, inkább egymásra támaszkodnak, hogy saját magukat mentseék. Ezzel szemben azok az úszók, akik elfojtják magát az úszást, végül fulladozni kezdenek, ahelyett, hogy egymást mentenék, és azáltal veszélyeztetik saját magukat, hogy abban a percben, hogy megteremtenék a felszínen maradás eszközét (megragadván a másik úszót), el is veszítik azt. Az ellenségeket összekapcsoló kötelék nem kevésbé szimbiotikus és nem is pusztítóbb, mint az, amely szövetségeket köt össze. A hasonlat

.....  
<sup>13</sup> „Doubtful it stood, / As two spent swimmers, that do cling together / And choke their art. The merciless Macdonwald / (Worthy to be a rebel, for to that / The multiplying villainies of nature / Do swarm upon him) from the western isles / Of Kernes and Gallowglasses is supplied; / And Fortune, on his damned quarrel smiling, / Show'd like a rebel's whore: but all's too weak; / For brave Macbeth (well he deserves that name), / Disdaining Fortune, with his brandish'd steel, / Which smok'd with bloody execution, / Like Valor's minion, carv'd out his passage, / Till he fac'd the slave; / Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him, / Till he unseam'd him from the nave to th' chops, / And fix'd his head upon our battlements. // DUN: O valiant cousin! worthy gentleman!”

<sup>14</sup> Laurence MICHEL, *The Thing Contained*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1970, 52–56.

olyan helyzetet vetít előre, amelyben ellenségek barátként és barátok ellenségeként kapaszkodnak egymásba.

Duncan közbeszólása után a százados első megjegyzése egyértelműen utal arra, hogy a küzdelem még azt követően is kétesélyes, hogy Macbeth legyőzte Macdonwaldot, s így a hasonlat továbbra is érvényes. Ám mivel legutolsó információja az, hogy Macbeth és Banquo éppen csépelelték a norvégokat (35–43), kezdeti értékelése kissé zavaros marad, mígnem Rosse megérkezik, hogy befejezze a beszámolót. Azonban semmi sem kétséges akörül, hogy Macbeth legyőzte Macdonwaldot. A százados másodkézből ad segítséget Macbethnek azzal, hogy retorikailag kisebbíti ellenfeleit. Macdonwaldon ott lóg a gonoszság, (rothadék, „villainies”), amely úgy nyüzsög, mint – Muir megjegyzése szerint – a tetvek raja.<sup>15</sup> A második és a harmadik főlíó „gazembereket” („villaines”) említ, azonban a rothadék („villainies”) jobb, mert egyrészt magában foglalja a gazembereket (vagyis a szerencsétlen ír szövetségeseiket), másrészt pedig Macdonwald saját személyiségének defektusait és rothadását („vile”) is. Az ő rohadtsága, gonoszsága önpusztító, és a százados nem sokkal később egy rimával hozza összefüggésbe, s így egy pillanatra lesüllyeszti egy szánalmas élvhajhász szintjére, akik a Vadkan Fejéhez címzett kocsmát látogatták. Nem csoda, hogy „mindenki túl gyöngö”: az Élvezet és Erkölc, Szerencse és Hősiesség közti választásban Macdonwald hibázott, míg Macbeth ellenállt a kísértésnek. A konfliktust a beszélő egy kristálytisza morális szembeállítással keretezi, amely megerősíti és érvényesíti a kimenetelt: Macdonwald nem érdemel sem szánalmat, sem kegyelmet, nemcsak azért, mert ő maga is kegyetlen, hanem mert mocskos, közönséges és ezáltal megvetendő; rimájának „szolgája”. Macbeth megérdemli, hogy bátornak titulálják, hiszen dacol a rimával és nem kegyelmez ellenségének. Vadsága férfiaságának és értékének jelvénye és ezt az a gaz gyengeség garantálja, amely Macdonwaldot „igazi rebellissé” teszi.

A beszédben néhány különös megjegyzés is felsejlik, amennyiben elvonatkoztatjuk magunkat a beszélő nézőpontjától. Először is, Macbeth dicsőségének véglegessége megbicsaklik a nyitóhasonlat bizonytalanságán. Hasonlat és epizód itt egymástól függetlenek, holott azt várnánk, hogy az epizód illusztrálja vagy megvilágítsa majd a hasonlatot. Azonban nem mellékes az, ami ennél fogva hiányzik: ha ők ketten hallgatólágoosan összekapcsolódnak, az azt a benyomást kelti, hogy Macbeth bizonyos szempontból Macdonwaldra támaszkodik, s hogy ők mindketten, hős és lázadó, „fáradt úszók”, s talán mindketten egyformán áldozatai a közös társadalmi viharoknak. Ahogyan korábban említettem, azzal, hogy Macbeth megöli Macdonwaldot, hasonló kutyaszorítóban találja saját magát és végül hasonló halált is hal. Másodszer, a nyelv kiazmusok segítségével játszik

<sup>15</sup> *Macbeth*, szerk. Kenneth Muir, *The Arden Shakespeare*, 2. sorozat, 9. kiadás, 1962; rpt. London, Methuen, 1965, 6.



a személyek és megszemélyesítések viszonyaival: a „mint a Diadal kiszemeltje” („like Valor’s minion”) visszhangozza a „már-már rimája lett a lázadónak” („like a rebel’s whore”) hasonlatot, azonban a szerencse a rima, és Macbeth a kiszemelt „áldozat”; ez nem az utolsó alkalom, hogy a személyek felcserélhetőkké válnak a megszemélyesítésekkel, melynek jelentőségét majd később tárgyalom. Az angol eredeti „minion”-ja éppúgy jelenthet „szolgát”, mint „kedvencet” vagy „kedvest” (vö. a Falstaff-féle „hold kedvencei”-vel),<sup>16</sup> amely ezáltal összekapcsolja a következő sor „slave”-jével („rabszolga”, a magyar fordításban: „bitang”). Mit jelent az, hogy valaki a Diadal kedvence avagy szolgája? A Diadal férfi vagy női megszemélyesítés? Ki a valódi úr vagy úrnő, akit elkendőznek ezek a megszemélyesítések? Az, aminek Macbeth a „minion”-ja, valójában öbenne vagy önmagán túl létezik? Válhat-e valaki a Diadal szolgájává és ez vajon különbözik-e attól, ha valaki a Szerencse szolgája lesz? Macbeth már nem fog a szerencsével dacolni a boszorkákkal való találkozás után: a Diadal szolgálata a Szerencse szolgálatának alternatívája, vagyis egyik útja annak, hogy igazoljuk azokat az impulzusokat, amelyek máskülönben kérdéses vagy törvénytelen indokokban fejlődnek ki? Végezetül, ezek az impulzusok olyan retorikai bravúrral fejeződnek ki, ami egy újabb kérdést vet fel: az a gyengeség, amelyben a beszélő Macdonwaldot feltünteteti, nem hagyja bennünk a Macbeth által képviselt erőszak túlzó voltának benyomását? Hősieség (valor) és bátorság nem a kockázat és a nehézség hotspurianus<sup>17</sup> terminológiája szerint határozódnak meg (a konfliktus egyoldalú), hanem a pusztító düh mércéje szerint. A Macbeth kardján füstölgő „véres halál” váltja ki Duncan csodálatát: „Ó, hős rokonom! Dicső katona!”. De nem csak erről van szó, hiszen Macbeth nem az egyedüli, akit elragad ez a hév. A beszélő hozzájárul a tömegmészárláshoz. Helyesli az erőszakot. Ízes frázisai, színpompás nyelvi gesztusai élvezettel fürdenek a hős vérontásában és erőt adnak kivont kardjának. Kisebbitvén a lázadót és magasztalván a hőst, Macbeth szövetségesként áll a király előtt. Azonban ez nem egy kényelmes szövetség, ahogyan az kiderül a következő részletből.

Miután Duncan közbevág, hogy dicső rokonát magasztalja, a százados egy még jobban kidolgozott hasonlattal visszarántja magára a figyelmet:

De mint ahonnan a Nap tör ki, gálya-  
Romboló vihar is dördül elő,  
A forrásból, mely jót ígért, dagadva  
Szakad a rossz. Halld, Skócia királya:  
Alig üzte a páncélos igazság  
Pokolba a gyors gyalogsereget,

.....  
<sup>16</sup> IV. Henrik, I. rész, 1.2.25k. Vas István fordítása.

<sup>17</sup> A IV. Henrik, I. részéből Vas István fordításában Hóvér Percy-ként ismert szereplő neve eredetileg Percy Hotspur. (A szerk.)

A jó percet kivárva ragyogó  
Fegyverrel és friss hadával reánk tört  
A norvég király.

(25–33.)<sup>18</sup>

A hasonlat egy kerülőutas leírása annak, hogy először Macbeth, majd Norvégia támadt kelet felől. A százados növeli a feszültséget a történelmi jelen használatával („szakad”), valamint azzal, hogy különbséget tesz a Macbeth érkezése által ígért jó (*comfort*), és rájuk szakadó rossz (*swelling discomfort*) között, amely a hős diadalát követi. A nyugatról védekező Macbeth immár Macdonwald pozícióját foglalja el. A „gályaromboló vihar” képe, valamint a többértelműség témája mind a „fáradt úszók” hasonlatának bizonytalanságát idézik meg. Ennél is baljósabb implikációkra figyelt fel Roy Walker, aki szerint

a vihar és a mennydörgés azonnal a boszorkákat idézik meg és figyelmeztetnek arra, milyen irányból fenyeget a veszély; mi pedig emlékezünk arra, hogy a boszorkák elindultak, hogy találkozzanak Macbethtel. Nem más, mint a „gályaromboló” vihar lesz a boszorkák következő beszélgetésének témája. Macbeth a forrás, ahonnan a jót vártuk. Majd ugyanabból az égtájból veszély fenyeget... Skócia királya, figyeljen a baljós jelle!... A százados ... természetesen nincs tudatában jelentése e finom tónusainak.

(idézi MUIR, 7.)

Akárcsak a Macbeth kardján füstölgő véres halál, ez a hasonlat is túlzónak tűnik és azt a benyomást kelti, hogy ezzel a túlzással kívánja a beszélő az elbeszélés tárgyáról saját elbeszélőmódjára irányítani a figyelmet. Duncan „Ó, hős rokonom! Dicső katonal!”-felkiáltása ellenkezést válthat ki a beszélőből, amelyet a következőképpen lehetne megfogalmazni: „Ne olyan gyorsan! A harc még mindig kétes, és még számos komoly probléma leselkedik ránk. Figyelj szavamra; engedd át magad a történet általam megszabott ritmusának és formájának. Hadd legyen én örömed és bánatod forrása”. Fel akarja készíteni Duncant Macbeth következő őrzőgő támadására. Azonban ezzel együtt erőszakosan irányítja a király reakcióját és elbeszélésének tárgya ellenében saját maga pályázik az uralkodói elismerésre. Továbbá hasonlatának közvetlen szövegkörnyezete igen egyértelmű kikötés jelentésével ruhazza fel azt, amely némileg különbözik Walker javaslatától: maga a beszélő által kiemelt és Duncan által nagyra értékelt erőszak veszélyforrás is

<sup>18</sup> „As whence the sun 'gins his reflection, / Shipwrecking storms and direful thunders break, / So from that spring, whence comfort seem'd to come, / Discomfort swells. Mark, King of Scotland, mark: / No sooner justice had, with valor arm'd, / Compell'd these skipping Kernes to trust their heels, / But the Norwegian Lord, surveying vantage, / With furbish'd arms, and new supplies of men, Began a fresh assault.”

lehet. Ez a figyelmeztetés nem kifejezetten Macbethre irányul, hanem általánoságban az erőszak veszélyére, a vérgőzös elvakultságra, amelyet támogat és értéként mutat fel a harcos társadalom, hiszen létfontosságú tényező fennmaradásához. A Diadal kiszemeltjei nagyra törő energiájukkal éppúgy támogathatnak lázadást vagy árulást, mint hű alattvalói szolgálatot; a király igazsága csak fegyverezze fel szépen *önmagát* azzal a dicsőséggel, akinek kiszemeltjei tüzes thánok. Így a nyelvezet egy pillanatra átfordulhat egy aggodalmasabb tónusba, nem szükségképpen csak Macbeth miatt, hanem ama harcos lelkiület miatt, amelyet ő oly kimagaslóan képvisel. A királyra leselkedő veszély mintegy szerkezeti velejárója társadalmi rendszerének; kibogozhatatlan a rendet fenntartó pozitív energiából. A beszélő azon nyomban kifelé, idegen ellenségek felé irányítja ezt a figyelmeztetést, azonban tovább rezonál a rendszer figyelmeztetésének baljós volta, és tovább növekszik Norvégia viszonylag gyors megzabolázása mögött. Valójában csak lap-pang a harcos beszédében, ami (akármilyen szerényen is, de) elárulja annak versengő szellemiségét és dicséretéhségét.

A százados beszédének utolsó része válasz Duncan kérdésére, hogy vajon Norvégia támadására megriadt-e „két vezérünk, Macbeth és Banquo”. „Ígen” – felel a százados.

Mint verébtől a sas, nyúltól a párduc.  
 Nem mondok nagyot, de dupla dőrejre  
 Töltött ágyúkként kétszer kétszeres  
 Dühvel támadtak az északiakra:  
 És ha nem párolgó húsban akartak  
 Fürdeni, vagy új Golgotát emelni,  
 Nem is tudom –  
 Szédülök, sebem orvosért kiált.  
 DUN: Mint a beszéd, illik hozzád a seb;  
 Mindkettő dicsér! – Most menj, bekötöznek.

(34–45.)<sup>19</sup>

Miután a százados duplázza, majd újból duplázza összehasonlításait, ragaszkodik ahhoz, hogy „nem mond nagyot” és így azt a benyomást kelti, hogy a vérengzés igazságának túlzó jellege követeli meg tőle az ilyenfajta híradást. Azonban az elbeszélés tárgyával vetélkedő retorika mindkettőt a kontrollálhatatlanság határáig tolja, nemcsak úgy, hogy a hősokeket groteszk harci gépekké redukálja (és

.....  
<sup>19</sup> „Yes; / As sparrows eagles, or the hare the lion, / If I say sooth, I must report they were / As cannons overcharg'd with double cracks; / So they / Doubly redoubled strokes upon the foe: / Except they meant to bathe in reeking wounds, / Or memorize another Golgotha, / I cannot tell – / But I am faint, my gashes cry for help. // DUN: So well thy words become thee, as thy wounds: / They smack of honor both. – Go, get him surgeons.”

a „minion” (a magyar fordításban „kiszemelt”) jelentése „könnyűfegyver” – Macbeth itt most már a Diadal ágyúja), hanem hogy a harci gépezeteket ön- és közveszélyesnek ábrázolja: a „dupla dőreire töltött ágyúk” nagy eséllyel lőnek félre és így az ágyúst saját fegyvere győzi le. A „nem mondok nagyot” így az egyértelmű csodálat mellett egy óvatos felhangot is megszólaltat: vonakodva ismer el valamit, ami veszélyes, megbízhatatlan, ami benne van a hős dühében, valami, ami még ezt a „derék” katonát is nyugtalansággal tölti el. Azonban a következő „so they” („de ők”) lecsökkenti ezt a felhangot: mivel dupla dőreire töltött ágyúkkal kellett szembenézniük, ők kétszer kétszeres dühvel támadtak az északiakra („kétszer kétszeres” – vagy négyszeres, vagy mind a ketten kétszeresen).

Azonban még ebben a jóban is dagadva szakad a rossz: mihez kezdenének ezek a sasok, párducok, ágyúk a prédaként szolgáló verebek, nyulak vagy idegen ellenségek nélkül. A legnyugtalanítóbb kérdés megmarad. A Golgota-utalás zsúfolva van dupla dőrejjel és a verbális ágyús megsemmisítésével fenyeget: egy újabb keresztre feszítés, a jó király újabb elárulása és megölése. Duncan sokkal valószínűbb jelölt erre a szerepre, mint Norvégia, azonban a golgotai vérengző Banquo és Macbeth marad. A beszélő nyelvezete küzd, hogy utolérje és meghaladja cselekedeteiket, és így megelőzvéen a lassú észt, erőszakosan ellenük fordul miközben épp arra törekszik, hogy verbális igazságot szolgáltatson nekik. Talán ez is közrejátszik abban, hogy sebei egy pillanatra csöndbe fojtják. Gyorsan a sebesült katonává lép elő, aki ellenpontja lesz „két vezérünknek”: ők párolgó húsban akartak fürdeni, míg a százados sebe orvosért kiált. Szavai pedig dicséretért kiáltanak: melyik a nemesebb, sebesíteni vagy megsebesülni? Annál hősiesebb és derekabb, hogy fájdalom ellenére is beszélni tudott. Így a beszéd, mely utat tör magának a századoson keresztül, többértelmű. Támogatja a százados honfitársait, erejét nekik kölcsönözve, és így hozzájárul Duncan birodalmának harmóniájához. Ugyanakkor nyugtalanságról árulkodik, a hősöknek egy bizonyos felfogásáról, és intő erejének egy része szétszóródván éppúgy célba veszi őket, mint az ellenséget. Védekezve küzd a hatalmukban homályosan érződő fenyegetés ellen, azonban egy ennél egyszerűbb és közvetlenebb módon is vetekszik: szín pompás és teátrális túlzásai, melyek emblematikus karikatúrákká redukálják a hősöket, saját jogukon is igényt tartanak a király figyelmére. Csavarjai és fordulatai, epideiktikus kiemelései, melyek a tartalmat még jobban az előtérbe tolják, egy olyan lépésről árulkodnak, amellyel gátolni akarja a dicséreteknek a királytól a hősökig vezető áramát, vagy legalábbis osztozni kíván benne.

Mikor Ross thánja besiet, hogy friss híreket hozzon az ütközetről, nyelve tömörebb, kapkodóbb, idegesebb, azonban megtartja ugyanezt az ön-dramatizáló vonalat és a tárgyához való többértelmű viszonyulást. Tempóját alliterációk, asszonáncok, homoioteleutonok és ismétlések szövevénye, valamint a hasonlatok metaforákra cserélése gyorsítja. A beszéd megfelel Lenox bevezető leírásának:

LEN: Szeme  
 Rohanó vágy: különös híreket  
 Ígér.

ROSS: Isten tartsa meg a királyt!

DUN: Honnan, nemes thán?

ROSS: Fife-ból, ahol a  
 Norvég zászlók eget csufolva már  
 A mi népünket legyezni konyultak.  
 Uruk, akit  
 Cawdor is segített, az áruló thán,  
 Roppant hadával maga kezdte ádá  
 Csatáját: de Bellona vőlegénye  
 Talpig vasban párbajra szállt vele:  
 Rajta, kard, ki kard, és megzabolázta  
 Tomboló dacát: egyszóval, miénk  
 A győzelem.

DUN: Oly boldog vagyok!

ROSS: Úgyhogy  
 Sveno király most békét könyörög:  
 De halottait se temeti el,  
 Míg kincstárunkba Szent Colme szigetén  
 Tízezer tallért le nem fizetett.

DUN: Az a Cawdor se csalja tovább  
 Szívünket: mondd ki rögtöni halálát,  
 S köszöntsd a vezért: címe rája száll át!

ROSS: Úgy lesz, megyek.

DUN: Amit ő vesztett, Macbeth nyerte meg.

(47–69.)<sup>20</sup>

Ismét azt látjuk, hogy a beszélő a veszély eltúlzásával indít, és a történelmi jelen félrevezető használata összezavar, mivel a századosnak Banquóról és Macbethről szóló híradása után felmerül a kérdés, vajon a hatalmas túlerő norvég győzelemhez

.....  
<sup>20</sup> „LEN: What a haste looks through his eyes! So should he look / That seems to speak things strange. // ROSSE: God save the King! // DUN: Whence cam'st thou, worthy Thane? // ROSSE: From Fife, great King! / Where the Norweyan banners flout the sky, / And fan our people cold. Norway himself, / With terrible numbers, / Assisted by that most disloyal traitor, / The Thane of Cawdor, began a dismal conflict; / Till that Bellona's bridegroom, lapp'd in proof, / Confronted him with self-comparisons, / Point against point, rebellious arm 'gainst arm, Curbing his lavish spirit: and, to conclude, / The victory fell on us; — // DUN: Great Happiness! // ROSSE: That now Sweno, the Norways' King, craves composition; / Nor would we deign him burial of his men / Till he disbursed at Saint Colme's Inch / Ten thousand dollars to our general use. // DUN: No more that Thane of Cawdor shall deceive / Our bosom interest.—Go pronounce his present death, / And with his former title greet Macbeth. // ROSSE: I'll see it done. // DUN: What he hath lost, noble Macbeth hath won.”

vezetett-e. Azonban a veszély visszaszorul a múlt időbe és hamar szertefoszlik Macbethnek Cawdor felett aratott győzelme által. Ez a beszámoló eltér a századosétól abban, hogy kiemeli Macbethet és tudomást sem vesz Banquóról. A hirtelen norvég összeomlás Macdonwald bukásához hasonlóan egyedül Macbeth érdeméért hangzik el. Miután a győzelem már megvan, minek a sietség, a szem, mely „különös híreket ígér”, az „Isten tartsa meg a királyt!” (amely bármily formális is, Ross belépőjének sietségét húzza alá). E pillanat baljósabb felhői gyülekeznek „Bellona talpig vasba öltözött vőlegényének” kísértő képe körül, amely rémálomszerű felnagyítása a „Diadal kiszemeltjének”. „Bellona vőlegénye” ellentmondásos, mivel a háború ősi istennője vad és makacs szűz volt, ellenképe Mars Vénuszának; az eredeti szöveg „lappd” (a magyar fordításban „talpig”) kifejezésének jelentése: becsomagolva, bepólyálva (mint egy csecsemő?), beöltöztetve, mint valami puha takaróba vagy köpenybe, vagy mintegy a hullámokba burkolva, de a vas itt vér. A kép nemcsak hatalmas ívű, hanem egyben érzeki és gyermekies is: a „lappd in proof” („talpig vasban”) olyasvalamire utal, amit ma védőtakarónak neveznénk, mintha a vérben fürdés volna a boldogsága, az „összeszedettség”, valami szilárdság, amire vágyik, mintha metaforikusan ez tisztítaná, nyugtatná, békítené őt.

Ahogy Ross elbeszélése halad, a két Cawdor megkülönböztetése egyre halványul, amely részben annak tulajdonítható, hogy a tagmondatok nem párhuzamos szerkezetben állnak – Macbeth az alanya a „párbajra szállt”-nak, de feltehetőleg az eredeti „rebellious arm”-jának már nem – így tehát bármelyik harcos lehet az angolban a „tomboló dac” tulajdonosa. Macbethnek megvan a saját daca („spirit”), amellyel meg kell küzdenie, amelyet meg kell fékeznie vagy el kell csendesítenie és a Ross által használt prepozíció a következő sorban nyilvánvalóan nem szándékosan, de mégis ironikus – „the victory fell on us”, szó szerint: a győzelem ránk esett (mint egy szikla). A „kard ki kard” összeütközés, mely összeolvasztja Cawdort és Macbethet nyilvánvalóan tartalmazza a Roy Walker és mások által már kimutatott proleptikus drámai iróniát: „Macbeth méltó párja Cawdor thánjának, árulásban éppúgy, mint vitézségben” (MUIR, 10.). Azonban jelen van egy szerkezeti irónia is, amely jobban látszik Walker megjegyzésében, amelyet Duncan sorához fűz („S köszöntsd a vezért: címe rája száll át!”): „a Cawdor thánjának tulajdonított utolsó cím az „áruló” (*most disloyal*) volt” (MUIR, 11.). Amit Cawdor elvesztett és „Macbeth nyert meg”, az egy sorozat lehetőség, árulásra éppúgy, mint vitézségre, beleépülve magába a thán szerepébe vagy az előkelőbb thánná történő előléptetésbe, amely politikailag közelebb visz a királyhoz. Mivel Macbeth legyőzte Cawdort, saját tomboló daca talán még hatalmasabbá és ezáltal még veszélyesebbé teszi majd az említett thánságot. Az irónia proleptikus dimenzióit nem szabad túlhangsúlyoznunk: Skóciát egy már gyökeret vert instabilitás és nem pusztán egy jövőendő ártalom veszélyezteti; az instabilitás teszi valószínűvé

az ártalmat, ha megvannak a megfelelő feltételei. Macbeth nem az egyedüli fenyegetés: a százados szövegének végén a beszélő nyugtalanságát Banquo és Macbeth közösen táplálta. Egy olyan társadalomban, amely elismeri az erőszakot, amely nem kevésbé támaszkodik tagjainak viszálykodására, mint azok hűségére, és ahol kegyetlenség és elismerés egymást ösztönzik és nagyítják, a kiemelkedő harcosok sikereit mindig egyben némi aggodalommal is kell fogadni a nagy „boldogság” mellett.

Ross szavain keresztül csodálat, fellelegzés, hála sugárzik Duncan felé. Mi azonban Shakespeare közönségeként más nézőponttal rendelkezünk, mint Duncan, és érzékeljük a Ross szemén és szavain átsütő különösséget: valami ismeretlen félelem, egy árnyalatnyi rettegés, a százados első hasonlatától eddig a pillanatra folyamatosan duzzadó kétértelműség terméke. A százados úgy beszélt, mintha Macbeth (és Banquo) egyedül vágtak volna utat maguknak teljes hadseregeken keresztül, csak hogy elérjék kiszemelt áldozataikat, Ross pedig Cawdor legyőzésének tulajdonítja Norvégia bukását. Rövid visszatérése a jelen időhöz („Sweno... békét könyörög”) komor hatást kelt. A következő sorok tanúsága szerint Sweno kifizette a pénzt, és így most eltemetheti halottait. A „békét könyörög” túlmutat eredeti szövegkörnyezetén inkább az általános, semmit a történelmi jelen erejével: a béke feltételeiért könyörög, békéért és megnyugvásért könyörög, mint az, aki olyat látott vagy tapasztalt, amely öli az álmot; egy olyan látványt, mely soha többé nem hagy aludni. Azonban bármilyen hasonló érzéseket is bányászunk ki Ross szavaiból, azokat elsősorban nem Swenóra utalva kell értelmeznünk; ezek a szavak inkább a beszélőre vonatkoznak. A skótok számára a norvég zászlók mellett más dolgok is „a mi népünket legyezni konyulnak”.

Ross beszámolója egyszerre épül a századoséra és folytatja is azt, és miközben eltér tőle abban, hogy kevésbé örvendező, és inkább borúlátó, a beszédet átható meghatározhatatlan szorongás voltaképp a századosnak Macbeth vérengzését leíró baljós szavaiból meríti erejét. A szavaik és képeik nyomán fokozatosan látókörünkbe emelkedő figurát egyre nagyobb rettegés fogja körül, mígnem démoni mivoltában és talpig vasban egy másik öreg király sötét lemészárlóját idézi emlékezetünkbe:

A zord Pyrrhus – kinek fegyverzete,  
miként szándéka, éjfékete volt,  
midőn megbújt a vészterhes falóban –  
most borzalmasabb színnel kente be  
sötét alakját: már tetőtől talpig  
vörös borítja, szörnyű díszítés:  
apák, anyák vére, gyermekeké,  
mit mázként éget rá az utcatűz,

mely kegyetlen fényével beragyogja  
lakói pusztulását. Dühtől égve,  
rászáradt vértől órjássá dagadva,  
izzó rubin szemmel kutatja Pyrrhus  
agg Priamus királyt.

(*Hamlet*, 2.2.440–52.)<sup>21</sup>

A skót kísértet ennél még félelmetesebb, hiszen a falakon belül lakozik. A Ross által szoros metaforákkal megjelenített „Bellona völegény”-alakja lakonikusan sűrít ilyen sötét fantáziát; a beszélő félve pillant rá, elismeri, majd pedig elhárítja. Nyelve pyrrhusi győzelmet arat.

E szín két hírhőzője közül Ross a fontosabb azok közül a mellékszereplők közül, akik névvel vagy címmel rendelkeznek, akiknek (Malcolmmal és Macduffal ellentétben) közvetlen érdeke nincsen befolyásolva, akik kevésbé járulnak hozzá a cselekmény alakításához, és akik így egy kórus megbízhatóságával beszélnek – a százados ezzel szemben névtelen. Utóbbinak majdnem kétszer annyi szövege van, mint Rosznak, azonban mégsem érezzük szükségét annak, hogy személyes motivációinak feltérképezése céljából alaposan végigtapogassuk szövegét. Szövegeik összesített hatása olyasvalami felé irányít bennünket, amely átlép a szereplő jellemének sajátosságain, és Shakespeare valószínűleg pontosan ezért bízott ilyen összetett beszámolókat névtelen vagy kórus-jellegű szereplőkre. Reakciójuk csoportreakció, a Duncan fiai, rokonai, thánjai, illetve azok alattvalóinak körében általános igények, értékek és felfogások visszaverődése. Valami kísérti felfegyverzett retorikájukat, ahogyan társadalmuk meginog az ismeretlen félelmek és kétségek súlya alatt. Az első felvonás második színje által legerőteljesebben sugárzott kép a harcon kívüli férfiaké, akik viszonylagos magukra maradottságban állnak készenlétben, várván, hogy a frontról meghozzák a legfrissebb híreket. Úgy tűnik, elérték saját forrásaik határait (beleértve Malcolmot is, akit fogságából kellett kiszabadítani), és aggódó megfigyelők csoportjává formálódnak, akik ideges és zavarodott megnyilvánulásiak mögött passzívoknak tűnnek, egészen odáig, hogy végül vissza is vonják magukat az elbeszélte jelenetből, elhalványulnak. Arra kényszerülnek, hogy önmagukon túl egy kivételes hős felé tekintsenek,

<sup>21</sup> „The rugged Pyrrhus, he whose sable arms, / Black as his purpose, did the night resemble / When he lay couched in the ominous horse, / Hath now this dread and black complexion smeared / With heraldry more dismal. Head to foot / Now is he total gules, horridly tricked / With blood of fathers, mothers, daughters, sons, / Baked and impasted with the parching streets, / That lend a tyrannous and a damned light / To their lord's murder. Roasted in wrath and fire, / And thus o'ersized with coagulate gore, / With eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus / Old grandsire Priam seeks.” A *Hamletet* NÁDASDY Ádám fordításában (SHAKESPEARE, *Három dráma*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2012) idézzük. (A szerk.)



egy isten-képre, akihez nemcsak hadászati, hanem lélektani szempontból is hozzákötötték sorsukat. És ez az elköteleződés tovább csökkenti saját férfiúi mivoltukat, mintha bosszúállójuk, szörnyű megváltójuk jelenése elszívta volna minden erejüket, hogy a sajátjához adja. Annak a tehetetlenségnek, mely a zsarnok alattvalóit szorongatja a negyedik felvonásban, már jóval Duncan meggyilkolása előtt megtaláljuk gyökereit.

Lényeges, hogy szembeállítsunk egy ilyen nézetet azzal a drámai előrevetítésre vonatkozó összpontosítással, amelyre Roy Walker olvasatában találunk példát.<sup>22</sup> Utóbbi Shakespeare velünk való ügyleteit hangsúlyozza a skótok egymás közti ügyleteinek kárára. Egy ilyen nézet elvonja a figyelmet azokról a nyomokról, amelyek bár nem közvetlenül Macbeth eljövendő gonoszságára, hanem inkább arra a benyomásra utalnak, amelyet Macbeth kelt a többi skótban, valamint arra a csoportos attitűdre, amely rejtett szorongásait a hős alakjára vetíti. Bizonyos, hogy az a Macbeth, akit mi látunk az első felvonás harmadik jelenetétől kezdve, nagyban különbözik attól a Macbethtől, akit ők látnak. Attól a pillanattól fogva, hogy Macbeth az első felvonás hetedik jelenetében már valós lehetőségként viszonyul a gyilkossághoz, látjuk, hogyan növekszik Duncanhez való ragaszkodása. A Duncannel összekötő kapocs gazdagsága nem merül ki a lelkiismeret furdalásban: magában foglal egyfajta érzékenységet Duncan emberi mivolta iránt, a személyes tulajdonságok által felkeltett szánalom előrevetítését, és egy eleven azonosulást az áldozat gyötrelmével, valamint békéjével. Miután Duncant pusztá holttestté redukálta, Macbeth mindent megtett önmaga sanyargatásáért, elérzéstelenítéséért, valamint azért, hogy önmagát szörnyeteggé aljasítsa le. És az összes skót segít neki ebben a redukcióban. Végül Macbeth maga segít a skótoknak és önmaga halálát keresi. Mivel a többi szereplőnél sokkal mélyebben látunk Macbeth jellemébe, saját pozíciójából megítélhetjük milyen mértékben szaggatják le róla azt az elnyomott emberi mivoltot, a meggyötört lelkiismeretet és egyéniséget, amelyet igenis birtokol. Malcolm végső diadalmas megkoronázása „e pokoli hóhér s a szörnyű asszony” fölött saját maga tűnik mentális és retorikai hóhérmunkának, habár szép moralitásjátékra jellemző antitézist alkot Macduffnak Malcolm szüleiéről szóló dicséretével mint „áldott király” és jámbor királyné.

Különös módon a skótok nem kezelik másképp Duncant, mint Macbethet. Szentté szublimálni egy embert bizonyos szempontból nem sokkal jobb, mint szörnyeteggé redukálni. Szembetűnő tény a darabban, hogy Duncanról szinte senki sem beszél, miután meghalt. A Macbethek kivételével senki sem beszél róla úgy, mint egy emberi lényről, egy szeretett és szerető apáról, valakiről, aki ember is, amellet, hogy király – akinek éppúgy kellene szánalmat keltenie, mint tiszteletet vagy félelmet. Pusztán a királyság és félelem jegyében beszélnek róla,

<sup>22</sup> *The Time is Free: A Study of Macbeth*, London, Andrew Dakers, 1949.

mint aki korábbi jólétüknek és jelenlegi félelmüknek lényege, jelképe vagy forrása. Nagy tiszteletet tanúsítanak, de kevés együttérzést: nagy rettegést, de kevés szájalmat. Megörökítik, de nem emlékeznek rá; kegyelmes királyként szentelik meg, de emberként alig gyászolják. Duncan és Macbeth egyaránt redukálódnak emberi mivoltukból, valami többé vagy valami kevesebbé (és itt a több éppen hogy kevesebb) – a jó és a gonosz szimbólumaivá. Mindkettejükből lecsapolják a vért, az élet borát; mindketten túl vannak a jóság tejének sápadtságán. Azonban Macbethhez hasonlóan Duncan is emberként létezik a darab világában, nem csupán jelképként. A darabban betöltött szerepe, nehéz helyzete, jellemének és beszédének egyedisége, alattvalóival való kapcsolatának nehézkessége – ezeket már többnyire sokat magyarázták az értelmezők és így én is tárgyalom itt ezeket a kérdéseket, kezdve az első felvonás második jelenetében mutatott bizonytalan helyzetéhez fűzött néhány nyilvánvaló megállapítással.

Az első felvonás második jelenete azzal kezdődik, hogy Duncan híreket kér a lázadás „legutóbbi helyzetéről”, majd később megkérdezi, vajon Banquo és Macbeth megrettentek-e a norvég támadástól. Mikor Ross megérkezik Angusszal, Duncan azt kérdezi, ki és honnan jön. A negyedik jelenet azzal kezdődik, hogy Duncan tudakolja, vajon Cawdor áruló első thánját kivégezték-e már, megtudván, hogy bűnbánón halt meg, majd panaszos megrökönyödéssel megjegyezvén: „Nincs szem, mely az arcból / Kiolvassná a lélek alkatát: / Olyan ember volt, hogy feltétlenül / Megbízta benne...”. Shakespeare ezen a ponton beszögezi Duncan végzetének, valamint égi bölcsességének és bizalmának koporsófedelét azáltal, hogy Macbethet lépteti a színré és teszi meg a király rossz helyre irányított bizalmának címzettjévé: „Ó, drága rokon!”<sup>23</sup>

Duncan kérdései felmenthetők azon az alapon, hogy a közönség számára szükséges információkat csalogatják elő, azonban úgy vélem, ezeket jellemének szemszögéből is figyelembe kell vennünk. Majdnem pontosan olyan bizonytalanannak tűnik a gyorsan változó hadi helyzet tekintetében, mint Cawdor thánjának kérdésében. Nem állítom, hogy jobban a frontvonalba váránánk őt a támadást vezetni, mint bármely más öreg királyt, mint például Nagy Károlyt vagy Hrothgart. Mégis, az események menete gyors és zavaros, és Duncan pontosan így látja őket. A sereg kétszer is győz és bukik a harcmezőn, illetve egy harmadik alkalommal is érvényesül a győzelem-bukás kettőssége: az első Cawdor-thán halálában, aki árulását megvallván halt meg.

Duncannek olyan harcosokra van szüksége, akik „párolgó húsban fürdenek”, és oka is van a hálára. Királysága nem kevésbé ingatag, mint az, ahogyan a tényeket vagy alattvalóinak hűségét uralja. Ennélfogva nem meglepő, hogy

<sup>23</sup> „There's no art / To find the mind's construction in the face: / He was a gentleman on whom I built / An absolute trust — O worthiest cousin!”

köszönetnyilvánítása féktelennek és spontánnak tetszik, és hogy nagylelkűsége egy felszínes könnyen jön, könnyen megy színben tűnik fel, ahogyan ez abban is megnyilvánul, ahogyan sietve átruházza a Cawdor címet Macbethre. Végeredményben ez volt az, amely meggyőzte Macbethet, hogy érdemes komolyan venni a boszorkákat. Vajon Duncan túlságosan gyorsan adományozott – vagy talán túl bőkezűen? Talán összedolgozott a boszorkákkal? Shakespeare valószínűsíthető forrása, Holinshed krónikája Skócia problémáiért Duncant mint embert teszi felelőssé. Amint írja, Duncan „túlságosan puhány és gyöngéd természet” volt, akiben „túl sok az irgalmasság”, és aki hanyag volt a bűnösök büntetésének tekintetében, s így „számos rosszul kormányzott személy használta ki ezáltal az alkalmat, hogy megzavarja a közjó békés és csendes voltát, azzal a lázadó zűrzavarral, amelynek kezdetei a következőképpen alakultak...” (MUIR, 173–174.).<sup>24</sup> A puhányság és gyöngédség néhány eleme átszivárog Shakespeare Duncanjébe és felfedi magát az általa használt hála és szeretet nyelvezetében. Azonban hirtelen reakciója, amivel elítéli Cawdort és megjutalmazza Macbethet olyan próbálkozásnak tűnhet, amellyel Holinshed-féle megfelelőjének hibáit akarná elkerülni, míg körbeveszi magát vad és hűséges harcosokkal. Ez pedig újabb problémák halmozásával ütközteti gyöngédségét és nagylelkűségét.

Fellelhető valamilyen nagy sietség abban, ahogyan Duncan elküldi Rosst, hogy átadja Macbethnek a híreket – minthogyha nem volna vesztegetni való idő. Cawdor címének azonnali és könnyed átadományozása („Amit ő vesztett, Macbeth nyerte meg”) mögött talán más motíváló erő is rejlik, mint Duncan hálája és természetes „kegyelmé”. Mikor Ross meghozza a jó híreket Macbethnek az első felvonás harmadik jelenetében, szavai mind a királyban, mind a saját magában rejlő feszültségről árulkodnak:

Macbeth, a király boldogan fogadta  
Győzelmed hírét, és hallva személyes  
Párbajod sikerét a lázadóval,  
Bámulat és magasztalás csatázott  
Benne: mi illet téged és mi őt;  
S ahogy, némán, a nap végére néz,  
Már a kemény norvégok közt talál,  
Ahol nem rémitettek el saját  
Műveid, a haláltánc képei.

.....  
<sup>24</sup> „Duncane was [too] soft and gentle of nature, (...) had too much of clemencie, (...) but after it was perceiued how negligent he was in punishing offenders, manie misruled persons tooke occasion thereof to trouble the peace and quiet state of the common-wealth, by seditious commotions which first had their beginning in this wise...”

Jégsűrűn jött a hír, és mind magasztalt  
Mint királysága nagy oltalmazóját,  
S dicsőségedet öntötte elébe.

(1.3.89–100.)<sup>25</sup>

Valószínűleg mellőzhetjük azt a tényt, hogy Ross nem volt jelen annak a jelenetnek az első felében, amelyről beszél; amennyiben ezt mégsem mellőzzük, úgy fennakadunk azon a szabadságon, amellyel értelmezi Duncan egyetlen, számmunkra hozzáférhető válaszát: „Ó, hős rokonom! Dicső katona!”. Vagy Duncan mutatja ki, vagy Ross iktatja tehát közbe a kínos választ, melyet kötelességként kíván meg a „személyes párbaj sikere”: „némán” alakít át egy könnyed hiperbolát egy mentális reakcióról adott valószínűbb jelentéssé. Walker a „mi illet téged és mi őt” szakaszról megállapítja, hogy „Macbeth lázadó szívében pontosan ez a nagy kérdés” (MUIR, 18.), és amennyiben ennek tudatában vagyunk, úgy ez igazolhatja a Ross által leírt kellemetlen érzést. A vitészség, amellyel a hős megőrzi Duncan királyságát egyszersmind igényt is jelent a királyt megillető dicséretre és csodálatra, és ez az elsőségre formált igény olyan fenyegetés, amellyel szemben Duncan szükségét érzi a versengésnek.

Ross szövegének hátralevő része jobban közvetíti saját aggodalmát, mint Duncanét. Csodálat és dicséret keveredik a kellemetlenség tónusával, mikor a „haláltánc képeire” utal, amely egyszerre hozza vissza Bellona vőlegényének képét, valamint Lenox megállapítását: „Szeme rohanó vágó: különös híreket ígér”.<sup>26</sup> További kellemetlenség sejlik fel a „jégsűrűn” érkező magasztalás különös képében, amelyet egyrészt a rossz időre tett korábbi utalások, másrészt Ross „a mi népünket legyezni konyultak” megjegyzése táplál. Ha Macbethet „nem rémítették el saját művei”, a többi embert talán mégis, és vakmerősége talán tovább mélyíti aggodalmaikat. Ross beszéde azt a benyomást kelti, hogy a félelem, melyről nyelvezete árulkodik egyfajta szükségletként csapódik le Duncanben. E szükséglet szerint akarja megjutalmazni Macbeth „személyes sikerét”, megmérkőzni vele, vagy éppen hatástalanítani azt, úgy, hogy olyan méltóságot adományoz neki, melyet csak a király adhat, olyan méltóságot, amellyel a király kitüntetheti a thánt,

<sup>25</sup> „The King hath happily receiv'd, Macbeth, / The news of thy success; and when he reads / Thy personal venture in the rebels' fight, / His wonders and his praises do contend, / Which should be thine, or his: silenc'd with that, / In viewing o'er the rest o' th' selfsame day, / He finds thee in the stout Norweyan ranks, / Nothing afraid of what thyself didst make, / Strange images of death. As thick as hail, / Came post with post; and every one did bear / Thy praises in his kingdom's great defence, / And pour'd them down before him.”

<sup>26</sup> „strange images of death”; „So should he look / That seems to speak things strange.”; „fan our people cold”; „nothing afraid of what thyself didst make”; „personal venture”.

miközben megtartja saját felsőbbrendűségét. Ez a felségjog sűt át Angus különösen türelmetlen szavain, amellyel Rosst követi:

Királyi urunk a színe elé kér:  
Csak a köszönetét küldi velünk,  
Nem a jutalmat.

Ross: S egy nagyobb tisztesség zálogaként  
Máris mint Cawdor thánját üdvözöltet;  
Ez csak előleg. Üdv neked, nemes thán!  
Mert az vagy.

(1.3.100–107.)<sup>27</sup>

Angus szavai Duncan aggodalmát tükrözik: a király magának akarja megtartani a fizetség gesztusát, hogy megtartsa saját kiváltságait a Macbethtel folytatott versenyben. Azonban Angus szintén verseng. Az angol eredeti „pay” (fizetni: „Not pay thee”) szava erős akkordokat üt meg, és úgy tűnik, éppúgy irányul Ross felduzzasztott mondatzövése felé, mint Macbeth irányába. Ross, mintha érzékelné a kihívást vagy visszautasítást, olyan közel megy ahhoz, hogy a helyszínen „fizesse ki”, „jutalmazza” Macbethet, amennyire csak tud: a zálog az első fizetési részlet egy olyan címért, amely a király egyedüli ajándéka. Kétségtelenül feltételezhetjük, hogy Macbethet megriasztaná az, hogy a „nagyobb tisztességről” hall, azonban ez ne tartson minket vissza attól, hogy észrevegyük a pillanatnyi feszültséget az üzenethozók között. Ez a feszültség nem személyes szinten értelmezendő, hiszen Angus alig létezik számunkra, míg Ross, lényegesebb szerepe ellenére, végig kóruszerű szereplő marad, aki a thánok hangját képviseli. Úgy tűnik, a szóváltás sokkal inkább a király jelen dilemmájának pillanatába mutat, „mi illet téged és mi őt”, és célja, hogy általánosítsa az aggodalmas hangulatot: aggodalom Macbeth miatt, aggodalom a felségjogok és rendelkezések módjai miatt, aggodalom maguk a hírhozók között. Ez kapcsolja össze azt a háttorzongató nyugtalanságot, amelyet a boszorkák ültettek Banquóba és Macbethbe, azzal, ami a skót nemesek körében úgy tűnik, biztossá vált bizonytalansággá lett. Feszültség és versengés, óvatosság, bizalmatlanság és ingerlékenység rázzák meg Duncan uralmának alapjait; ezalatt az alap alatt pedig szellemvilági intelmek és a képzelet szörnyű alakjai motoszkálnak. Macbeth nem az egyedüli skót, akit démoni vagy apokaliptikus képek, ismeretlen félelmek, valamint a meghatározások iránti vágyak kísértenek.

.....  
<sup>27</sup> „We are sent, / To give thee from our royal master thanks; / Only to herald thee into his sight, / Not pay thee. // Rosse: And, for an earnest of a greater honor, / He bade me, from him, call thee Thane of Cawdor: / In which addition, hail, most worthy Thane, / For it is thine.”

Mikor Duncan és Macbeth először találkoznak, a kettejükre nehezedő nyomás mindkettejük megszólításának szabadságát korlátozza:

DUN: Ó, drága rokon!  
 Hálátlanságom bűne súlyosan  
 Nehezül rám: annyira megelőztél,  
 Hogy villámszárnyon sem érhet utól  
 A jutalom. Bár volna kevesebb  
 Az érdemed, s arányban vele a  
 Viszonzás! Most csak egy szavam lehet:  
 Mindennél többel tartozom neked.

(1.4.14–21.)<sup>28</sup>

52

Macbeth olyan kötelezettség alá hajtotta Duncant, amely a végsőig teszi próbára nagylelkűségét. A hangnem udvarias és dagályos, azonban a nyelvezet a versenysiség, az adósság és a fizetségé. Macbeth, aki már hallotta a boszorkákat, visszafogott, velős stílusban válaszol:

A hű szolgálat önmaga jutalma.  
 Felséged dolga: elfogadni a  
 Tartozásunkat; ez pedig csupán  
 Trónod s országod fia és cselédje  
 S csak kötelességét teszi, mikor  
 Mindent javadra tesz.

(1.4.22–26.)<sup>29</sup>

Macbeth pontosan határozza meg a köteléket uralkodó és alattvaló között, és még el is bagatellizálja azt, a kapcsolat lényegi szavait üres frázisokba csomagolva („felséged–tartozásunk–ez–javad” [*your–our–our–your*]; „trón–ország–fia–cselédje” [*throne–state–children–servants*]; „hű–szolgálat–javadra [szó szerint: szeretetedre és dicsőségedre]” [*service–loyalty–love–honour*]); és Duncan *tartozás (due)* szavát („More is thy due” – szó szerint: több az ami jár neked, ami a jussod) az eredetiben minden elemében összecsengő „jutalom–tartozás–ez–teszi–tesz” (*doing–duties–duties–do–doing*) sorozatával ellensúlyozza. Úgy látszik, Macbeth

<sup>28</sup> „DUN: O worthiest cousin! / The sin of my ingratitude even now / Was heavy on me. Thou art so far before, / That swiftest wing of recompense is slow / To overtake thee: would thou hadst less deserv'd, / That the proportion both of thanks and payment / Might have been mine! only I have left to say / More is thy due than more than all can pay.”

<sup>29</sup> „The service and the loyalty I owe, / In doing it, pays itself. Your Highness' part / Is to receive our duties: and our duties / Are to your throne and state, children and servants; / Which do but what they should, by doing everything / Safe toward your love and honour.”

retorikai küzdelmet folytat egyrészt Duncan hiperboláival, másrészt pedig azzal a baljósabb sejtelemmel, amelyet Duncan szavaiból olvas ki: „Mindennél többel tartozom neked”. Ez *részben* ad magyarázatot Macbeth figyelmesen kimért és óvatos hangnemére. Azonban úgy vélem, e mögött más okok is rejlenek.

Duncan odafigyel arra, hogy Banquót se mellőzze, és bár ahogyan ő is mondja, „az ő érdeme sem kisebb”, mégis kevesebbel jutalmazza (nem címmel, csupán egy öleléssel) és megtartja Macbethet kiemelkedő pozíciójában.:

Jöjj hát szivemre,  
Ide plántáltalak s gondozni foglak,  
Hogy gazdagon virulj. – Nemes Banquo,  
A te érdemed sem kisebb, de a  
Jutalmad sem lesz az: jöjj, hadd öllek  
Szivemre.

BAN: Ha ott növekszem, tiéd lesz  
Az aratás.

(1.4.26–33.)<sup>30</sup>

Duncan nyelvezete megelőlegezi azt a bizonyos közelséget és intimitást, amely kiteszi őt a veszélynek. Figyeljük meg, hogy Banquo elkapta és kisajátította a Macbethnek szánt természeti képet és beoltotta egy olyan képbe, amely beleil-lik a vészbanyák jóslatainak neki szóló részébe, és valójában saját korábbi vágyaival cseng egybe: „Ha csakugyan beláttok az idő / vetésébe, hogy mely mag nő, s melyik vész, / Szóljatok hozzám is” (1.3.58–60.).<sup>31</sup> Figyeljünk fel Banquo csendesen versengő válaszára is, melyet a vészbanyáknak ad. Banquo tudja, hogy az, vajon „növekedik”-e vagy sem, függ Macbethtől, függ attól, hogy a) mennyire sikerül neki meghúzódni a háttérben és passzívnak maradni, és b) mennyire sikeresen tudja elkülöníteni magát Macbethtől hogy ne csak szívet, de hírnevét is „tisztának” tartsa meg. Banquo „növekedése”, mely inkább Macbethtől, semmint Duncantól függ, első aratásként a király halálát termi.

„Örömöm” – folytatja Duncan – „szinte már / Könnyek mögé szeretné rejteni / Ujjongását”<sup>32</sup> – ez pedig különös átmenet a következő napirendi pontra. Macbethtel kapcsolatban megerősítette termékenyítő szándékát („Ide plántáltalak”), szemben azzal az állítással, hogy az ő dolga „elfogadni a tartozást”, és itt beteljesíti Banquo szóképének kidolgozását azzal, hogy az öröm azonnali termését kaszálja

.....  
<sup>30</sup> „Welcome hither: / I have begun to plant thee, and will labour / To make thee full of growing.— Noble Banquo, / That hast no less deserv'd, nor must be known / No less to have done so, let me infold thee, / And hold thee to my heart. // BAN: There if I grow, / The harvest is your own.”

<sup>31</sup> „If you can look into the seeds of time, / And say which grain will grow, and which will not, / Speak to me...”

<sup>32</sup> „My plenteous joys, / Wanton in fullness, seek to hide themselves / In drops of sorrow.”

le, nem pusztán arra spekulál, hogy „gazdagnak ígérkezik az aratás”. Azonban miért úgy festi le örömét, mint ami ilyen felelőtlenül ujjong (wanton) – tiltott, „féktelen, megátalkodott” (MUIR, 25.) – hogy azokat képmutatóan „könnyek mögé szeretné rejtteni”? Egy olyan képért nyúl, amelyben az öröm nyílt kimutatásának túlsordulása egyenértékű az önfegyelem hiányával és így önmaga ellentétéként kell kifejeződésre jutnia. *A kontrol hiányától való félelem*; veszélyérzet hősi alattvalóinak túlkapó, túlzó eredményei miatt: strukturálisan ezek a király főbb aggodalmai a skót társadalmi rendben. Mikor Duncan azt mondja, sír az örömtől, hatékonyan adja thánjai tudomására, hogy nincsenek benne ilyenfajta félelmek; diadalma pillanatában minden kontroll alatt van és az összes skót harmonikusan kapcsolódik össze, hogy „mindent javára tegyen”. Azonban ez a hiperbola túl sokat fogadkozik, és ezt követő szavai azt jelzik, hogy igenis nyugtalan, hogy örömmel átítatott szavai félelmeket lepleznek, és hogy félelmei tovább próbálják leplezni magukat a becsület könnyeiben. Azoknak, akik „szívünk szomszédai” – trónunk szomszédai – meg kell tudniuk, hogy „legidősebb fiunkat, / Malcolmot, koronánk örökösévé [...] emeljük”. Ezzel a lépésével szigeteli el magát azután, hogy Macbethet Cawdorra emelte, és vele szemben is stabilizálni igyekszik birodalmát a friss zavargásokat követően. Azonban ez a lépés, amellyel megszilárdítja a hatalmat családjában, azonnal el is rejtí magát egy újabb ajándékzuhatagban. Malcolm kitüntetése után

Nemcsak őt diszíti új dicsőség:  
Nemesi csillag fog ragyogni minden  
Méltó hívűnkre. – Most fel, Invernessbe,  
S köss még jobban magadhoz!

(1.4.40–43.)<sup>33</sup>

És valóban: ahogyan jobban magához akarja kötni őket, hozzájuk fűződő saját köteléke erősödik. Macbeth, mintha szó szerint venné a „fel, Invernessbe” szavakat, elvágtat – egy Malcolm átugrásáról szóló búskomor monológot követően –, hogy „futár” legyen, és „vigyem / Feleségemnek, hogy jössz, az örömhírt”, majd a jelenet Duncan folytatódó ömlengésével ér véget:

Úgy van, Banquo. Macbeth oly hősi lélek,  
Hogy gyönyörűség magasztalnom és  
Igazi ünnep. – Menjünk: gondja csak

<sup>33</sup> „Not unaccompanied invest him only, / But signs of nobleness, like stars, shall shine / On all deserters.—From hence to Inverness, / And bind us further to you.”



Azért jár előttünk, hogy jól fogadjon.  
Páratlan rokon!

(54–58.)<sup>34</sup>

Mikor Invernessben Duncan Lady Macbethet köszönti, e szerint a minta szerint folytatja: kinyilvánítva szeretetét és küzdve, hogy felülmúlja vendéglátónőjét a bókók csatájában:

Ah, nemes úrnőnk!

A szeretet, mely ránk tör, néha terhes,  
De hálát vált ki, hiszen szeret. Így hát  
Mondj „hál’ istennek”-et a zavarásért  
És köszönd meg, hogy terhelünk.

LADY M:

Ha kétszer

Megkettőznénk minden szolgálatunkat,  
Akkor is szegény s árva tett maradna  
A sok mély és nagy kegyhez mérve, mellyel  
Felséged elhalmoz: a régi és új  
Méltóságért (mely azt tetőzi) vedd  
Hálás imánkat.

DUN:

Hol van Cawdor thánja?

Sarkában voltunk, szállásmestere  
Akartunk lenni: de jól lovagol,  
S hű gondja, mely, mint sarkantyúja, éles,  
Elénk segítette. Szép és nemes hölgy,  
Ma éjre hozzád szállunk.

LADY M:

Híveid

Övéiket, magukat s amijük van,  
Számodra tartják számon, s amit adnak,  
Csak visszaadják.

DUN:

Nyújtsd a kezedet

S vezess házigazdámhoz: rendkívül  
Szeretjük s mindig gondunk lesz reá.  
Ha tetszik, asszonyom.

(1.6.10–31.)<sup>35</sup>

.....  
<sup>34</sup> „True, worthy Banquo: he is full so valiant, / And in his commendations I am fed; / It is a banquet to me. Let’s after him, / Whose care is gone before to bid us welcome: / It is a peerless kinsman.”

<sup>35</sup> „See, see! our honor’d hostess. — / The love that follows us sometime is our trouble, / Which still we thank as love. Herein I teach you, / How you shall bid God ’ild us for your pains, / And thank us for your trouble. // LADY M: All our service, / In every point twice done, and then done double, / Were poor and single business, to contend / Against those honors deep and broad, wherewith / Your majesty loads our house: for those of old, / And the late dignities heap’d up to them, / We rest your hermits. // DUN: Where’s the Thane of Cawdor? / We coursd him at the heels, and had a purpose / To

Duncan udvariassági frázisai nehézkesek, mert erőltetettek, és azért erőltetettek, mert versenyhelyzetben érzi magát Macbethtel. Macbeth „előttük jár”, Duncan hátul kullog, és az egyetlen lehetőség arra, hogy megelőzze, az, hogy ő ajánlkozik „szállásmesternek” (miközben persze ő száll meg Macbethnél). Vagyis Duncan a királyi nagylelkűség felsőbbrendű hatalmának benyomását teszi alattvalóira, ebbe a hatalomba akarja őket befogadni, azonban mindezt a nagyszabású alázat hangnemével és képeivel teszi. Első beszéde kísérlet a felzárkózásra azáltal, hogy beismeri tartozását, azonban újraértelmezi azt, mint a *rájuk* jellemző szeretet és az *ő* saját terhét; egy olyan terhet, amelyet nagylelkűen enyhít. A Macbethéknek való hálálkodással egyben meg is mutatja nekik, hogyan enyhítsenek terhükön és mondjanak köszönetet a zavarásért. Figyeljük meg, hogy nem azt mondja nekik, „hogyan kérjétek majd tőlünk fáradságotok jutalmát”, amely egy sokkal valószínűbb és így szembetűnően hiányzó alternatíva. Mondatszövése körültekintőbb, azonban érzelmei agresszívebbek: övé a kezdeményezés, ezt követi majd az *ő* hálájuk, amelyet imákban fejezhetnek ki, hiszen csakis Isten jutalmazhatja meg vagy mondhat köszönetet megfelelően egy királynak. Ennélfogva, bár Macbeth előre lovagolt, szeretete hátul marad és majd „ránk tör”.

Lady Macbeth kettőzések áradatával válaszol, amelyek retorikailag felnagyítják fáradalmaikat és terhét (az angol szövegben a Lady második sora úgy kettőzi meg a terhet, hogy még rimel is vele: *double-trouble*), hogy ezzel lobogtassa alkalmatlanságukat, mintegy védekezésképpen a nagy teherrel és a megbecsülések halmazával szemben, amelyek raktározó ládákként lepik el otthonukat. Lady Macbeth utal rá, hogy Duncannek nem szükséges versengenie velük, hiszen már most annyira le vannak kötelezve, hogy *ők* már feladták a reménytelen versenyt és hálás imáikat adják, hogy Isten megjutalmazza és megköszönje a királynak mindazt, amit értük tesz.

Duncan önmaga helytelenítésének taktikájával válaszol a kihívásra, hogy ezzel emelje ki a nőt szelídségéből és biztosítsa mind nemesítő ajándékát és adósságát. A nő nem egy imádkozó vagy elmélkedő remete, hanem az új Thán felesége, hála a királynak és annak a hősi tevékenységnek és ambíciónak, amelyre legutóbb Macbeth lovas vágója adott példát: hű gondjához hasonlóan éles sarkantyújával előrelovagol, hátrahagyva a nyomába zárkozó királyt. Van egy leheletnyi csípős íz is ebben a képben, ahogyan abban is, ahogyan Duncan valamennyire ügyetlenül udvarias leleményességgel próbál igazodni Lady Macbeth alázatos jámborságához: „szállásmestere / Akartunk lenni” – hogy így szolgáljaként előzze meg,

.....  
 be his purveyor: but he rides well; / And his great love, sharp as his spur, hath holp him / To his home before us. Fair and noble hostess, / We are your guest to-night. // LADY M: Your servants ever / Have theirs, themselves, and what is theirs, in compt, / To make their audit at your Highness' pleasure, / Still to return your own. // DUN: Give me your hand; / Conduct me to mine host: we love him highly, / And shall continue our graces towards him. / By your leave, hostess.”

s hogy így emelje a háztartás fényét; végeredményben ez az, amit egy thán a királytól elvár. Azonban a kép túl van terhelve, hiszen arra utal, hogy ebben a kis játékban Macbeth a király (mivel a valódi szállásmester egy királyi tisztségviselő), és Duncan hamar módosítja a viszonyt, hogy igényt formálhasson a vendég előjogaira. Úgy gondolom, a „Ma éjjel hozzád szállunk” magában hordoz egyfajta fegyverszüneti kérelmet, emlékeztetvén a vendéglátó nőt, hogy tisztelje kötelékét és hagyjon fel a további szócsatával. Azonban a Lady kitart. Kijátszva a szállásmester-képet, még egyszer túl-alázkodja a királyt és csökkenti a királyi nagylelkűség erejét: „Az igazat megvallva, Őfelsége sem a szolgánk, sem a vendégünk, mert ez az ön háza. Mi és mieink önhöz tartozunk. Hálánk csak a gondviselők hálája lehet, nem a nyílt ajándékok kedvezményezettéi, hiszen tulajdonaitól nem válhat meg alázatos gondviselői javára.” Erre Duncan csak megismételni tudja fegyverszüneti gesztusát – ahogyan Sweno könyörgött békét – és bicegő, unalmas frázisokban ismétli korábbi érzelmeit, amely erőteljes ellentétben feszül nyitó megszólalásainak ambiciózus mondatszerkezetével: a „rendkívül szeretjük” gyengén hárítja a „számodra tartják számon”-t („your Highness’ pleasure”) és utat nyit a „mindig gondunk lesz reá” unalmas visszaismétlésének (amely hatásosabb, ha nem egészítjük ki a sort a ritmus érdekében egy szótaggal Cuningham javaslatára).<sup>36</sup>

Sajnálatos módon ezek Duncan utolsó szavai a darabban. Tükrözik a király társadalomban betöltött helyzetét: minél többet tesznek érte alattvalói, neki annál többet kell értük tennie; s minél többet tesz értük, minél jobban táplálja nagyraagyúsukat és hatalmukat, annál kevésbé lehet biztos uralmában. Olyan ez, mintha annál inkább gyengülne ennek az adok-kapok játéknak érzékeny egyensúlyában, minél jobban erősíti alattvalóit. Visszatekintve, nyitó szavai jól foglalják össze kínos helyzetét: „Ki az a véres? – Úgy fest, mint aki / Tudhatja, mi volt legutóbb a helyzet a lázadókkal”.<sup>37</sup> A százados, kinek sebei segítségért kiáltanak előrevetíti Duncan „sebeit” (*gash'd stabs*, 2.3.113.), amelyben megnyilvánul a király elleni lázadás utolsó fázisa. Azonban a „király elleni lázadás” csupán egy másik neve a skót államigazgatásnak, a királygyilkosság pedig talán egy visszatérő motívum a politikai rendszerben, amellyel a királyság bizonyos időközönként megszabadul a megszokott intézményi működés hatására benne felgyülemlett méreganyagtól.

D. A. Traversi azt írja, „Duncan és alattvalói... egy olyan kapcsolat kötelékében versenyeznek egymással, amelyet nem az uralkodó – alattvaló pólusok

.....  
<sup>36</sup> A fölióban „continue our graces” (gondunk lesz reá) áll, Cuningham javaslata pedig „continue in our graces” (kb. gondunk lesz reá a továbbiakban).

<sup>37</sup> „What bloody man is that? He can report, / As seemeth by his plight, of the revolt / The newest state.”

határoznak meg, hanem amely lényegileg szabad, terjeszkedő és életadó”,<sup>38</sup> és azt gondolom, a *versenyeznek* itt valóban a megfelelő kifejezés, habár úgy vélem, a jelzők Duncanen kívül senki másra nem alkalmazhatók. Éppen ellenkezőleg: az „uralkodó – alattvaló” kérdése, vagy épp fenyegetése folyamatosan jelen van, és veszélytől, versengéstől morajlik. Duncan „életadó, termékeny költészetét” (ahogy azt Traversi jellemzi) ebben a kontextusban kell elhelyeznünk. Ez abból az igényéből fakad, hogy megbirkózzon világának ellentmondásaival. Akármennyire is társadalomtudományinak hangzanak ezek a megállapítások, végeredményben mégis teret nyitnak egy Duncanról alkotott összetettebb nézetnek. Egyfelől emberibbé teszik őt, és abból is sejtetni engednek valamit, hogy Shakespeare hogyan fordította át Holinshednek a Duncan szelídségére tett elitélő megjegyzéseit a körbebástyázott feudális királyság egyszerre megértő és realista tanulmányozásába. Másfelől hozzásegítenek ahhoz, hogy megkülönböztessük Duncan azon nézetét, amelyet Shakespeare ajánl nekünk, attól a felfogástól, amelyet alattvalói képviselnek, és hogy egyszerismind értékeljük az utóbbiak vélekedéseit. Ezért az alábbiakban részletesebben kifejteném ezeket a strukturális vélekedéseket.

Duncan jelenetei emlékeztetnek engem Marcel Mauss a csereület primitív gazdasági intézményéről szóló klasszikus eszme-futtatására, amelyet *Az ajándék*-ban fejt ki: „Adni annyit jelent: kinyilvánítani a felsőbbrendűséget, ... *magister*-nek lenni; viszonzás vagy még többel viszonzás nélkül elfogadni pedig azt jelenti, hogy az ember alárendeli magát, alattvalóvá, szolgálóvá válik, kisebbé lesz, lejjebb áll a rangsorban (*minister*).”<sup>39</sup> Duncan „életadó, termékeny költésze” és azon szokása, hogy harcmezei jutalék gyanánt méltóságokat adományoz ennek a kötelezettségnek nyomását tükrözi és megmutatja, hogy a versenyszellem nincsen a vérontás és ellenségeskedés nyílt lépéseire korlátozva. Ez sugárzik át a darabban megnyilvánuló összes kapcsolaton, legyen az szeretet, barátság, vendégszeretet, tiszteletadás, lázadás, társalgás vagy éppen a hírek vagy üzenetek átadása. A *macbethi* Skócia dinamikusan mutatja be annak az elvnek a működését, amelyet Hobbes *háborúnak* nevezett, „minden ember háborújának, minden ember ellen”.

Szó szerint és képletesen is, e harcok társadalom természetes alapja a vér. A vér elsősorban a társadalmi viszonyok szervezőelve, a királyság, leszármazás, hely és név alapja, és a kritikusok joggal tulajdonítottak nagy szerepet ennek a meghatározó köteléknek társadalmi rend és természet között. Azonban nem tulajdonítottak elég jelentőséget annak a ténynek, hogy a vér egyéb jelentései ellentmondanak ennek a harmonikus alapnak. Mert a vér egyben az egyéni magabiztosság alapelve is; az olyan lényegi tényezők forrása, mint bátorság, szenvedély és izgatottság;

.....

<sup>38</sup> *Approach*, 2. kiad., 152.

<sup>39</sup> „Tanulmány az ajándékról” = Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, ford. SALY Noémi és VARGYAS Gábor, Budapest, Osiris, 2000, 193–338., 328.

és ezeken túl az agresszió alapelve is. A vér vért kíván. A vérontás a férfiasság bizonyítéka és a becsület, valamint a hírnév forrása. A vérontás, vérengzés, a vértől tolult elme szaporítja a társadalmi rend szívverését és egyben ki is élezi feszültségeit. Emlékezzünk a véres találkozások sorozatára, amely megelőzi Macbeth Duncanhez címzett megállapítását: „Tartozásunk[...] csupán / Trónod s országod fia és cselédje” (1.4.24.). Ez a tartozás, a fiú és a cseléd, a vér cselekedetei; Macbeth nyelvezete emlékeztet arra, hogy ezek magas társadalmi értékkel rendelkeznek, melyeknek forrása maga a király. A királytól az alattvalóig áramló jótétemények egyben véres események is. Hűbéreseinek kötelessége, hogy királyuk parancsára adott esetben harcba vonuljanak és öljenek, méltósággal haljanak meg, vitézségről és hűségről tegyenek tanúbizonyságot, férfiasságukban versenyre keljenek másokkal, és hogy hírnévért és becsületért versengjenek, amely alapján a vitézséget mérik.

Az ilyenformán hangsúlyozott férfiasságból kiindulva, amely egyben a versengő ösztön túlfeljesztésével is jár, zseniális húzás volt Shakespeare részéről, hogy kiemelte a gyengédséget Duncan jellemében és hogy felfedte sokszor erőltetett törekvéseit, hogy megmaradjon *magister*nek. Felfedte Duncan kétségbeesett bizonytalanságérzetét is, amely beszivárog „puha” retorikájába. Valami halvány androgün vonást vélek látni személyiségében, valamit, amely felerősíti királyi szerepének szerkezeti androgünitását. Mert ő nem csupán királya és apja, de egyszerűen anyja is társadalmának: a vér és a férfiasság forrása és kútfeje, az ősi ér; de ezzel együtt a jóság tejenek és az összhangnak is. A vérhez hasonlóan a tej is egy természetes elv és szerkezeti jelkép: a táplálás forrása, és ezen túl a kielégülés és megbékélés is; s még tovább, azon közös gyönyörűség, mely összeköti anyát és gyermekét. „Szoptattam”, kiált fel Lady Macbeth, „s tudom, mily / Édes a csecsemő az anya keblén”.<sup>40</sup> A jóság, az emberi kedvesség („human *kindness*”) természetes társas érzelemre utal, amelyet a kezdetekkor magunkba szívunk, és amely szabadon vetül ki érzelmek és kapcsolatok hálózatába, amely aztán különálló egyéniségeket kapcsol össze egyetértésben, egymás felé vezeti őket szánakozásukban és szenvedésükben, gyengédségükben és gyengeségükben, segítségben és tehetetlenségben. A tej az együttérzés mátrixa, a szeretetét és törődését, az ártatlanságát és szelídségét. Azonban a tej egyben a tehetetlen csecsemő meztelenségéhez is kapcsolódik. Közvetlenül a gyilkosság után Banquo azt tanácsolja döbönt társainak, hogy oszoljanak, és majd később gyülekezzenek ismét, hogy előbb „Takarjuk be meztelenül didergő / Gyöngeségünket”,<sup>41</sup> és bár ez csupán az ő szavazásán („öltözzünk fel”), mégis az egész darabban érzem e szavak utórezgéseit.

.....  
<sup>40</sup> „I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me.”

<sup>41</sup> „we have our naked frailties hid / That suffer in exposure.”

„Meztelenül didergő gyöngeségünk”: amely fájdalomérzetet kelt, mikor rátekinünk, vagy éppen büntudatot, szégyent, félelmet ébreszt.

Duncannek azzal a nehéz feladattal kell szembesülnie, hogy ellássa mindkét törvénynek, a vérnek és a tejnek, funkcióit, és személyisége szerint ő a legkíválóbbs megtestesülése a tej törvényének. Shakespeare módszere Duncan esetében az, hogy veszi a királyi szerepéhez nélkülözhetetlen tevékenységeket és átszivároztatja emberi jellemébe, hogy azok így személyes kapcsolatok tényezőivé váljanak, illetve olyan tényezőkké, amelyek nyugtalanságot keltenek. Arra kényszerül, hogy versengése közben tejjel szegüljön a vér ellen és közben hízelegjen saját „megenyhült érzékeinek”. Korábban utaltam rá, hogy Macbethről formált ömlengő dicséretei a pusztá belenyugvásnál kritikusabb válaszreakciót váltott ki a századosból és Rossból, amelyet azzal a nyugtalansággal hoznék összefüggésbe, amelyet Macbeth kelt. Most arra hívnám fel a figyelmet, hogy bár Duncan és Macbeth a látvány és keménység végleteit képviselik, eközben tudattalanul összejátszanak ennek a hatásnak az érdekében.

Érezhetjük úgy, hogy a tejfehér jóság megnyilvánulása fenyegeti a férfiaságot, hiszen ahogyan azt egy éles eszű kritikus kimutatta, a tej a „keménység hiányára” utal. A harcosokat arra képzik, hogy olyan gyanakvással szemléljék az önmagukban felmerülő gyöngédséget mint amely férfiaságukat fenyegeti. A darab makacsul, kitartóan időzik el a nemi szerepek kérdésén, illetve azoknak alapvető bizonytalanságán. Lady Macbeth megfeddi Macbethet annak férfiatlanságáért, mire Macbeth szükségesnek találja, hogy *szót emeljen* férfiaságáért, ahogyan azt sok más ellensége is teszi az utolsó két felvonásban. Lady Macduff azt kérdi, „Mit védekezem asszony módra, hogy / Senkinek sem ártottam?”<sup>42</sup> A férfias megoldás az ártás. A természetesség vonásait nélkülöző férjét anyja méhéből idő előtt vágták ki, s így Macbeth nemezisévé válik, hiszen „nem asszony szülte”. Lady Macbeth borzasztó képe, amint kitépi mellét a gyermek szájából és agyát szétzúzza, végig ott leselkedik a háttérben, mint valamilyen átható fenyegetés, amely nem független a kasztrációs félelmektől és az anya befolyásától, valamint szörnyű hatalmától. A tej kötelékétől való megfosztottság, a magárahagyatottság előhossa a tejszín-arcú, savó-képu<sup>43</sup> félelem tejszerűségét. Ez nem az a fajta félelem, amely társas kapcsolatból születik, és amely saját hatáskörén belül tartja az embert, hanem az a félelem, amely önző, bénító és amelyet a hirtelen, erőszakos megfosztottság traumája szül.

A hangnemek tónusából következtetve az az érzésem, hogy azok, akik Duncannel beszélnek, az alig leplezett kényszer, ingerlékenység és talán leereszkedés váltakozó fokozataival válaszolnak neki. Láthatóan mindannyian tisztában

<sup>42</sup> „Why do I put up that womanly defence, / To say, I have done no harm?”

<sup>43</sup> „cream-face” és „whey-faced”: Szabó Lőrinc fordításában *liszt-arc* és *krétaképu*.

vannak a királyhoz való viszony bizonytalanságával, talán éppen azért, mert mindannyian tisztában vannak (még ha nem is érzik mind) a kísértéssel, hogy levágják az aranytojást tojó tyúkot és megkaparintsák, valamint irányítják a tej és a vér forrását. Ha Macbeth pürrhoszi bosszúállói kísértete mély férfiaság-veszélyeztető félelmet gerjeszt, akkor Macbeth királygyilkossági kísértete a többi skótot az önmagukkal való szembenézés büntudatával fenyegeti. A gyilkosság után félelem és büntudat egyszerre szállja meg Skóciát, bénulással és önmaguktól való elzárkózással, önmaguk „kerülésével” sújtva a skótokat. Kasztrálódnak, traumatizálódnak és a hangnem, amelyben egymással beszélnek a második felvonás harmadik jelenetében bizonytalanságról árulkodik. Szarkazmus és a biztonság képmutatása, rezignáció és görcsös elhatározás, kétségbeesett panaszkodás és jámbor hitvallás között ingadoznak. Mert csak addig képesek férfiasak maradni, amíg úgymond gyengébbik énünket a királyra háríthatják. Az, hogy a király hozzájuk fordul védelemért, legitimálja, hogy szüntelenül a vérré gondolnak, s míg ők a királyra támaszkodnak, ő rájuk támaszkodik védelemért. Azonban a király tej-jellege és a skótok vér-jellege az előbbit veszélybe, az utóbbiakat (a skótokat) gyanúba sodorja. Ő Skócia jó bűnbakja, ahogyan Macbeth lesz később a gonosz bűnbak. Meggyilkolása egyfelől az arany és ezüst – a férfi és a nő, a nap és a hold – király szertartásos megölése; és bár nem ők ölték meg, mégis felelősnek tekinthetők haláláért. Shakespeare Duncant rendkívül tehetetlennek mutatja be, nagymértékben körbevéve először nyílt ellenségekkel, majd államának árulóival, végül saját személyének árulóival. És nem csak árulókkal. Az első felvonás hatodik jelenetében a király és Lady Macbeth beszélgetése előtt helyet kap egy különös és nyugtalanító párbeszéd Duncan és Banquo között.

A szerzői utasítás szerint Skócia színe-java veszi őket körül, amikor Macbeth kastélya felé mennek, amelynek a király sorai szerint: „szép [...] a fekvése! A szél / Édesen-üdén hízeleg a megenyhült / Érzékeinknek”.<sup>44</sup> Természetesnek tűnhet elgondolkodni azon, hogy vajon Banquo a természetről szándékozik-e mondani valamit. A szerzői utasítás meghagyja a rendezőnek, hogy eldöntse, vajon Duncant és Banquót a többiektől elkülönítve lépteti-e színre, lehetőséget adva így Banquónak, amelyet végül nem használ ki. Később, este, a második felvonás kezdetekor Banquo arra kéri a kegyes eget, hogy „kötözd le / A sok gonosz gondolatot, amely / Az álmokba furakszik”,<sup>45</sup> és mikor Macbeth belép, Banquo azt mondja, előző este a vészbanyákkal álmodott. Amennyiben feltételezzük, hogy ezek a gondolatok ott motoszkálnak a fejében, miközben Duncannek válaszol a kastély előtt, úgy szavai kizárólagosan arról szólnak, amit éppen hogy elrejtteni akarnak:

.....  
<sup>44</sup> „hath a pleasant seat; the air / Nimbly and sweetly recommends itself / Unto our gentler senses...”

<sup>45</sup> „restrain in me the cursed thoughts that nature / Gives way to in repose...”

Ez a nyári vendég,  
 A templomjáró fecske jelzi boldog  
 Fészkevel, hogy az ég lehellete  
 Mily csábító itt: sehol fríz, zug, oszlop  
 Vagy hasznos párkány, hova föl ne rakná  
 Gazdag bölcsejét, függő nyoszolyáját:  
 Ahol sok röpköd s fészkel, megfigyeltem,  
 Ott jó a levegő.

(1.6.3–10.)<sup>46</sup>

62

Ellentét feszül kemény és finom kifejezések között, háború és gazdag bölcső, a védelmi építkezés nehéz képei, valamint a nyár és a természet könnyed trópusai, illetve a röpködés és fészkelés fogalmai között. A nyári vendég a fecske, amelynek angol eredetije, a *martlet* fülünkbe csengeti a hadisten nevét. Azonban Mars apróvá és madárrá redukálódik, s így a nyelvezet általánosságban igyekszik könnyedebbé tenni a veszély tényezőit, ez azonban nem sikerül maradéktalanul. A fészkelés egyben beereszti a röpködés képét, amely az angolban *haunt*, mely egyszerre jelent kísértést is; a „jó a levegő” eredeti mellékneve, a *delicate* ott reszket annak *nyárias* („finom, pompás”) és *kétes* („elpuhult”) jelentése között. Amennyiben ennek jelképségét kivetítjük, ez a szövegrész Macbeth kastélyára utal, és így Macbethről alkotott véleményként is értelmezhető. Banquo itt ismételtelen eltereli magáról a figyelmet, és kollégájára irányítja. Azonban az ellentét sokkal inkább Duncan védelmező és gyöngéd oldalait világítja meg, amely forrása a vérnek és a tejnek, ráadásul a szavak egymásra vetítik a kastélyt és a templom boldog fészket, ahol az ég lehellete csábító, és ezt a királyi szóképet használja majd később Macduff is („az Úr fölként temploma”, 2.3.69.).<sup>47</sup>

Ki az a háborúmadár, aki otthonát egyfajta élősködőként Macbeth kastélyába és Duncan királyságába fészkel? Ki rakja föl függő nyoszolyáját olyan hasznos párkányra, ahonnan aztán bujkál és leskel? Ki fog hamarosan felébredni, hogy kísértse Macbethet? Kinek a gazdag bölcsejéből fognak kiemelkedni Skócia jövődéli királyai? Minden egyes szó, az egész kép tömörített megfelelője Banquo Macbethtel és Duncannel szembeni viszonyának. Még akkor is, mikor elhatárolja magát Macbethtől, szavai éppen hogy megerősítik a köteléket kettejük között. Természetesen számos fecske röpköd ki és be a várba, és a képet általánosíthatjuk úgy, hogy a skóciai politika jó légkörére utaljon. Azonban Banquo különleges helyzetben van, amely élesen exponálja Skócia általános lélektani-szerkezeti

<sup>46</sup> „This guest of summer, / The temple-haunting martlet, does approve, / By his loved mansionry, that the heaven's breath / Smells wooingly here: no jutting, frieze, / Buttress, nor coign of vantage, but this bird / Hath made his pendent bed, and procreant cradle: / Where they most breed and haunt, I have observed / The air is delicate.”

<sup>47</sup> „the Lord's anointed Temple”.



dilemmáját. A Duncannek és Macbethnek adott egyéb válaszaival együtt a szöveg arról tanúskodik, amit Banquo hinni szeretne, amire nem szeretne gondolni, és amit szeretne, hogy megtörténjen. Ha királyok apjának szánta, emelje rá a sors, ő semmit se tesz. És ha a boszorkák jóslatáról nem esik szó, akkor bosszúból nem esik róla szó. Megmenthette volna-e Banquo Duncant a gyilkosságtól? Hatalmában állt ezt megtenni. Ehelyett szavai úgy gyöngítik Duncan védelmét, ahogyan megkísérlik elültetni a veszedelem képeit. Mire átadja Duncant Lady Macbethnek, mint láttuk, már gyengébbek a védelmi vonalak. Banquo utolsó megjegyzései Duncanról (Macbethnek) a következők: „[bezárkózott]: / Szokatlanul vidám volt”<sup>48</sup> A kép itt egy becsukódó virágé; férfiatlanított és a halálba ringatott. Banquo talán helyesen ítélte meg Duncan hangulatát, ezt azonban sosem tudjuk meg biztosan. Duncan „vidámságát” mi nem mérhetjük meg. Elképzelhető, hogy ő is tapasztalta a „sok gonosz gondolatot, amely / Az álmokba furakszik”? Talán annak az alattvalónak – Macbethnek – kellene mondania az utolsó szavakat, aki látszólag a legjobban érti az öreg királyt és leginkább képes vele együtt érezni:

Duncan lent a sírban;  
Nem gyötri többé a lázroham élet;  
Betelt az árulás; mérég, acél,  
Házi ármány, külső had, semmi őt  
Már el nem éri.

(3.2.22–26.)<sup>49</sup>

*Szigeti Balázs fordítása*

.....  
<sup>48</sup> „shut up in measureless content”. A „shut up” fordítása Szabó Lőrincnél: lefeküdt. (A szerk.)

<sup>49</sup> „Duncan is in his grave; / After life’s fitful fever he sleeps well; / Treason has done his worst: nor steel, nor poison, / Malice domestic, foreign levy, nothing / Can touch him further!”

STANLEY CAVELL

## KITÉRÉS A SZERETET ELŐL

### A LEAR KIRÁLY EGY OLVASATA

64

In: *Shakespeare-olvasatok a strukturálisizmus után I.*  
Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó, /Kritikatörténeti műhely 2./ 64–154.

Ha át kívánjuk tekinteni a Shakespeare-ről szóló írások történetét, az egyik lehetséges módszer úgy csoportosítani a műveket, hogy Bradley 1904-ben megjelenő *Shakespeare tragikus jellemei* (Shakespearean Tragedy) című munkájáig a tradíció ezen a területen tetőző fősdra Shakespeare karaktereire („drámai jellemeire”) koncentrált, míg a következő generációk esetében a hangsúly a jelentés általános mintázataira, a szókép- vagy metafora- vagy szimbólumrendszerekre tevődött át, s ezzel az a kérdés is eldőlt, minek van igazán jelentősége. Mint a legtöbb intellektuális térkép, ez a vélekedés sem csupán kidolgozatlan, hanem csúnyán el is véti azon alakok földerítését, amelyeknek az ember leginkább a közelébe szeretne jutni: Coleridge vagy Bradley valóban fölfoghatóak-e úgy, mint akik *inkább* érdeklődnek a karakterek iránt, *mint* a darab szavai iránt; vagy Empson, illetve G. Wilson Knight írásairól valóban helyénvaló-e azt állítani, hogy nekik fontosabb volt, ami a szavakban történik, mintsem ami a szavak beszélőiben végbemegy? Mindenesetre egyformán könnyű és haszontalan azt állítani, hogy a hagyomány mindkét pólusa érdeklődött *mind* a karakterek, *mind* azok szavai iránt, először is, mert ez azt sugallja, hogy két dolog van, amelyre mindkét tábor kíváncsi, ugyanakkor mindkettő ragaszkodna vagy ragaszkodnia kellene ahhoz, hogy őket csakis egyetlen dolog érdekli: maguk a darabok. Ráadásul valóban van hangsúlyeltolódás, s ezt valóban jellemezhetjük úgy, hogy a karakterek tanulmányozása felől a szavak vizsgálata felé mozdultunk el, ámde az ilyen eltolódás olyan történelmi és kritikai problémákat vet föl, amelyeket nem kellene kényelembe ringató megfogalmazásokba bugyolálni.

A Shakespeare-kritika történetének kimerítő leírása – az értelmezésről nem is beszélve – a reneszánsz óta része volt a nyugati kultúrtörténet kimerítő leírásának. Ennek hiányában az ember még mindig megjegyyezheti, hogy az egyszerűen kifejtett eltolódást a karakterek felől a szavak felé magukban foglalják különféle, többé-kevésbé kezdetleges elméletek, amelyeknek a kortárs tudósokra gyakorolt befolyása még földerítetlen. Mert tegyük föl, hogy megkérdézzük, *miért* következett be ilyen eltolódás. Ez azonnal két kérdésre hasad: mi szegte kedvét a karakterek tanulmányozására fordított figyelemnek? Mi volt az, ettől függetlenül, ami

a szavak felé forduló elmélyült figyelmet elsősorban motiválta? Úgy hiszem, az egyik oka annak, hogy a kritikus esetlegesen kitér az őt a karakterekhez fűző közvetlen kapcsolat elől, nem más, mint hogy valamiféle filozófia elhitette vagy feltételeztette vele, hogy a karakterek nem emberek, és ami tudható az emberekről, az nem tudható a karakterekről. Főképp pedig azt hitette el velük, hogy a pszichológia vagy nem alkalmas ezen fiktív lények tanulmányozására, vagy azt, hogy a pszichológia a pszichológusok felségterülete, és nem szabad, hogy odamegrészkedjenek az irodalomtudományok karosszékeiből. De több-e bármi is ebből, mint a legpusztább feltételezés; olyan meg nem vizsgált elvek, amelyek a kurrens tudományos divat részei? Hiszen milyen lenne a releváns pszichológia? Természetesen ahhoz, hogy számot adjanak a karakterek viselkedéséről, használni fognak olyan állításokat, mint „fájdalmai vannak”, „ironikus”, „féltékeny”, „arra gondol, hogy...”. De igényel ez pszichológiai szaktudást? Nem többet annál, mint ahogy ezeket az állításokat az ember az ismerőseivel kapcsolatban használja. Egy ok rögtön, amiért egy szaktudós-kritikus a szavak felé közelít, hogy a karakterekre fordított figyelem gyakran tulajdonképpen külön jár azokra a sajátos szavakra fordított figyelemtől, amelyek e karakterek szájába adtak, így úgy tűnik, mintha a karakterekre fordított figyelem a figyelem elterelése volna az egyetlen vagy a végső bizonyásgról, amelyre egy irodalmi mű számíthat, nevesül magukról a szavakról. Viszont akkor nem világos, minek a bizonyosságaképpen kell használni a szavakat? Egy korrekt interpretációt támasztanak alá? De akkor minek az interpretációjáról van szó? Gyakran fölvetődik, a szavak nyújtotta bizonyosságnak azt kell támogatnia, amit úgy neveznek, a „szimbolikus struktúra”, vagy „valaminek a mintázata” a darabban. De az ilyen koncepciók további elméletek darabkái, amelyek nagy ívben elkerülnek bárminemű olyan megerősítést, amit a szavak pusztá jelenléte nyújthat. Ráadásul több eljárás is létezik, amelyek „magukkal a szavakkal való foglalkozás”-nak számíthatnának. (Mint ahogyan több módja is van „egy szöveghez való hűség” kifejezésének.) Az újkritika a kétértelműségekre, a megmintázásokra, a szavak feszültségeire irányította a figyelmet: a képnek egy (többé-kevésbé rejtett) struktúrája van, amelynek az egyes szavak részei. A magukra a konkrét szavakra való figyelem egy másik módja arra az emberi hangra irányul, amely kimondja őket, és ezen keresztül az értelem olyan megnyilvánulásainak a fenomenológiájára, amely azt mutatja: kizárólag azok a bizonyos kimondott szavak, és abban a bizonyos sorrendben a megfelelőek és helyénvalóak abban a bizonyos helyzetben; itt arról van szó, hogy egy olyan szellemi pillanatot, olyan lelki „átjárót” sikerül azonosítanunk, amelyet csak azok a bizonyos szavak képesek felszabadítani, amin csak *azok* a szavak tudnak átsegíteni minket, és semmi más; itt a szavak nem azért rendelkeznek „mély” jelentéssel, mert sokfélét jelentenek, hanem mert egy dolgot *teljes egészében* jelentenek. Ez nem

feltétlenül a jobb vagy rosszabb kérdése, hanem a költészet különböző módjaié és szükségleteié.

Okkal feltételezhető, hogy az újkritika sikere a humántudományban az irodalom taníthatóságának függvénye: kiképezhetsz valakit arra, hogy elégséges komplexitással olvasson komplex költeményeket, mindig van mit mondania róluk. De nem világos, mi számítana valaki „kiképzésének” egy lírai költemény elolvasásához. Pontosan be kell mutatnod majd, a jelentés hogyan nyugszik az emberi hangban, vagy hogy hogyan fordul meg benne és ellene, és talán nem leszel képes ezt anélkül véghezvinni, hogy keresztülmennél azon a szellemi pillanaton vagy szakaszon, amelyet ez a lírai hang fölszabadít (azaz képtelenség megmondani, a vers mit jelent, anélkül, hogy akkor és ott úgy is gondolnád); ez pedig vagy sikerül majd, vagy nem egy adott délelőtti tanórán, és valószínű, hogy mindkét lehetőség oda nem illő lesz az adott helyen.

66

A karakterkritika (*character criticism*) és szóanalízis (*verbal analysis*) közti elmozdulás és konfliktus legkülönösebb sajátossága az, hogy egyáltalán történik, hogy bevett gyakorlat. Hogyan feledkezhetett meg valaha is bármelyik komoly elemző arról, hogy egy sajátságos karakterrel törődni annyit tesz, mint törődni az egészen sajátságos szavakkal, amelyeket mond, azzal, hogy *akkor* mondja őket, és hogy épp hogyan. És miért felejtettük el, hogy azért törődünk egy darab egészen sajátságos szavaival, mert bizonyos férfiaknak és nőknek kell megszólaltatniuk azokat? Mégis úgy tűnik, mindkét feledékenység igen jellemző ránk. Kétségtelen, hogy amit itt észben kell tartani, nehéz észben tartani, illetve nehéz véghezvinni – éppoly nehéz, mint teljes és kitüntetett figyelmet szentelni a most előtted lévő személy(ek)nek, vagy épp saját magadnak. Meglehetősen gyakori dolog panaszkodni a túlinterpertálásra, amelyhez egy elemző eljut, illetve amelyhez esetleg folyamodik; a problémának mindazonáltal meg kell mutatnia nekünk, hol, miért és hogyan vessünk véget egy interpretációnak. (Ez nem egyszerűbb, talán nem is több annál, mint fölismerni, mikor és hogyan kell abbahagyni a filozofálást. Wittgenstein gratulált magának ahhoz, hogy ez sikerült neki, hangoztatva, hogy ebben a fölismérésben a filozófia nyugalomra lel. (*Philosophical Investigations* [Filozófiai vizsgálódások], §133).)

Nem az a szándékom itt, hogy szorgalmazzam, hogy Shakespeare darabjainak olvasásakor az ember visszahelyezzen szavakat az azokat megszólaltató szereplőkbe, és visszahelyezze a birtokunkba vett szereplőket azok szavaiba. A cél inkább tanulni valamit arról, ami megakadályozza, hogy e dicséretes tevékenységek megtörténjenek. Tanulás kérdése, mit használ valaki adatként az ilyen munkákról tett kijelentéseihez, hogy mit talál valaki meggyőzőnek abból, ami meg akarja győzni. Szeretném hozzátenni, hogy ugyanezen problémák merülnek fel a „hétköznapi nyelv filozófiája” (*ordinary language philosophy*) jelensége tekintetében: ott a probléma azon adat meghatározása során is föllép, amelyből

a filozófia ered és amelyhez fordul, és különösen a végeredmény olyan, amely a szavakat és tapasztalatokat, amelyekből a filozófusok mindig is kiindultak, egy sorba helyezi olyan, sajátos körülmények között lévő emberi lényekkel, akikről elképzelhető, hogy birtokában vannak azoknak a (bizonyos) tapasztalatoknak, és hogy kimondják és valahogyan értik azokat a (bizonyos) szavakat. Ez minden, amit a „hétköznapi” (*ordinary*) a „hétköznapi nyelv filozófiája” kifejezésben jelent, illetve amit jelentenie kellene. Nem széleskörűen használt, konkrét szavakra vonatkozik, sem konkrét emberekre. Arra emlékeztet bennünket, hogy bármilyen szót is mondjanak ki, vagy értsenek valahogyan, meghatározott emberek mondják vagy értik e szavakat valahogyan. Arra is emlékeztet, hogy ahhoz, hogy megértsd, amit ezek a szavak jelentenek, meg kell értened azt, ahogyan az emberek (akárki használja is őket) értik, és hogy néha senki sem fogja föl, (senki „nem látja át”), hogyan is értjük a szavakat (*do not see what they mean*). Az emberek ugyanis rendszerint nem tudják megmondani, hogyan is értik a szavakat; különféle okoknál fogva lehetséges, hogy nem tudják, hogyan értik azokat, és amikor arra kényszerülnek, hogy ezt fölismerjék, úgy érzik, nem értik és talán nem is tudják érteni sehogyan sem – és eláll a szavuk. (Érdeemes itt megvizsgálni, hogy a formula, „Azt mondta...” bevezethet mind függő, mind pedig egyenes beszédet. Az ember úgy érezheti: az függő beszéd nem szó szerint közvetíti, amit valaki *mondott*, azt beszéli el, *ahogyan* valaki azt *értette*. Akkor miért azt mondjuk, „Azt mondta...”, mintsem azt, „Úgy értette...”, egy éppoly gyakori formulát, amely azonban más céllal használatos. Meglehet, az ok az, hogy amit mondanak, az rendszerint *az*, amit értenek alatta, sőt, hogy amit mondanak, az rendszerint szükségszerűen az, amit értenek alatta – ha lennie kell nyelvnek. Ám mindössze rendszerint, hiszen van néhány (sajátos) mód és alkalom, amikor az ember szavai nem azt mondják, amit ért alatta. Mivel a kapcsolat egy szó használata és a között, hogy azt értjük alatta, amit mond, nem szükségszerű és automatikus, az ember ezt akár a konvenció kérdésének is titulálhatná. Viszont nem szabad feltételezni, hogy ez olyan konvenció, amelyről tudnánk, hogy hogyan és miképpen tartózkodjunk tőle. Ez nem kényelem vagy rituálé kérdése, hacsak nyelvet birtokolni nem egy hasznos, kényelmi dolog, illetve gondolkodni és beszélni nem rituálé.) Ha a filozófia olykor úgy tűnik föl, mintha nem akarna egyebet, mint elakasztani a szavunkat, akkor nem szabadna szemet hunyni afölött, hogy a filozófia szintúgy csak azt akarja tudni, amit egy átlagos ember tudhat; csakis azért vagyunk kitéve az így előidézett csöndnek, mert már beszéltünk, ennél fogva gondolkodtunk, indokoltunk és igazoltunk, ennél fogva filozofáltunk, és ezért nem pusztán annak vagyunk állandóan kitéve, hogy többet mondjunk annál, mint amiről tudomásunk van (a modern filozófia egyik kedvenc aggálya), hanem annak is, hogy úgy beszéljünk, hogy átlépünk a szavaink mögött meghúzódo lelkiismeret fölött, és süketek maradunk szándékolt jelentéseinkre. Igaz,

hogy egy olyan filozófus, mint Austin olyan példákra koncentrálnak, amelyeknek szándéka/jelentése (*meaning*) szóra bírható széles körben ismerős vagy könnyen elképzelhető körülményekhez folyamodva – hozzávetőleg olyan körülményekhez, amelyekre Wittgenstein úgy hivatkozik mint „nyelvjátékaink” egyikére. Ám Wittgenstein olyan kifejezésekkel is foglalkozik, amelyeknek szándékát/jelentését (*meaning*) képtelenség kideríteni ily módon; ezek olyan szavak, amelyek néha a szívünket nyomják, de szándékukat/jelentésüket (*meaning*) nem szavatolja az általános (közkeletű) használatukhoz folyamodás, mert nincs általános használatuk ebben az értelemben. Nem arról van tehát szó, hogy valami *mást* értek alattuk, mint amit e szavak általában jelentenek, sokkal inkább arról, hogy amit jelentenek, és hogy jelentenek-e egyáltalán valamit, egyedül azon múlik, használom-e őket avégett, hogy értsek valamit alattuk (*make my meaning*). (Egy Wittgenstein idézte példa Luther megjegyzése, amely szerint „A hit a bal mellbimbó alatt lakozik.”) Általában véve a *Filozófiai vizsgálódások* II. része a jelentés ezen vidékére hatol be. Az ilyen területeket általában a költészet foglalja el.

A *Lear király* különösen hasznos mint a kritikai adatokra vonatkozó vizsgálódások forrása, valamint alkalmas az értelmezési nézeteltérések némely okainak megállapítására is, mivel számos olyan hagyományos bökkenő található e darabban, amelyre, hogy saját megoldással szolgáljon, föltehetően bármely elemző készletet érez. Néhány fontosabb: hogyan kell értenünk Lear motivációját a nyitójelenetben? Hogyan Cordeliáét? Gloster megvakítása dramaturgiailag indokolt-e? Mi a Lear-szál és a Gloster-mellékszál közti kapcsolatot? Mi történik a Bolonddal? Miért késlekedik Edgar, mielőtt fölfedi magát apja előtt? Miért indul útnak Gloster Doverbe? Miért nem tér vissza a francia király Cordeliával? Miért kell Cordeliának meghalnia?

Ezen esszé első felében a darab egy lehetséges olvasatát kínálok, s annyira ragaszkodom majd a szöveghez, amennyire csak erre képes vagyok – azaz kerülm az állításaimhoz nyújtott adatokon való spekulálást, a bármely olyan megfontolásokhoz való folyamodást, amelyek, a szívem mélyén, meggyőznek engem helyességükről –, s ennek során a hagyományos bökkenők vagy megválaszolattnak, vagy átalakítottak. Majd a második részben fölteszem a kérdést, miért van az, hogy amennyiben az általam elmondottak helytállóak, ezeket a kritikusok eddig nem vették észre. Ez némileg hosszúra nyúló elmélkedéseket sürget egy olyan dráma percepciójának nehézségeiről, mint amelyet a *Lear király* jelent, és nem tartom valószínűnek, még ha az olvasatom elfogadottá is válna, hogy ezen elmélkedések azonnali helyeslésre találjanak majd, sőt, még azt sem, hogy egykönnyen relevánsnak találjanak. De minthogy bármiféle kritikai fölfedezés, amelyre jogot formálhatok, aligha ered ismeretlen információból, a bennük való maradéktalan hit az azzal való meggyőző számvetésre vár, ami elfedte őket.

## I.

Egy néhány éve megjelent remek tanulmányában Paul Alpers professzor úr felhívja a figyelmet arra a tendenciára, hogy a mostani irodalmárok inkább a metaforákat és szimbólumokat tekintik a shakespeare-i drámák megérthetőségét szolgáló elsődleges anyagnak, semmint a szereplőket és azok cselekedeteit; Alpers nekilát megcáfolni azt az uralkodó értelmezési eljárást, mely a szimbólumokat úgy helyezi előtérbe, hogy figyelmen kívül hagyja, mi több, megtagadja az emberi létezését a drámák szereplőitől.<sup>1</sup> Ha kifogásolni valót találok Alpers olvasatában, azzal csak fejet hajtok írásának fontossága előtt. Mert éppen tanulmányának a számomra szimpatikus polemikus szellemisége az, amely végül is épp ellene tesz tanúbizonytságot. Nem képes ugyanis magyarázattal szolgálni arra az igazságra, amelyre válaszul lépett fel az említett uralkodó interpretációs irányzat, s miközben ragaszkodik ahhoz, hogy a darab karakterei egymással konfrontálódó emberi lények, valójában semmifajta lépést nem tesz afelé, hogy egyénekként határozza meg, hogy „jellemesse”, „karakterizálja” őket. Felütésében számos különböző értelmezőtől vett idézetből alkotja meg azt a nézetet, amelyet helyesbíteni szándékozik – a „vizuális mintázatot” (*sight pattern*):

A *Lear király*ban található szokatlanul sok költői kép, melyek forrását a látás vagy a szem szolgáltatja, arra vezet minket, hogy látás és vakság dualizmusának uralkodó szimbolizmusa alapján olvassuk a szöveget, ami aztán Gloster tragédiájában tetőzik. [...] Gloster megvakítása talán fenséges melodráma lehetne, azonban olyan figurák hálózatába ágyazódik be, melyek egytől egyig a látás körül rendeződnek el. Ez a vizuális séma szüntelenül napirenden tartja a látás problematikáját, mely mindig magában foglalja a belátás kérdését. [...] Általánosan elfogadott az analógia, hogy míg Lear „értelmet talál az örütségben”, addig Gloster megtanul „látni” vakságában. [...] Az egész dráma lényegében erre a párhuzamos paradoxonra épül.<sup>2</sup>

Ám amikor Alpers a szöveghez fordul elméletét bizonyítandó, semmit sem talál. A vizuális aktusok és a szemre vonatkozó utalások kétségkívül jelen vannak, de szerepük nem valamifajta erkölcsi éleslátás szimbolizálása; inkább a szem hétköznapi, szó szerinti használatához kötődnek: érzelmkifejezés, sírás, a másik felismerése. Bár vitathatatlan, hogy van némi igazsága, az alpersi szemléletet

<sup>1</sup> Paul ALPERS, *King Lear and the Theory of the Sight Pattern = In Defense of Reading*, szerk. Reuben A. BROWER és Richard POIRIER, E. P. Dutton & Co., New York, 1963, 133–52.

<sup>2</sup> Alpers idézeteinek forrásait is megadja: John Innes Mackintosh STEWART, *Character and Motive in Shakespeare*, Longmans, Green & Co., New York, 1949, 20–21.; Robert Bechtold HEILMAN, *This Great Stage*, Louisiana State UP, Baton Rouge, 1945, 25.; Lionel Charles KNIGHTS, *Some Shakespearean Themes*, Chatto and Windus, London, 1959, 107.; *King Lear*, szerk. Kenneth MUIR, Harvard UP, Cambridge, 1952, ix.

alátámasztó bizonyítékok nem kellőképp megalapozottak, tételei pedig a dráma cselekményének fényében gyenge lábakon állnak. A vizuális aktusok, amelyekre hivatkozik, a *pillantás*, illetve a *bámulás* éppen arra szolgálnak, hogy *ne* mutassanak érzelmet, ezzel kegyetlenséget fejezve ki. Miért? Mert a látás élesen elválasztva jelenik meg a sírástól, amely viszont az érzelemkifejezés legalapvetőbb módjaként tűnik elénk.

Alpers kitartó kiállása a szem harmadik, a másik (f)elismerését érintő funkciója mellett szembemegy a „vizuális mintázat” kanonikus olvasataival, amelynek gerincét két fontos mozzanat alkotja: hogy Gloster Edgarról elismeri, hogy ártatlan, és Lear ráismer Cordeliára. „A központi motívum itt nem a belátás, hanem a felismerés.”<sup>3</sup> Glosternek nem adatik meg, hogy lásson, mivel megvakították, az igazság pedig a Regan szötte kegyetlenségéből szakad rá; Cordeliát pusztán ezért nem szükséges szimbolikus beállításba helyezni, ugyanis az, ahogy Lear egészen szó szerint felismeri őt (literal recognition), elegendő magyarázattal szolgál a kibékülésüket övező véghetetlen szomorúságra. – Egyben felfoghatatlanná is válik, hogyan és miért nem ismerik meg a szülők saját gyerekeiket: csak nem váltak a szó szoros értelmében láthatatlanná? Mindkét esetben száműzik, kitagadják, látni se bírják őket az apák. A kérdés továbbra is nyitott: mi nyújt lehetőséget számukra, hogy újra *elfogadjanak* és *elismertek* lehessenek a szemükben?

Mindkét esetben adott egy feltétel, hogy a (f)elismerés végbe mehessen: Glosternek és Learnek először is saját magukat kell megismerniük és arra is módot kell adniuk, hogy a Másik felismerje őket, és feltáruljanak. Glosternél a felismerés azonnal megtörténik, amint meghallja Regan híreit:

Ó, én bolond! S én még elűztem Edgart!  
Bocsásd meg, kegyes ég, és tartsd meg őt!  
(3.7.90–1.)<sup>4</sup>

Gloster saját felismerését helyezi előtérbe. Lear öneszmélése ugyanolyan formában következik be, ha valamivel nehezebben is:

<sup>3</sup> ALPERS, 149.

<sup>4</sup> „O my follies! Then Edgar was abused. / Kind Gods, forgive me that, and prosper him!” William SHAKESPEARE, *Lear király* = William SHAKESPEARE, *Három dráma*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2012. A felvonások, jelenetek és sorok számát a Cavell által is használt kiadás alapján adjuk meg: William SHAKESPEARE, *King Lear*, szerk. Kenneth MUIR, Arden Shakespeare, London, Methuen, 1964.



Ne nevens,  
mert megesküdnék rá, hogy ez a hölgy  
a lányom: Cordelia

(4.7.68–70.)<sup>5</sup>

Lear háromszor utal magára, majd a „lányom” kifejezéssel egyszerre ismeri (f)el Cordeliát és tesz tanúságot saját magáról (apaként). Az önmegismerés, fenomenológiailag véve, a belátás egyik formája; és az értelmezők<sup>6</sup> éppen azért azonosítják ebben a passzusban ezt az aktust, mert a másik elismerésében ez elengedhetetlen mozzanat.

Lear képtelen szert tenni az említett belátásra a negyedik felvonás végéig, de amikor az megtörténik, katartikus hatással bír. Ez azt sejteti, hogy a nyitójelenetben félresiklott folyamatoktól egészen eddig a pontig Lear legfőbb célja az volt, hogy mindenfajta (*f*)*elismerés elől kitérjen*. A tekintetek kerülése (*the avoidance of eyes*) és az azoktól való elzárkózás, illetve a szemek mintegy „kívül helyezése”, le-választása (*isolation and avoidance of eyes*) kap nyomatékot a darab kényszeres vizualitás uralta beszédmódjában (*obsessive sight imagery*). Először is ezen a vonalon haladva szeretném megkísérelni a dráma olvasatát.

Amennyiben szükségtelen volt megvakítani Glostert ahhoz, hogy tisztán lásson, miért is kellett vakságra ítélni? Alpers ezt azzal indokolja – szinkronban azzal, ahogyan a szemek tényleges, konkrét jelenlétére hangsúlyt fektet –, hogy a szem a legértékesebb és egyben a legsérülékenyebb szervünk, így a rajtuk végrehajtott bármiféle fizikai erőszak a legdrámaibb módon képes megmutatni az emberi kegyetlenségre való hajlamot. Ha úgy érezzük, hogy a szimbolikus interpretáció túllő a célon, az alpersi magyarázat túlzottan hétköznapi tünhet, és még csak nem is szoros olvasáson alapszik. Rossz helyen, de a jó dolgot keresték azok az értelmezők, akik *jelentést* (*meaning*) kutattak a megvakítás aktusában: egyfajta esztétikai szándékot (*meaning*) vagy igazolást. Tudniillik túl magasra tekintettek akkor, amikor az esztétikai indokltságot morális-spirituális igazolással akarták

<sup>5</sup> „Do not laugh at me; / For as I am a man, I think this lady / To be my child Cordelia.” Mészöly Dezsőnél az „as I am a man” fordításaként Cavellnek a később, Cordelia és Lear viszonyával kapcsolatban bevezetett elméletéhez jobban illő „férfi-szavamra” kifejezés jelenik meg. (William SHAKESPEARE, *Lear Király = Öt dráma*, II, ford. Mészöly Dezső, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998. – *A ford.*)

<sup>6</sup> Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a voksukat emellett levő irodalmárok helyesen értelmezték a belátás e fajtáját, s nem érintkezik Alpers azon megállapításával sem, hogy ezek az értelmezők a „morális éleslátást” az „erkölcsi igazságok érzékelésével” azonosították; továbbá nem redukálja véglegesen Alpers nézetét sem egyszerű moralizálásra, elkerülve a tragédia jelentőségét. Nem azt akarom mondani ezzel, hogy Alpers és a vele szemben álló interpretátorok az én olvasatomnak egy alternatíváját adnák. Az összefüggés ennél jóval komplexebb. Másfajta nézőpontból szemlélve, úgy fogalmazhatunk, hogy Alpers nem tagadja a „vizuális mintázat” meglétét, csak éppen másfajta „helyi értéket” tulajdonít neki.



szimbolikus többletet kap: ez a megtorlás borzalmas mértéke. (Nem kizárólag az irodalmárok keresik a szenvedés értelmét, és tesznek ezzel kísérletet annak racionalizálására. A társadalmak mindig is hasonlót próbáltak elérni mítoszokkal és törvényeikkel; az egyes ember pedig álmaival és a bosszúállástól való félelmében cselekszik hasonlóképpen. Ezt a viselkedést az istenektől tanulták el.) Glosterrel ugyanis nem stimmel valami, és ez nem kirívó dolog, sőt nagyon is szokványos, ám amint a közösség (a „társadalom”) okádja rá önmagát önmagára, s az tragikusan egyre csak fokozódik, Gloster hiányosságai tisztán kiütköznek; egyszerűen képtelen vagyok megérteni az azonnali és feltétel nélküli belenyugvását abba, amit a végzet rendelt neki (ostobaságának belátása, Edgar ártatlanságának elfogadása és a megbocsátás iránti vágya a darabból pusztán húsz szótagot vesz igénybe), anélkül hogy ne olyan büntetésként értelmezném, amely rákényszeríti arra, hogy végigtekintszen életén. Itt azonban nem feltétlenül valódi élelátásról beszélünk. Gloster már a nyitójelentben feltárta előttünk hibáját, amikor *szégyen-érezetéről* számol be Kentnek. (Ez a szégyen a tárgya azoknak a monológoknak, amelyeket Coleridge vizsgál, bár ő, jó érzékkel, *Edmund* szégyenére koncentrálnak inkább.) Gloster azt mondja: „már megedződtem” (*braz'd to it*), vagyis már hozzászokott annak beismeréséhez, hogy akit nevelt, az fattyú, miközben szavai vélhetőleg az eredeti „hozzáforr(aszt)” (*braze*) jelentést is magukban hordozzák. Hallgat az erkölcs szavára, hiszen kétszer is mondja: elfogadja törvénytelen gyereket; ez azonban inkább azt jelenti, tisztában van azzal, hogy a fia törvénytelen. Ezzel egy pillanatra sem ismeri el *őt* – magát a gyereket – mint a fiát és mint személyiséget; semmit sem ért abból, Edmund mit érezhet mint törvénytelen és kitaszított ember. Pedig Glosternek épp *ezért* kellene szégyenkeznie: nem az egyszerű félrelépés, hanem a szégyenérzet maga szégyellni való itt, vagyis az, hogy Gloster nem azért szégyenkezik, amiért kellene. A szégyenérzet nagyon kellemetlen lenni tud lenni, mivel általában éppen nem azért bukkan fel, amiért valójában kellene.

Amennyiben úgy tünne, hogy a fenti megjegyzéseim felfogása elüt a Shakespeare-korabeli viszonyoktól azon Erzsébet-kori színházi konvenció fényében, hogy a házasságon kívüli gyermek szükségszerűen gonosz, s így érdemtelen a közönség együttérzésére, továbbá ebből kifolyólag a Gloster által érzett szégyen nem haladja meg annak a kínosságnak a szintjét, mint amikor két ember között a mosdóban nincs meg az egy piszoárnyi kényelmes távolság, akkor hadd hívjam fel mindenki szíves figyelmét két dologra. Először is, mi most egy konkrét személlyel kapcsolatban, nevezzük Shakespeare-nek, próbálunk dűlőre jutni, s bár kétségtelen, hogy a teljesebb megértéséhez nélkülözhetetlen az a hagyomány, amelyben benne állt és élt, az az elképzelés, hogy ezek a konvenciók segítségével siettek akkor, amikor művészi céljainak megoldást kerestek, ahelyett, hogy számára e konvenciók a közvetítő, vagy egyenesen a kibontakozást gátló „fogas kérdések” körét jelentették volna, körülbelül annyira értelmes, mintha valaki

egy adott házaspár válásának okát abban látná, hogy a válás egy társadalmi tény, „konvenció”. (Persze adódnak olyan esetek, amikor az ilyen érvelés megállja a helyét, így ha például azt akarjuk megmagyarázni, hogy a különköltözés és a válás miért nem jelenti ugyanazt.) Shakespeare darabjai abban az értelemben valóban konvencionálisak, hogy a nyelvük rendelkezik grammatikával, ahogy egy akármilyen futballmeccs meg kell feleljen a labdarúgás szabályainak; ismernünk kell őket ahhoz, hogy megértsük, mi történik, de attól, hogy felütjük a szabálykönyvet, még nem fogunk előbbre jutni annak eldöntésében, hogy ki játszik vagy beszél jól, és ki gépiesen, vagy épp egy adott megjegyzés miatt *itt* hangzik el, és egy bizonyos darabot miért pont *akkor és ott* írtak meg, s még azt sem értjük meg, ki győzött vagy veszített. Ehhez valamivel többet kell tudni a pusztá szintaxisnál, és közben még figyelni is. Másodszor pedig, amikor a *Lear király* született, Sir Robert Filmer még csak tinédzser volt. Amikor mint a család legidősebb sarja, a társadalom egyik tartóoszlopa, megírta művét a patriarchális társadalom védelmében, és értelemszerűen az elsőszülött jogairól, nehéz nem arra gondolni, hogy olyan témát dolgozott fel, amely fiatal korától kezdve foglalkoztatta, 1630-ban pedig már védelmébe is kellett vennie, mert akkorra az elsőszülötti jog már nyíltan megkérdőjeleződött.<sup>9</sup> De ez teljesen nyilvánvaló Edmund monológjából. Egy olyan elmélet, amely szerint Shakespeare támogatta volna az elsőszülött jogát, vagy hogy nála ezt csak egy fattyú kérdőjelezheti meg (így érvénytelenítve a tiltakozás jogosságát), egészen biztosan nem a szöveg szoros olvasatán alapul, hanem Shakespeare szavain kívüli forrásból érkezik. Monológjában Edmund egyformán kikel az ellen, hogy házasságon kívüli és másodszülött gyerekként bánnak vele: mintha azt a kérdést tenné fel, miért kezelik a fiatalabb fiút úgy, mintha törvénytelen volna. A szemében mindkét intézmény egyaránt önkényes, ötlet-szülte és természetellenes. És a darabban semmi sem utal arra, hogy nincs igaza: Lear idősebb és törvényes lányai egészen biztosan nem szolgálnak ellenpéldaként, ahogy Regan „törvénytisztelő” férje sem, vagy a hatályos uralkodó, Lear király, aki úgy köszön le a trónról, hogy nem mond le róla, és akinek az utolsó, még királysága által szentesített, törvényes cselekedete nem más, minthogy száműzi a szeretetet és a szolgáló hűséget a birodalmából. Amikor Shakespeare bosszúsztorit alkot, abból *Hamlet* lesz, amikor egy törvénytelen fiút állít élénk, akkor a legitimitás maga kérdőjeleződik meg.

Hogy Gloster mindezek ellenére szégyenkezik a fia miatt, nemcsak abban nyilvánul meg, ahogyan saját magát jellemzi, hanem abban a tényben is, hogy Edmund „[k]ilenc évig külföldön volt, és hamarosan megy megint” (1.1.32.),<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ld. Peter LASLETT *Bevezetőjét* Robert FILMER *Patriarcha* c. művének az általa szerkesztett kiadásában (Basil Blackwell, Oxford, 1949.).

<sup>10</sup> „...hath been out nine years, and away he shall again”.



Ez érthető, átérezhető, de talán van itt valami homályosabb rémület is, amit máshol nem találunk a darabban. Azok a megfontolások, amelyeket fentebb előveztettem, úgy hiszem, most már magyarázzák valamennyire ennek az érzésnek az eredetét.

Két kérdés azonnal előkerül, amikor Lear és Gloster szembekerülnek. Ez az első jelenet, amelyben sikerül áttörni Lear elmebajának a falát; a következőben már elkezd visszanyerni épelméjűségét. Mind az áttörés, mind pedig a rehabilitáció valakinek a *felismeréséhez* kötődik, így az első kérdésem a következő: miért épp Gloster az, akit Lear először felismer örültségében, és ez a felismerés miért indítja el az épelméjűség felé? A második pedig: mit lát Lear akkor, amikor felismeri Glostert? Mivel is szembesül?

Az első kérdést kicsit módosíthatjuk az alapján, amit az elismerésről eddig megfogalmaztunk, vagyis hogy a másik elismerésének lehetőségét az teremti meg, hogy egyúttal az elismerő át is engedi magát a másiknak, hogy az ismerje föl. De akkor miért Gloster az, akinek a (f)elismerését Lear először képes elviselni? A válasz adja magát: mert Gloster vak. Vagyis az embert a Másik csak akkor ismerheti fel, ha az embert senki sem látja, ha nem kell egy rávetülő tekintetet elviselnie.

Amíg megtörténik Lear részéről a felismerés („Ismerlek én jól”), addig már túl vagyunk egy, az örületig csigázott párbeszéden, amelynek tárgya Gloster szeme; ez az egyetlen olyan alkalom a darabban, amikor Lear agresszíven kegyetlen, kivéve persze a trónról való lemondás jelenetét. De amit Glosterrel művel, valahogy ok nélküli, mintha szándékosan, pusztán a kegyetlenség kedvéért utalna a szemekre.

GLOSTER: Megismersz?

LEAR: A szemedre jól emlékszem. Te kacsingatsz rám?  
Csak erőlködj, vak Cupido, én nem leszek szerelmes! –  
Nézd ezt a levelet, párbajra hív. Nézd a betűit.

(4.6.137–40.)<sup>12</sup>

(Egyébként ez az utolsó sor és Gloster válasza nyilvánvaló utalás arra, hogy Gloster már Edmund levelének olvasásakor vak volt.)

GLOSTER: Ha minden betűje ragyog, mint a nap, akkor se látom.

...

LEAR: Olvasd.

.....

<sup>12</sup> „GLOU. Dost thou know me? // LEAR. I remember thine eyes well enough. Dost thou / squiny at me? / No, do thy worst, blind Cupid; I'll not love. / Read thou this challenge; mark but the penning line of it.” (A sorszámok Nádasdytól: 4.6.133–135.)

GLOSTER: Hogy? Az üres szögödrömmel?  
 LEAR: Aha! Szóval erről van szó? A fejedben nincs szem, a tárcádban nincs pénz? Szemed állapota súlyos, a tárcádé könnyű? És mégis látod, milyen ez a világ?  
 GLOSTER: Azzal látom, hogy érzem.  
 LEAR: Bolond vagy te? Szemek nélkül is lehet látni, hogy' megy a világ.  
 ...  
 Vegyél  
 szemüveget, s mint a rühes család,  
 mondd azt, hogy látod, amit nem látsz.

(4.6.141–51; 172–74.)<sup>13</sup>

Lear Gloster szemeit piszkálja, mintha meg akarna győződni arról, hogy már tényleg nincsenek ott. Amikor efelől megbizonyosodik, akkor ismeri csak fel:

Ha sírnál sorsomon, vedd a szemem.  
 Ismerlek én jól: Gloster a neved.

(4.6.178–9.)<sup>14</sup>

(Itt a „vedd a szemem” egy örült vizsgálatára: most a saját szemeddel sem mentél volna sokra; azt kellene látnod, amit én láttam, ahhoz, hogy sorsomon könnyezhess; szívesen megválnék a szemeimtől, ha tudnám, hogy így elkerülhettem volna, hogy lássam, amit láttam).

Ez a vájkálás Gloster szögödrében Leart óhatatlanul Cornwall és Regan lelki rokonává teszi; Regan és férje tevőlegesen hajtották ezt végre, de ugyanazon okból, amelyből most Lear: hogy Gloster, az az ember, akit bántott, ne hogy meglassa őt. (Lear szabályosan futva menekül ebből a jelenetből. De mi vagy ki elől fut? Egy *Nemesúr és kísérete* áll előtte. Első szavai, amikor meglátja őket: „Menekvés nincs? Fogoly vagyok?” Ezek a kérdések a Nemesúr torkára forrasztják az első kiejtett szavakat: „Felség, szerető leánya...”. Lear nem azért rohan el, mert örülségében nem tudja megkülönböztetni a barátot az ellenségtől, hanem azért,

<sup>13</sup> „GLOU. Were all thy letters suns [sons?], I could not see. // LEAR. Read. // GLOU. What! with the case of eyes? // LEAR. Oh, ho! are you there with me? No eyes in your head, / nor no money in your purse? Your eyes are in a heavy / case, your purse is in a light: yet you see how this world / goes. // GLOU. I see it feelingly. // LEAR. What! art mad? A man may see how this world goes / with no eyes.” (E mondat fordítása Vörösmartynál: „Az ember szem nélkül is láthatja, hogyan folyik a világ” egyrészt a szemkifolyásra utalhat, másrészt pedig jelen tanulmány első részének vége felé előkerülő áramlást elegezheti meg. „...Get thee glass eyes; / And, like a scurvy politician, seem / To see the things thou dost not...” Az utolsó egység Vörösmartynál még jobban hangsúlyozza azt, amit Cavell itt taglal: „Tégy fel / Szemüveget s mint megrögzött család, / Látszódjál látni, mit nem látsz.” – *A ford.*)

<sup>14</sup> „If thou wilt weep my fortunes, take my eyes; / I know thee well enough; thy name is Gloucester...” (A sorszám Nádasdnyál: 4.6.172–173.)

mert tudja: a küszöbén áll annak, hogy felismerje önmagát, hogy magára ismerjen. Még az örütség sem kínál menedéket.)

Így jutunk el a második kérdéshez: mivel szembesül Lear, amikor felismeri Glostert? Ezt persze könnyű megválaszolni: viselkedésének, magatartásának, tetteinek közvetlen következményeivel; bezárkózott az örületbe, elleplezte magát dühöngéseivel, helytelen célok érdekében feladta és eladta méltóságát, tekintélyét, arra alkalmatlan emberekre bízta királyságát, és mindennek révén, most először, szembesül saját magával. Az azonban már keményebb dió, hogy megmutassuk, ez nem pusztán szimbolikus jelentőséggel bír, és nem egyszerűen arról van szó, hogy újfajta tudásnak került a birtokába. Gloster most már nemcsak Learrel „párhuzamosan” létező szereplő, hanem a király doppelgängerévé is válik; nem egyszerűen reprezentálja a király testét, hanem azzal azonos. Tehát ami e tárgyalat színben a felszínre kerül, nem annyira a történet egyik mellékszála, hanem inkább Lear elborult elméje. Úgy tűnik, ez adja a jelenet sajátos feszültségét, s mindkét szereplőnek azt, amihez egyébként külön-külön nem jutnának hozzá. A cselekményszálak és identitások effajta fúziójában tárhatjuk fel a fenséges képmást, a megkettőzött arcot vagy a tükörképét annak az esetnek, amikor az átlagember, aki mindent megtesz és még annál is többet azért, hogy kitérjen a saját magával történő találkozás elől, mégiscsak önmagával szemközt találja magát. (Ezt a pszichotikus erőt bolygatja meg a „vedd a szemem” kijelentés).

Az identitások eme azonosságát Regan építi fel Gloster szemének kinyomását követően:

Menj, dobd ki a kapun, aztán szolgálja,  
merre van Dover.

(3.7.92–3.)<sup>15</sup>

Azonban mindenki tudja, hogy Glosternek a jelenet elején esze ágában sem volt Doverbe menni. Azt itt megjelenő ellentmondást az értelmezők általában úgy oldják fel, hogy Shakespeare egyszerűen (dramaturgiai megfontolásból) mindenkét össze akart terelni a doveri nagyjelentre, hozzátéve, hogy a „Miért Doverbe?” kérdés ismétléssége ültethette a gondolatot Gloster fejébe, mintha az az események sodrában kizökkent volna onnan. Ez a magyarázat azonban nem veszi figyelembe a még nyilvánvalóbb és egyébként eredendőbb disszonanciát: honnan veszi Regan, hogy Gloster Doverbe akar menni? (A férjétől, például, biztos nem: „Rúgjátok ki a vak gazembert.”). Most figyeljünk egy kicsit azokra, akik „Dover” kapcsán verik a palávert, ezzel akarván megmagyarázni Regan gondolkodását, mivel szerintük ezt a tulajdonnevet ellenségei szövetkezésével azonosítja.

<sup>15</sup> „Go thrust him out at gates, and let him smell / His way to Dover.”



Ezzel szemben az igazság az, hogy ez a név elsősorban az apjához tapad. Elméjében összekapcsolódik az az ember, akit épp most küld Doverbe, azzal az emberrel, akiről *tudja*, hogy Doverbe küldték: a rohamszerűen fel-feltörő kegyetlensége olyan fantáziaképekre ragadtatja, amelyek szerint valójában a saját apja megvakításában vett most részt.

És ezt, látjuk, Gloster is így gondolja, máskülönben teljesen megmagyarázhatatlan lenne, miért veszi Dover felé az irányt. „Máskülönben megmagyarázhatatlan lenne”: az ugyanis nem magyarázat, hogy „az öngyilkosságokkal foglalkozó esettanulmányokban találunk ennél furcsább kényszercselekvéseket is”.<sup>16</sup> Ugyanis semmi okunk nincsen – eltekintve természetesen attól a műveltségi előnyünktől, hogy már olvastuk a drámát – azt feltételezni, hogy Gloster öngyilkosságot készül elkövetni. Azért indul Doverbe, mert *küldik*: egymagában és magától (*by himself*) – úgy, ahogy majd kiemeli Leart az örületből, akinek a személyiségébe végül is alámerül; ugyanakkor Regan gonoszságának és zavartságának nyomására is. De semmi *ésszerű oka* nincs annak, hogy éppen oda menjen, még akkor sem, ha valamifajta megmagyarázhatatlan vágyat érez az öngyilkosságra. Még mielőtt rászánná magát, hogy útra keljen Doverbe, azt mondja: „Nincs utam”. Csak a jelenet végén említi a doveri sziklát. Persze elő lehet hozakodni azzal, hogy valójában végig a sziklára gondolt. De a szöveg inkább arra enged következtetni, hogy ahelyett, hogy a tervezett öngyilkosság mentén haladjon olvasatunk, megmagyarázva a doveri sziklához való ragaszkodását, inkább úgy kell értelmeznünk a sziklával – és egyben az öngyilkossággal – kapcsolatos gondolatát, mint *saját* magyarázatát a máskülönben rejtélyes útra Doverbe. Végül is az öngyilkosság még mindig jobb, mint a teljes oknélküliség.

Valahányszor megmutatkoznak Shakespeare bakijai a cselekményszövében, az irodalmárok mániákusan elkezdik mentegetni, vagy pedig igazolni a hibát azzal az esztétikai élménnyel, amit a hiba kontextusa nyújt: hiszen mégiscsak ő a legnagyobb bárd. Az egyik ilyen ismert ürügy, hogy a hiba úgysem fog senkinek feltűnni előadás közben. Kétségtelen, hogy vannak ilyen apróbb bökkenők, ahogy az is, hogy ezek valóban védhetők ilyen mentségekkel. De annak is szembeszökőnek kellene már lennie, hogy ami hibának tűnik, az néha szándékolt, és annak elmulasztása, hogy ezt észrevegyük, hát... a mi mulasztásunk. És pontosan ez történik velünk most a tárgyalt jelenet kapcsán. „Nem tűnik fel” Regan az identitásokkal kapcsolatos kon(-)fúziója, mert mi is éppígy össze vagyunk zavarodva, és ahogy elsiklunk Gloster tétovasága, (szó szerint) üres tekintete fölött (vagy a saját szemszögünkéből próbáljuk megérteni motiválatlan állapotát), ugyanazt műveljük, mint a dráma többi szereplője: kitérünk előle. És máris részévé (és

<sup>16</sup> MUTR, xlix.

cinkostársaivá) váltunk azoknak a kudarcoknak, amelyek a szemünk előtt játszódnak, egyúttal a felelősséget is vállalva a tragédiakért.

Ezt a továbbiakban még egy hiba vagy inkább baki is megerősíti, méghozzá Gloster megjelenése: egy Öregember vezeti oda Tamáshoz (Edgarhoz). A kérdés, amit mindenki feltesz ezzel kapcsolatban, a következő: miért késlekedik Edgar valódi identitásának feltárásával, amikor megtudja, hogy apja megvakult és rájött, hogy hibát követett el fia száműzésével? A kínálkozó válaszok lehetnek kifinomultak, a dolog maga viszont nem az. Vegyük például ezt: Edgar tisztázni akarja szerepét a világ szemében, mielőtt leleplezné magát az apja „szeme” előtt. (Ebben az esetben is nyugodtan megmondhatná az *apjának*. Mindenesetre elmondja neki, mielőtt – később, a párbaj idején – felelősségre vonná Edmundot.) Edgar „azt akarja, hogy az apja bűnbánatot gyakoroljon, és biztosra akar menni, hogy ez valódi, mély és tartós megbánást eredményez”.<sup>17</sup> (Micsoda pszichológiai csodával van itt dolgunk, kérem szépen: amikor Edgar meglátja megvakított apját, az első dolog, ami az eszébe jut, hogy további büntetéssel sújtsa. Vagy Edgárból egyenesen az igazságosság szörnyetegét faragjuk, holott csupán önmagát akarja igazolni, s önmaga előtt tetszeleg.) Az is lehet, hogy Edgar ki akarja gyógyítani apját az öngyilkos gondolatokból. (De *önmaga leleplezése* lenne a legbiztosabb és leggyorsabb módja ennek). És így tovább. Elégedetlenségemet nem az szüli e válaszok kapcsán, hogy pszichológiai magyarázatokkal szolgálnak, hanem hogy tárgyukat tévesztik, mivel eleve egy hibás kérdéshez kapcsolódnak. Miért *késlekedik* Edgar? „Késlekedik” – ez azt implikálja, hogy majd később megteszi. De még nem *tudjuk*, hogy meg fogja tenni; csak annyit tudunk, hogy szándékában áll. Az eddigi olvasatunk szellemében arra figyelhetünk fel, hogy amit Edgar csinál, az leginkább úgy jellemezhető, *kitér a felismerés elől*. És mi *erre* akarunk magyarázatot találni.

Kezdetben ez a tett ugyanazzal a jelentéssel és következménnyel bír, amellyel minden kitérés és hátrítás ebben a darabban: ez a kegyetlenség csonkol, csonkít. Ez nyilvánvalóvá válik Gloster egyik első megszólalásából megvakítását követően, amely aztán mintegy Edgar jelenébe és jelenlétéhez vezet:

Ó, Edgar,  
 édes fiam, apádat jól becsapták,  
 s terajad hizlalta téves dühét!  
 Bár láthatnálak egyszer ujjaimmal,  
 azt hinném: van szemem

(4.1.21–4.)<sup>18</sup>

.....

<sup>17</sup> MUIR, I.

<sup>18</sup> „Oh! dear son Edgar, / The food of thy abused father’s wrath / Might I but live to see thee in my touch, / I’d say I had eyes again.” (A sorszámok Nádasdynál: 4.1.22–26.)

Így az, ahogy Edgar elkerüli, hogy Gloster felismerje, nem más, mint apjának ismételt megfosztása a szeme világától. Ez a tette, csakúgy, mint Lear esetében, Cornwallhoz és a nyílt, nyilvánvaló gonoszság köréhez kapcsolja.

Egy ilyesfajta olvasat persze két későbbi esemény befogadására is hatással van.

1. Egy darabban, amelyben, mint mondani szokták róla, a karakterek vagy nagyon gonoszak, vagy nagyon jók, Edgar kegyetlenségre való hajlama – amely *ugyanaz* a kegyetlenség, ami a gonosz szereplőkre jellemző – azonnal felkiáltójelet tesz a mellé, mennyire nyilvánvalóan fonódik össze jóság és gonoszság; hogy hányszor visel álruhát egy olyan drámában, amelyben oly sokan bújnak álruhába. S a végén mégis Edgar válik uralkodóvá, Lear örökösévé, a férfi, akire Albany rábízta a királyságot: „e vérvő államot tartsátok egyben” (Elég kétértelmű tőltettel rendelkező megbízás ez, hiszen nincs biztosíték, hogy az állam (*state*) testéből kiápolható a betegség; az ország talán csak ápolható). Ha bármifajta jó születne ebből az állapotból (*state*), annak szembe kell néznie és el kell ismernie kontinuitását a gonosszal, saját helyi értékét a gonosz labirintusában. Edgar a darab szereplői közül a leginkább keresztény érzületű, míg Edmund a legmachiavelistább. Ha a machiavellista elbukik, ez csak a siker kapujában történhet meg; ha a keresztény diadalmaskodik, akkor viszont egészen biztos, hogy győzelmét alaposan megnyirbálták.

2. Ahhoz ragaszkodni, hogy Edgar kitér a felismerés elől, még mindig értelmesebbnek tűnik számomra, mint bármilyen más magyarázatot kitalálni arra a bizarr sétálgatásra, amely semmifajta hegyre, sziklára nem vezet, és végül semmilyen öngyilkosságba sem torkollik. E jelenet sajátos státusza, amely a groteszk megmutatkozásának legtisztább formája, legalább Wilson Knight 1930-as esszéje óta köztudott. De *szimbolikusnak* nyilvánítani azt, ahogy a dráma erre rájátszik, éppen azt nem veszi figyelembe, hogy mitől olyan groteszk ez a szín, mivel elmulasztja megmagyarázni, hogyan kerül Gloster és Edgar ilyen körülmények közé. Azért groteszk, mert annyira *szó szerint* következménye a tények el nem fogadásának. Nem jelképe a Lear-univerzumnak, hanem annak az ágense, ami a szereplők gondolkodásmódját a jelenlegi állapotba fordította: nincsen olyan nehézség, amelyen ne verekednénk magunkat keresztül azért, hogy elkerüljük a teljes feltárlkozást, még akár azok előtt is, akiket szeretünk vagy szeretnek minket. Vagy inkább: legfőképpen azok előtt nem, akiket szeretünk és viszontszeretnek; mások előtt *könnyű* ismeretlenségbe burkolózni. A groteszk séta nem különösebben reménykeltő. Nem valami allegóriája az emberiség kimenetelének a Purgatóriumból;<sup>19</sup> Gloster jelleme ugyanis nem megtisztul tőle, hanem alapjában gyomlálódik ki. Tisztán megmutatja, hogy mit *kell* mondania és mit próbálnak majd az emberek jelenteni egymásnak akkor, amikor képtelenek beismerni a másik előtt azt,

<sup>19</sup> R. W. CHAMBERS megállapítása (idézi MUIR, *i. m.*, 1.)

amit pedig szükséges lenne elismerni. Ahhoz, hogy szellemileg kielégítő és mély jelentést adhassunk ennek a jelenetnek, meg kell tanulnunk Edgar szemszögéből nézni és látni, ami viszont nem más, mint elkerülni azt, amit találunk. Edgar lehet Ahab, aki megpróbálja odaszigonyozni az élete értelmét valami olyasmire, ami ezen az életen kívül esik, és mi hiszünk és engedünk neki. De Edgar egyben Hedda Gabler is a szépségért való mogorva követelőzésével. Hóbortos és gyerekes megtévesztésen alapuló tervének végrehajtása közben ő Tom Sawyer a *Huckleberry Finn* utolsó fejezeteiben, amikor Jim cellájának falát a szökést szolgáló piktogramokkal pingálja tele, ahelyett, hogy kinyitná neki az ajtót.

Ha valaki pszichológiai magyarázatot keres Edgar viselkedésére, a megválaszolásra váró kérdés a következő: miért tér ki Edgar az apja (f)elismerése elől? (1) Ő maga is szégyenkezik és büntudatot érez. Ugyanannyira át lehetett ejteni, mint amennyire az apja bedőlt Edmund jól kifundált tervének. Ugyanannyira kudarcot vallott abban, hogy szembesüljön apjával, hogy megbízzon a szeretetében, mint ahogy apja cserbenhagyta őt. Ugyanannyira felelős apja megvakításában, mint amennyire az apja az. Ki akarja engesztelni az apját, mielőtt azt kérné, hogy apja ismerje (f)el – igen, itt nem beismerés vagy bűnbánat van, hanem kiengesztelés. *Tenni* akar valamit, nem állni és nézni. Ezért tovább csinálja éppen azt, amiért valójában vezekelnie kellene. (2) Nem tudja elfogadni a tényt, hogy az apja egy tehetetlen és béna nyomorék lett. Azt akarja, hogy az apja továbbra is az apja legyen, erőből duzzadó, hatalmas, hogy ő továbbra is gyerek maradhasson. Máskülönben csak két hétköznapi emberi lény lennének, akiknek szükségük van egymásra, és egyáltalán nem megy csodaszámba, hogy szülők és gyerekeik viszonyuk olyasfajta átalakítását hajtják végre, amelynek eredményeként sem többet, sem kevesebbet nem jelentenek egymás számára, mint otthontalan lényt. Lear Edgart – amikor az „Rongyos Tamást” játszotta – pont ilyennek ismerte meg, de azt vegyük örült és ironikus bóknak; ahhoz, hogy visszatérhessenek természetes állapotukba, nem elegendő megszabadulniuk ruháiktól, mivel az ember a meztelességével is tökéletesen képes palástolni szégyenét. Ezért a „kultúra vívmányai”, ezért az otthon.

Edgar történetéből – miután legyőzte párbajban Edmundot – megtudjuk, saját magát győzte meg arról, hogy apjának most már szabad ráismernie:

... és soha  
 – nagy hiba volt! – nem fedtem föl magam,  
 csak most, félórája, fegyveresen.

(5.3.192–3.)<sup>20</sup>

<sup>20</sup> „Never – O fault! – revealed myself unto him / Until some half-hour past, when I was arm'd.” (A sorszámok Nádasdynál: 5.3.190a–192.).

*Fegyverkezetten*, és ahogy az öregemberből a lélek majdnem elszivárog, biztonságban érzi magát annyira, hogy apjának újra megadja a tisztánlátás képességét, és kiállja (f)elismerését. Ahogy a gyerekek félnek ettől és egyben némileg kívánják is, ez az aktus végzetes. Most már sose tudja meg, hogy amennyiben számon kérte volna az elismerést otthon akkor, amikor azt apja megtagadta tőle, vajon mindkettlen túléltek volna-e. Az apával való kései jelenetek groteszk atmoszférájához hozzájárul az is, hogy Edgar olyannyira közel van azokhoz a dolgokhoz, amiket a szeretet követel meg.<sup>21</sup> A szeretet ugyanis meghúzódik és fenntartja önmagát az árulás rétegei alatt is; megengedi és egyben továbbítja is szeretett „tárgyának” kívánságát, hogy az elérje saját létezésének széleleit; nem húzódik vissza, amikor felismeri, „tárgya” merre tart, illetve amikor rájön, hogy a szeretett lény gyökeres változáson ment át, ám ezt is túlélte (persze az ezzel járó pusztulással együtt); innen tudja a szeretet, hogy vége az árulásnak, és ezért képes egy új ártatlanságot körülölelni. Edgar viszont nem tudja, hogy az ilyen elsöprő erejű szeretet képes a pusztításra is, és az olyan szeretet, amely ilyen hosszú útra elszegődik vele, a feltétel nélküli lelkiismeretességre is igényt tart. A szeretet nem tud „vezetni”, csak társul szegődni tud, túlléphet önmagán, és érzékelnie kell a túllépés pontját is. Edgar önmagába vetett hite új gúnyt a keresztény ember körütekintéséből és alaposságából.

\*

Most már kellőszámú belátásra tettünk szert ahhoz, hogy odaforduljunk a *Lear király* egyik legtöbbet vitatott problémájához, és feltárjuk Lear mozgatórugóit a kezdő (leköszönéssel végződő) jelenetben. Az ismert értelmezések három lehetőséget kínálnak: Lear szenilis; Lear gyerekes; Lear nem a megszokott minták alapján lehet megérteni, mivel az egész színt egyfajta tündérmesyszerű vagy rituális atmoszféra járja át, amelyet egyszerűen kiinduló premisszaként kell elfogadnunk, amelyből maga a tragédia levezethető. Az érvek, mindhárom esetben, arra koncentrálnak, hogy vajon Shakespeare mennyire van feljogosítva arra, aminek elfogadását elvárja közönségétől. Az elméletemet arra alapozom, hogy Lear viselkedésének – és egyben a tragédia kezdetének – oka ugyanaz, ami a darab egész cselekményét modulálja a trónról való leköszönést megelőző jelenettől a viharon, a megvakításon, a megbékélés elől való kitérésen keresztül a dráma utolsó pillanatáig: kísérletek a (f)elismerés, a kitérkezés szülte szégyen és az önfeltárással járó fenyegettség elkerülésére.

Mindenekelőtt a szégyen tűnik a legmegfelelőbb jelöltnek Lear motivációinak megválaszolásában, mert arról az érzésről van szó, amelynek hatása

<sup>21</sup> A bekezdés inentől kezdve a Rose Mary Harbisonnal folytatott beszélgetés hatására íródott.

a legmaradandóbb, mégis a leginkább elüt attól, ami kiváltotta, s ezzel fő vonalakban meg is határoztuk a *Lear király* cselekményének dinamikáját. Az ilyen szemlélet nem feltételezi, hogy Lear érthetetlen vagy ostoba lenne; esetleg születésénél fogva önjáró, kiszámíthatatlan, túl merev, netán kilengésekre hajlamos. Éppen a szégyennek van meg a maga kiszámíthatatlan útja, a szégyen az, ami hajlíthatatlan és szélsőséges. Ismerős tapasztalat, hogy ami az egyik embert megbénítja és halálra kínozza, az a másikat teljesen hidegen hagyja: gondoljunk csak arra, amikor a származásunk, akcentusunk, műveletlenségünk, bőrszínünk, ruházatunk, lábunk vagy fogaink miatt szégyenkezünk... Ez az érzés, amely elméletileg a leginkább felfogható – de a legmegragadhatatlanabb és legkevésbé átadható a gyakorlatban – ássa a legmélyebb árkokat két ember közé. A szégyen a legprimitívebb és a legprivátabb az összes érzelem közül; de a legegyszerűbb és legelemibb a társadalmi reakciók között is. Az egyén felfedezésével, legyen szó akár a paradicsomi öntudatra ébredésről vagy a reneszánsz humanizmusáról, együtt jár a többiekől való elszigeteltség döbbenete; nemcsak saját magam számára vagyok jelen, hanem ezzel párhuzamosan mások számára is. Ráadásul a szégyenérzet nemcsak saját cselekedeteinkkel vagy létünkkel kapcsolatban jelentkezik, hanem azokéval is, akikkel azonosulunk; apák, lányok, feleségek, barátok... mind-mind olyanok, akik, ha feltárulkoznak, mi is velük tárulkozunk. A család, a szeretett Másik vagy az elkötelezettség tárgya válhatnak olyan „színterekké”, ahol a szégyenen felülkerekedhetünk (ezért ugyanolyan minden boldog család); de valójában ugyanezek termelik ki a mélyben a szégyenérzést: valaki vagy megszokik, vagy megszökik. – L. B. Campbell *Shakespeare's Tragic Heroes* (Shakespeare tragikus hősei) című könyvében gyűjti össze a reneszánsz „tantételek” példáit, és áttekinthető formában rendezi el őket Shakespeare drámai motívumai körül. Vizsgálódásai azonban egy meglehetősen széles körben elterjedt feltételezésen alapulnak, nevezetesen hogy amennyiben ezek a korabeli tantételek megvilágító erejük Shakespeare munkásságára nézve, akkor a bárd bizonyosan mindegyiket bemutatta és illusztrálta is:

Nyilvánvalóvá kell tenni, hogy Shakespeare korában uralkodó volt a nagy múltra visszatekintő düh filozófiája, amelynek forrását az ősi gyógyításban, az ókori filozófiában és azok középkori áthagyományozásában találjuk. A büszkeség vagy öntudat – e filozófia alapján – az a feltétel, amelyből a düh építkezik, a bosszú pedig közvetlen tárgyává válik, és bizonyos mértékig, konkrétan vagy elvont módon, okává is. A düh balgaság; egy csónakban evez a szégyennel. A szenvedélyek sorrendje így a következő: büszkeség, düh, bosszúvágy, és amennyiben az örület nem kerekedik felül teljesen az értelmén, akkor a szégyenérzet.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Lily B. CAMPBELL, *Shakespeare's Tragic Heroes*, Barnes and Noble Inc., New York, 1996, 181–2.

De a *Lear király*ban a szégyen az elsőbbség, és csak annak következményeként lép fel a düh és a bolondság. Lear nem azért örül meg, mert felbőszítették, hanem azért, mert szégyenérzete tárgyát veszítette. Nem maga a düh, hanem sokkal inkább annak iróniája, és leginkább, illetve mindenképp felett *jogtalansága* az, ami teljesen felemésztí őt. Úgy tűnik, hogy a Bohóc<sup>23</sup> eltalálja, hogy Lear viselkedése mögött szégyenérzet, illetve az attól való félelem áll, hogy a feltárulkozás szégyent hozhat rá. Bevett értelmezés, hogy a Bohóc tartja Lear szemei előtt az igazságot, de nem hagyható figyelmen kívül, hogy a meghatározó eljárás módja Lear *kigúnyolása* – az a megnyilvánulás, amelytől a szégyen a leginkább retteg (ahogy a bűn a gyanúsítástól és a lelepleződéstől). A Bohóc komédiázása által okozott kellemetlenség azért is lehet annyira átható, mert miközben Lear azzal gyötri, hogy folyamatosan helyzetének igazságával szembesíti, közben épp e helyzet történetét és okait göngyöli fel, mintha a szégyen önmagáért is szégyenkezhetne, s ezért aztán egyszer csak ellillanna. A kellemetlenség másik összetevője egy olyan terapeutikus jelleg, amelyet maga a szeretet írt fel orvosságként. Tisztában vagyunk vele, hogy „Amióta [Cordelia] elment Franciaországba, ... a bohóc egyre csak búslakodik.” (1.4.78.), és ezt általában annak tudják be az értelmezők, hogy szerelmes volt Cordeliába. Ezt nem szükséges feltétlenül tagadni, azonban annak is nyilvánvalónak kell lennie, hogy szomorúságának közvetlen oka a Lear iránti szeretete; látni kényszerül azt, ami Lear emésztí, és amit a szeretetével nem képes megakadályozni, s ez közben ugyanaz, amit ezzel a szeretettel segített előidézni, tehát pontosan azt az állapotot, amit képtelen feloldani a szeretet, mert éppen annak közeledése vájja a sebeket. Ezért kell meghalnia vagy eltűnnie a Bohócnak; egyetlen szenvedélyének szörnyű szerepvállalása és otromba oda nem illése miatt: a Bohóc szeretete egyszerre szélsőségesen releváns és irreleváns. Ahogy ez majd a későbbiekben világos lesz, ebben jelölhető ki a Cordeliával fennálló kapocs is.

Lear szégyenét hipotézisnek tekintem, mert nem bizonyos, hogy eléggé meggyőzően fogok tudni írni róla. Minden azon múlik, mennyire próbáljuk ráerőszakolni a bevett értelmezéseket a nyitójelentre. Lear infantilis lenne? Vagy szenilis? Az, aki úgy tud beszélni, mint ő, ha nem tud is felülkerekedni dühén, egészen biztosan kivételes elme birtokosa; örületbe hanyatlása pedig csak megerősíti ezt a kiemelkedő intellektust, nemcsak azért, mert ennek terméke minden megnyilatkozása elborult állapotában is, de mert örületének természete, melankóliája, gyerekes viselkedése, szüntelen fantáziálása mind *de facto*, mind pedig a reneszánsz mértéke szerint a lángész legbiztosabb jele; egy olyan menekülési út vonal, amely csak a legkifinomultabb elme számára nyílik meg. De hát akkor hogyan

<sup>23</sup> Nádasdy Ádám fordításának megfelelően a *Bohóc* névvel utalunk a hagyományosan *Bolond*ként (*Fool*, „udvari bolond”) ismert szereplőre. (*A szerk.*)

érthetünk meg egy olyan lángelmét, aki komolyan hiszi, hogy amit Goneril és Regan ajánl neki, az szeretet, és hogy személye értékes számukra; továbbá azt is elhiszi, hogy Cordelia tényleg megtagadja tőle szeretetét? Nem, így nem érthetjük meg, egészen biztosan, és éppen ezért minden olyan értelmezőnek igaza van, aki Lear pszichológiailag szalonképtelennek nyilvánítja, vagy utal arra, hogy legalábbis rászorulna némi pszichológiai tréningre – ha valóban azt feltételezzük, hogy Lear hisz Goneril és Regan kettősének, és bizalmatlan Cordeliával szemben. De természetesen nem kell feltételeznünk ilyen badarságokat.

Azt képzeljük, hogy Learnek borzalmasan megbántottnak (vaknak, infantilisenek ésatöbbi) *kell* lennie, mert olyan rosszul sül el ez az egész jelenet. Pedig nem *kezdődik* rosszul, és nem is teljesen felfoghatatlan a dolgok menete. Sőt, egész átlagos. Egy szülő meg akarja vesztegetni gyermekeit egy kis szeretetért: ketten belemennek az alkuba, és megvetik ezért; a harmadik visszahőköl tőle, mintha apja legalábbis meg akarná erőszakolni. Csak hogy ő elsősorban király, és ez a kis csencselés a szeretetért lesz az utolsó dolog, amit fel tud ajánlani, és az élete, természetesen az ehhez kapcsolódó országos közügyekkel, e tranzakció sikerén áll vagy bukik. Nem szerencsés azt feltételeznünk, hogy nem ismeri a két idősebb lányát, hogy ne tudná, hamis pénzre váltják apjuk aranyát, inkább fogjuk fel úgy, hogy Lear, mint a szülők általában, nem akarja ezt észrevenni. Vagy még merészebben: okunk van hinni, hogy azt akarja, *ne* ajánljanak neki igaz szeretetet, mert tényleg a hamis pénz kell neki cserébe. A botrány ugyanis csak Cordelia „semmi”-jére tör ki, és akkor, amikor megszegi ígérését, hogy hallgatni fog. – Mit akar ezzel, és mit jelent maga a botrány?

Pillantsunk csak vissza arra a jelenetre, amikor Lear szembekerül Glosterrel: „Ha sírnál sorsomon, vedd a szemem.” Elég nyilvánvaló retorikai szerkezettel bír; egy ajánlatával vagy vesztegetésével. De figyelmeztetés és parancs is: ha miattam sírsz, ugyanaz fog történni velem, mint veled; ne hagyd látnom, miért sírsz. Figyelembe véve a jelenet egészét, amelyben Lear minden erejével arra összpontosít, hogy lerázza Glostert, az idézett mondat pontosan arra utal, amit Lear inkább el akar kerülni: Gloster együttérzését, szeretetét. Korábban ez hangzott el kettőjük között:

GLOSTER: Hadd csókoljam meg azt a kezét!  
 LEAR: Előbb megtörlöm, halálszaga van.  
 (4.6.134–5.)<sup>24</sup>

<sup>24</sup> „GLOU. O! Let me kiss that hand. / LEAR. Let me wipe it first, it smells of mortality.” (A sorszámok Nádasdy-nál: 4.6.128–129.)



A halandóság csak úgy árad arról a kézről, amelyet a hatalom gyűrűje nem ékesít; nem is lehet szeretni. Lear érdemtelennek érzi magát a szeretetre abban a pillanatban, amint rádöbben elvesztett hatalmára. Eredeti tervével épp ezt akarta elkerülni, ezért eszelte ki, hogy egy füst alatt vagyontra cseréli a szeretetét. Nem képes elviselni a szeretetet, mivel nem tartja magát szerethetőnek, talán amiatt az elveszettség vagy passzivitás miatt, amivel a szeretet elfogadása jár, s amit sokan egyenesen impotenciának tartanak. És a szeretet elől ugyanazért tér ki, amiért az emberek elmenekülnek az elől, hogy mások szeressék őket, mivel a szeretet igényt tart a Másikra, egyenesen követelést nyújt be:

LEAR: Csak erőlködj, vak Cupido, én nem leszek szerelmes! –  
Nézd ezt a levelet, párbajra hív. Nézd a betűit.

(4.6.139–40.)<sup>25</sup>

Gloster jelenléte Lear számára eggyé válik a szeretet követelődésével; tudja, hogy szeretetet ajánlanak neki, s úgy utasítja vissza ezt az ajánlatot, hogy bemeséli magának: el akarják csábítani (így nyer értelmet a „vak Cupido” mint a bordélyházak cégérének alakja); és esze ágában sincs fizetni érte, mert akár megkapja, akár nem, mindenképp elviselhetetlen lesz számára. Amúgyis nem sokkal ezelőtt pont ezt tette: mindenét odaadta a szeretetért. Az az elmélyült képzelődés, ami megelőzi ezt a mondatot („Közösüljön, / aki csak bír”, vagy „ott a pokol, a sötétség, a kénköves lyuk, perzselő lángok, bűz és összeomlás!”) tartalmazza Learnek a szexualitástól való legkitartottabb irtózását – mintha azt akarná teljes átéléssel bizonyítani, saját magának is, hogy terve nem ott siklott félre, hogy az alkudozás meghurcolta a szeretetet és az ennél fogva devalválódott, hanem hogy a szeretet eredendően kisszerű, belülről van megrontva, s emiatt az egész tranzakció, amelyet megkísérelt, teljesen értelmetlen volt az elejétől kezdve, mivel az alku tárgya egyszerűen nem ért meg ennyit. Ebbe a gondolatba bele lehet örülni, bár még mindig kellemesebb, mint beismerni az igazat. Van olyan lelki alkat, aki, miközben mások szeretik, tudván tudja, képtelen viszonzni ezt a szeretetet, és ez tölti el a lelkét a legszörnyűbb gyötrellemmel.

\*

A következőképpen értem tehát a nyitójelenetet és abban a három lány szerepét. Lear tisztában van azzal, hogy alkut akar kötni – földért szeretet vásárolni – és

.....

<sup>25</sup> „GLOU. Dost thou know me? // LEAR. I remember thine eyes well enough. Dost thou / squiny at me? / No, do thy worst, blind Cupid; I'll not love. / Read thou this challenge; mark but the penning line of it.” (A sorszámok Nádasdyánál: 4.6.134–135.)

– legalábbis személyiségének egyik része – pontosan csak annyit akar, amennyit egy ilyesfajta tranzakció kínálni képes: (1) hamis szeretetet de (2) annak nyilvános megvallását. Vagyis olyasvalamit próbál kicsikarni, amit nem kell *lényege szerint* viszonznia, olyat, amit kiválthat már meglévő tulajdonának egy részével. És szeretett embernek is akar *látszani* – az alattvalók kedvéért ez mindenesetre szükséges. Egészen addig rendkívül elégedett a tervével, amíg Cordelia el nem kezd beszélni. Míg a nagyobb lányai szólnak, Lear nem azért boldog, mert vak beszédükre, hanem azért, mert pontosan azt kapja, amit akar: terve működik. Cordelia fellépése azért tölti el riadalommal, mert Lear *tudja*, hogy a másik kettővel ellentétben legkisebbik lánya a valóságos lényeket kínálja, valami olyat, amelyet a birodalom „legbőszesebb harmadával” nem lehet és szabad kivásárolni. Lear olyan igénnyel kerül így szembe, amelytől el kell fordítania az arcát. Cordelia lénye azért fenyegető, mert egyszerre lenne képes leleplezni azt, hogy Lear a hamis szeretetet nem viszonozza valódi szeretettel, illetve hogy miért is van szükség egy ilyen tervre: Lear retteg attól, hogy szeressék, miközben nyüzszítő szüksége van rá.

Azok az értelmezők, akik tiltakoztak a szentimentális vagy a túlzottan keresztény interpretációk ellen, igyekeztek Cordeilát felelőssé tenni a tragédiáért, legalábbis részben az ő személyiségéből eredeztetni a tragikus következményeket: olyan makacssággal és keménységgel vádolták meg, amely rokon nővérei hasonló és később jól érzékelhető tulajdonságaival. Cordelia azonban egyszerre van jobban és kevésbé mélyen belekeveredve az ügyekbe, mint nővérei, s mint amennyire az elemzők ezt szeretnék. Ugyanis egy ilyen megközelítés elsősorban a jelenetben később következő megszólalásaiból indul ki (amikor már Frankhon és Burgundia fejedelmei a színen vannak), s onnan bontja ki, mi járhatott a lány fejében és szívében már kezdettől fogva. De miért is gondolják ezt így az elemzők? Az első megnyilatkozása egy kiszólás (félre): „S mit mond Cordelia? Csöndben szeret.” Ezt vélhetőleg úgy értették, mint ami már azt mutatja, hogy vissza fogja utasítani az apai követelést. Pedig nem erről van szó. Inkább felteszi magának a kérdést: mit mondhatok? – semmi nem indokolja, hogy ezt költői kérdésként olvassuk. Teljesíteni akarja apja kívánságát (ugye itt még semmi okunk ezt máshogy gondolni, nem mintha később lenne); de mivel, és hogyan? Goneril beszédéből és Lear reakciójából leszűri, hogy apja mit akar, és meg is adná neki, ha tudná. Nyilvánosan mímelni a nem létező szeretetet könnyű; úgy tettetni a szeretetet, hogy az tényleg ott van a szívben, szinte lehetetlen. Az első kínálkozó megoldásra bök rá: szeress és hallgass. Vagyis: magával a hallgatással szeress. Ez eleget tesz annak, amit láthatóan Lear akar: elkerüli a szeretet artikulációját és titokban tartja azt. Cordelia Lear öröme: ezt az apa éppúgy tudja, mint a lánya. Ez már csak elegendő, nem? Aztán Regan beszél, ezt követve pedig jön Cordelia második megnyilatkozása, természetesen félre:

(*Félre*) Jaj neked, Cordelia!...  
 Vagy mégse? Mert ahogy én szeretem,  
 az többet nyom a latban, mint a nyelv!

(1.1.76–8.)<sup>26</sup>

A dacos Cordelia képét követve, ezt vélhetőleg úgy kellene értenünk, mint megerősítést azon elhatározásának, hogy ne szólaljon meg. De még egyszer: nem kell így értenünk. Miután Lear jóváhagyja Regan túlzásokba lendülését (Regan-nak egyetlen önálló gondolata nincs, saját aljassága mindig a mások okozta fájdalom mértékének fokozásában áll; az elméje maga kitesz egy egész feldühödött lincselő tömeget), Cordeliában tudatosul, hogy *muszáj* mondani valamit: a „többet nyom a latban, mint a nyelv” azt sugallja, hogy mozgásra *akarja* bírni nyelvét, nem azt, hogy nyelve mozdíthatatlan lenne – az ugyanis azt jelentené, hogy a nyelve nyom többet a latban. Ez ösztökéli arra, hogy másodszor is kiutat keresen ebből a dilemmából: beszélni fog, de úgy, hogy a szeretete kisebbnek tűnjön, mint az valójában, s mindezt épp szeretetből *akarja* tenni. A nyelve engedelmesen megmozdul, de ez ellentmond annak a helyzetnek, amiben találja magát: s ekkor csak igazán szerencsétlen a „szegény Cordelia”: könnyedén kell vennie a szeretetét, úgy kell feltüntetnie, mint ami kevesebb, mint valójában. De ő tudja az igazat. Hát ez már csak elég lesz így! Vagy mégse?

Amikor elérkezik a pillanat, megnémul: „Semmit, atyám”. Nem tagadom, hogy van bizonyos fokú dac a kijelentésében, ahogy az azt követően is: „Felséges úr, / maga nemzett, nevelt, és szeretett”. Dühös, sértett, zavarodott és nagyon fiatal; Lear a következőképpen kínozza: követeli a lány odaadását, amit Cordelia meg is akar adni, de közben az apja arra is kényszeríti: segítsen abban, hogy együtt árulják (vagy ne árulják) el ezt a szeretetet; segítsen abban, hogy ketten, nyilvánosan meghamisítsák. (Lear viselkedésének sokértelműsége és bizonytalansága, miszerint egyszerre *akarja*, hogy a lánya kinyissa és becsukja a száját, csak fokozza a jelenet hétköznapiságát; az egyáltalán nem ismeretlen „szülői szeretetről” van itt szó, amely egyszerre *akarja* magába olvasztani a gyereket és eltaszítani, egyszerre bujtogat a lázadásra és önállóságra, amelyet hiányol a gyerekből (és/vagy hajdani önmagából), de ugyanazzal a mozdulattal bünteti is mindezért.) Lehet, hogy Cordelia azért veszíti el a türelmét (azért „sokall be”), mert Lear a lány egyéniségébe gázol; Cordeliának a felháborodás súgja a szavakat és a szeretetről való lemondását egyenesen a köpönyegforgató, szégyentelen apának címzi:

<sup>26</sup> „Then poor Cordelia! / And yet not so; since I am sure my love's / More ponderous than my tongue.”

Aki majd engem elvesz, elveszi  
a szívem, gondom, figyelmem felét.

(1.1.100–2.)<sup>27</sup>

Ezzel csak annyi a probléma, hogy a szavak ehhez képest elég nyugodtak, túl hűvösek ahhoz a fortyogó dühhöz és gyűlölethez mérten, amit a valódi szeretet tud produkálni. Cordelia sose volt ura a helyzetének: „Mindig halk volt a hangja, / finom és lágy”, fiatal és az „utolsó”, azaz a legkisebb. (Alkatának és hangszínének ilyen jelölése egyedülálló a darabban. Egy dacos és *apró* leány groteszk képet nyújt: ezt a képet őrizzük Cordeliáról?) Minden szava szeretetből fakad; csak azt tudja, hogyan kell szeretni. Ez az ő problémája, és ez áll a tragédia forrásánál a *Lear királyban*.

A következőképpen képzelem el ezt a jelenetet: az idősebb lányok beszéde nyilvános és előre begyakorolt: előre „megrendezett”; nem Learnek kellene ezt hallgatnia, hanem a királyi udvarnak, ezzel Lear megkímélné magát a tekintetüktől és a lányok is apjukétól. Elvégre ők elsősorban nem szörnyetegek, hanem hölgyek. Ezzel Lear nagyon elégedett. Aztán jön Cordelia, távol az udvartól, a megszokott intimitásuk iránti zavart igényével és „Semmit, atyám”-jával a következőt üzeni: ne kényszeríts, fogalmam sincs, mit akarsz, nincs mit mondanom; ahhoz, hogy azt mondjam, amit akarsz, nem szabad beszélnem. Leart megrémíti az, amit Cordelia (akar, illetve nem akar) képvisel(ni), megpróbálja eltusolni a dolgot, úgy kezd az udvarhoz rezzenéstelenül beszélni, mintha a ceremónia semmifajta kárt nem szenvedett volna: „A semmi – semmi lesz!”, „Próbáld megint!” (A *hysterica passio* már mocorog.)<sup>28</sup> Ismét azt mondja neki a lánya: „Az a bajom, hogy nem tudom kitenni / a szívemet a számra.” – nem azt a szívet, ami szereti az apját (az mindig is ott volt a hangjában), hanem azt a szívet, amely zavartan didereg, ami a lehetetlent kísérli meg, az a szív, ami mostanra már a torokában dobog. Eredménytelenül. A folytatás az engedelmesség első próbálkozásnak tekinthető, mivel udvari stílusban szólal meg: „Szeretem, / ahogyan kell: se jobban, se kevésbé” – nem von meg tőle semmit, de *neki* nem mondja el az igazat (mi is a szeretet igaz *mértéke*, amelyet e fiatal lány képes lenne az apjához tartozás mércéjével megbecsülni?), nem utasítja vissza, de továbbra is megpróbálva elrejtteni szeretetét, bagatellizálja annak mértékét. És ekkor jön a nyilvánosságában nyers talán a nyilvánosság miatt mégis tapintatos kijelentése: „Hogyhogy,

<sup>27</sup> „Happily, when I shall wed, / That lord whose hand must take my plight shall carry / Half my love with him.” (A sorszámozás Nádásdynál: 1.1.101–102.)

<sup>28</sup> A korabeli orvostudomány elképzelése szerint a „hisztéria” a méh (gör. *hüsztéra* > lat. *hystera*) rendellenes működésének következménye. (A szerk.)

Cordelia? jobbitssd szavaidat, / Nehogy szerencsédet megrontsa”.<sup>29</sup> Itt megpróbálja saját királyságát felosztani („Aki majd engem elvesz, elveszi / a szívem, gondom, figyelmem felét.”). Miért lenne érdeke, hogy nyilvánosan szégyent hozzon az apja fejére? Lear már eleve szégyenteljes helyzetbe hozta saját magát, és ezt mindenki észreveszi. Cordelia megpróbálja leplezni az apját; ennek érdekében hasad meg. (Végül majd szembesülni fog ezzel a cselekedetével: „Az áldozatodra, Cordeliám”: Lear számára akkor már túl késő a börtönre mint áldozatra gondolni. Úgy képzelem, hogy itt Lear részben visszaemlékszik a nyitójelentre és abban Cordelia első áldozatvállalására, amely a szeretetet feláldozta a konvenciók oltárán.)

Miután ez a beszéd elhangzott, titokban, zavarodottságtól és elhagyatottságtól kísérvé, Cordeliát teljesen összetöri a kudarcélmény és apja rosszindulata. A nővérei csak akkor szólalnak meg újra, amikor egyedül maradnak, hogy tervüket továbbszöjék. Cordelia feléled és ismét beszélni kezd, miután a Francia megjelent és kiállt *mellette*:

A bűne  
 oly förtelmes lehet, hogy szörnyeteggé  
 avatja őt – vagy felséged korábbi  
 imádata talán hiteltelen?  
 Róla ilyet (ha nem történt csoda)  
 elhinni nem tudok.

(1.1.218–23.)<sup>30</sup>

Francia szeretete megmutatja Lear számára az igazságot. A gyanús szeretet a válasz, a szerelem, amin folt esett, illetve amit beszínezték, mint az ősz haját – nem pedig elsorvadt vagy megromlott; a Learben rejlő szeretet még mindig életben van, de ahogy kifejezésre jut, átítatódik gyűlölettel. Francia szeretetének oltalmában Cordelia ismét megtalálja a hangját és arra használja, hogy a beszélgetést más mederbe terelje; még mindig védi Leart a leleplezéstől.

A Francia iránt áradó hála vázolja fel számunkra, hogy Cordelia mit érezhet ekkor, illetve a felszabadító érzés, amelyet a lány az alatt érezhet, miközben leendő férje a bizalom gyönyörű szavait mondja. Az apjától nem megbánást kér, csak annyit, hogy adjon valamifajta magyarázatot a Franciának. De nem a megfelelő magyarázatot: mi köze a „szép, gömbölyű szavak”-nak (*that glib and oily*

<sup>29</sup> Itt Vörösmarty fordításában idézzük a „How, how, Cordelia! Mend your speech a little, / Lest you may mar your fortunes” sorokat, mivel jobban illeszkedik a Cavell által leírt kettősséghez. Ugyanez Nádasdynál: „Mi van? Cordelia! Más hangot üss meg, / mert rosszul járhatssz még!”

<sup>30</sup> „Sure, her offence / Must be of such unnatural degree / That monsters it, or your fore-vouch'd affection / Fall into taint; which to believe of her, / Must be a faith that reason without miracle / Should never plant in me.” (A sorszámok Nádasdynál: 1.1.218–23.)

art) ehhez? A nővéreinek pont erre volt szükségük, mivel az ő feladatuk egyszerű: megjátszani magukat. Ezeknek a hölgyeknek jól állnak a konvenciók. De nem harcol ellene – apám utál engem, mert nem hízelgek neki. Az az igazság, hogy nem is tudna hízelegni; nem azért, mert túl büszke vagy elvhú, bár ezek a tulajdonságok vélhetőleg egy másik szereplő viselkedésére tényleg magyarázattal szolgálnak; azért nem tud hízelegni, mert semmi olyat nem képes nyújtani, amely *hízlegésként lehetett volna* elkönnyvelhető, legjobb esetben is *megjátszott hízelgés-ként*. Amire Cordeliát utasították, annak végrehajtására nem létezik konvenció. Nem arról van szó, hogy Goneril és Regan kihalászták volna a szavakat a szájából, hanem arról, hogy nem mondhatja ki őket, mert esetében tényleg fedik a valóságot („Drágább vagy előttem, mint szemem világa, / Tér és szabadság”).<sup>31</sup> Cordeliát nem undorítja nővérei hízelgése (ebben nincs, ugye, semmi új); de megtöri, hogy kénytelen végighallgatni azokat a szavakat, amelyeket egy megfelelő helyzetben szívesen elmondott volna. Így elküldik és eltüntetik őt; a Francia elviszi. Vagy inkább az egyik felét, a másik fele ugyanis nem megy sehova, ott marad Lear elméjében, Kent szolgálatában és a Bohóc szeretetében.

(Néhány sorral fentebb írtam a Francia felé áradó háláról és a megkönnyebbülésről, mert eszembe villant egy 1946-as, a Berkeley-n tartott diákelőadás, amelyben a Francia szerepe – egy kis szerep, melyet Granville-Barker szerint olyan színésznek kell játszani, aki kellő hírnévvel és autoritással rendelkezik – egyfajta érzékeny-férfias töltést kapott, ami egyébként éppúgy hiányzik a darabból, mint az érett nőiség. Az irodalomkritikának „műsorra kellene tűznie” annak megtagyaltást, hogy az ilyen „villanások”, érzések mennyire szolgálhatnak a darab helyes olvasatának mércéjéül, és melyek azok az érzések, amelyekben bízni lehet, s melyek azok, amelyekben nem.)

\*

Úgy tűnhet, hogy erőszakot tettem a nyitójeleneten annak érdekében, hogy illeszkedjen az olvasatomba; túl nagy hangsúlyt fektettem arra, ki mit csináljon a színpadon ahhoz, hogy a szereplők mozgatórugói összevágjanak. Kétségtelen, hogy részletesebben írtam erről itt, mint bárhol máshol, és lehet, ez indoklásra szorul. Először is ez az a jelenet, amelyben a dráma előadásának vagy előadhatóságának problémája máris a csúcspontra ér, vagy legalábbis az első tetőpontjához. Számos kínálkozó értelmezés valójában nem tesz többet, mint a jelenet alakulását igyekszik látványrá fogalmazni, és az értelmezés ennek lesz a függvénye; mintha az irodalmár ítélete a jelenet jól (vagy nem jól) megírtságának szintjéről pusztán

<sup>31</sup> „Dearer than eye-sight, space and liberty”. Vörösmarty fordítása. Nádasdynál: „Úgy szeretem... / Mint szemem fényét, szabadságomat”.

attól függne, hogy mennyire sikerül helyesen elképzelnie a történeteket. Az értelmezők Lear és Cordelia e jelenetben látott tetteinek okait problémaként közelítik meg, s töretlenül rugóznak rajtuk, azonban a későbbi cselekedeteik hátterét többé-kevésbé evidensnek tartják, vagy úgy ítélik, semmifajta külön magyarázatra nem szorulnak; s leginkább az e tettekhez rendelt jellemek motivációi vagy tulajdonságai válnak a vizualizálás tárgyává, ahol – mint láttuk – a pszichológiai jellemvonás és a fizikai kifejezés legszorosabban összefonódhat. Találomra csak néhány példa: Leart nevezték lobbanékonynak (Schüking), arrogánsnak, kolerikusnak és hatalmaskodónak (Schlegel), míg Cordeliát félneknek, flegmának (Schüking), komornak, dölyfösnek (Coleridge) és makacsnak (Muir). A jellemzések indítéka helyesnek és őszintének tűnik számomra: de egy dolog azt mondani, hogy Cordelia viselkedése újbóli feltűnésekor nem áll feszültségben a nyitó-jelenetben látottakkal, és egy másik dolog *megmutatni* e feszültségmentességet. Ezt próbáltam ki, amikor felrajzoltam, látvánnyá igyekeztem tenni viselkedését a nyitó-jelenetben. De ez pusztán próbajelleggel történt: semmit sem bizonyít az olvasatommal kapcsolatban; legfeljebb a jelenet ily módon történő előadhatóságát, azaz az olvasatomon alapuló előadás lenne képes bizonyítani vagy cáfolni ezt. És ezzel az esztétikának egy újabb neuralgikus pontjához érkeztünk: a szöveg (vagy partitúra), annak analízise vagy interpretációja és az ezen interpretáción alapuló előadás közötti viszonyok feltérképezésének kérdéséhez.

A probléma most nem az, hogy nincs olyan előadás, amelyet ideálként mutathatunk fel, mert ez azt jelentené, hogy van valamifajta határozott elképzelésünk arra nézvést, hogy milyen lehet egy ideális előadás, talán úgy gondolkodva, hogy megtestesíti az összes helyes értelmezést, minden olyan szöveghelyet, ahol a szöveg kiabál felénk az olvasás során. De ez éppen annyira lehetséges vagy érthető igény, mint amikor valaki azt kívánja, hogy egy kísérlet elméletének minden lehetséges vonatkozását a bizonyosság erejével igazolja vissza. (Akkor mi is tesz egy elméletet meggyőzővé?) Az előadások cselekvésekből, illetve azok imitációiból épülnek fel. Ahogy önmagában a cselekvés, úgy az előadás sem foglalhatja magában egy emberi élet teljességét – habár bizonyos tettek bírhatnak összefoglaló vagy feltáró jelleggel: egyes tettek az élet elágazásainál lesznek fontosak, megint mások azokra a körülményekre és az életre gyakorolnak hatást, amelyek lehetővé tették véghez vitelüket, míg bizonyos tettek mindenfajta kapcsolatot nélkül helyeződnek egymás mellé, vagy feszülnek mechanikusan egymáshoz. Vannak olyanok, amelyek semmilyen jelentést nem hordoznak számukra, mások utóregzései jelentősebbek, mint hatásuk – mivel az eredőerő olyan erőkre lép fel válaszként, amelyek nem láthatóak abban az egy irányban, amelyet választ. (Akkor meg hogyan lehetnek a tettek elviselhetőek és felfoghatóak?) Ezek leírását nem intézhetem el egy már bevált, összefoglaló kifejezéssel, bár minden mozzanat *ennek* kifejeződését szolgálta; akár lelkesedésről van szó, akár gondról,

ezeknek egész jellemem a hordozója; karakterem ezek kivonata. Mintha a jelen nem állna másból, minthogy szellemképeket válogatunk egy pantomimból. Egy előadásnak ugyanazoknak a feltételeknek kell megfelelnie, mint a jelen idejű cselekvésnek; autonómiával, meghatározott kontextussal és motivációkkal kell bírnia, és illeszkednie vagy éppen elütnie kell egy koncepciótól. Ha mindaz igaz is, amit Cordeliáról elmondtam, a nyitójelenet előadásának nem kell egybevágnia ezzel – az érték lehet a drasztikus stilizálásában is. De senki sem fog azon igyekezni, hogy egy eleinte zord, dolyfös vagy dacos lányt újbóli feltűnésekor mint a szeretet legtisztább megnyilvánulását állítsa elénk úgy, hogy közben semmi sem történt, ami a változást indokolná.

Természetesen az első jelenetről szóló interpretációmban én sem mutattam fel az összes mozgatórugót vagy hajtóerőt, amelyek ott megjelentek. Például lehetséges amellet érvelni, hogy Lear tervének része, hogy Cordeliát szándékosan olyan pozícióba helyezze, amelyben megfoszthatja a lányt örökségétől, így nem fogja elveszíteni azt a házasságkötéssel; ha ez igaz, akkor félig működött is, Francia nagylelkűségének köszönhetően. Tehát még a politikai játszmákról és azok nyelvi megnyilvánulásairól sem mondtunk semmit, amelyek itt kezdődnek, és innen-től kezdve járják át a cselekményt. Itt nemcsak a társadalmi lény (*public creature*) életének magán- és nyilvános szférája közötti összjáték megszokott shakespeare-i témája jelenik meg, hanem a téma sajátossága: ahogyan a politikai diskurzus és a szeretet kölcsönösen egymásba hatol és végzetesen összezavarja viszonyait. Ez a sors vár a modern társadalmakban a magánemberre (*private creature*) is, akár a törésvonalak mentén alakuló elkötelezettségek révén, akár az államhoz való hozzáállásban; még szembetűnőbben jelenik ez meg azokban az új formákban, amelyeket a szeretet és a patriotizmus magukra öltenek: ahogy a szerelem saját magát gyakorolja a hatalmi gesztusokban, a hatalom kiterjeszti követelését a szeretetre is. Racine *Phaedrája* talán a legkiválóbb dráma, amely a politika és a „politikai test” témáját dolgozza fel, azon testét, amely szenved a szerelem magányossága miatt; a szégyen témájában pedig találkozik a *Lear királlyal*, hiszen mindkettőben az elfogadhatatlan szeretet (illetve szerelem) tapasztalata indukálja ez azt érzést. És Machiavelli episztemológiája is jelen van; nem pusztán a realizmusban és a cinizmusban, hanem azon állapotokról való tapasztalatában, amelyekre az említett beállítódások applikálhatók – ahol a belső és a külső világ minden kapcsolatot elvesztett, és az ember élete az abszolút nyilvánosság alá vettetett: idegenek között és kizárólag kívülről szemlélhető. Luther ugyanekkor ugyanezt látta, de belülről. Néhányuknak, mint Edmundnak, ez felszabadító tudás, mely lehetőséget biztosít a cselekvésre. Ettől akar Lear megszabadulni. Mert amit Lear csinál a legelső jelenetben, az a hatalom felcserélése szeretetre (a *tiszta* hatalom átváltása *vegyes* szeretetre); ezt nyitóbeszédében egyáltalán nem palástolja. Úgy képzei, hogy ez a későbbi viszályokat majd megakadályozza; de a tanácsokat



a cselekvésképtelensége adja, ami nem következménye ezáltal rossz döntéseinek, hanem sokkal inkább ő maga produkálja azokat: túl erőtlen ahhoz, hogy *kijelölje* az utódját, ami pedig az autoritás eminens próbája. A következmény, hogy a politikai priváttá válik, majd elpárolog, s végképp a gyűlölet szolgálatában álló hatalom marad.

\*

A zárójelenet nyitányában Lear és Cordelia megismétlik, vagy inkább bevégzik azt, amit még az első jelenetben kezdtek el; Lear ismét leköszön, Cordelia pedig ismét szeret és hallgat. A dráma olvasói évszázadokon keresztül vigasztalást reméltek ettől a jelentől: a 18. századi közmegegyezés szentesítette Nahum Tate abszolút Hollywood-kompatibilis befejezését, amelyben Cordelia „feltámad”. A mi időnkben az effajta vulgaritást inkább megvetni szokás; ezzel párhuzamosan a kifinomult ízlés azonban még mélyebbre hatol és Lear számára megváltást kínál a Cordelia figurájában kifejeződő transzcendens szeretetben. De inkább Dr. Johnsonnak van igaza, mivel sokkal őszintébb és érzékenyebb: Cordelia halála annyira megrázó, hogy elkerülnénk, ha tudnánk – *ha* egyáltalán reagáltunk rá. Ezért a kérdés – hiszen a *Lear* mai változatai Cordelia halálával végződnek – szinte ránk erőlteti magát: miért is hal meg? És ezt nem válaszolja meg az olyan kérdezősködés, hogy *Mit jelent a halála?* (I. Krisztus a bűneinkért halt meg). Erre kell válaszolnunk: *Mi ölte meg?* (Krisztust mi öltük meg, mert az örömhírt nem bírtuk el).

Lear nyitóbeszéde ebben az utolsó jelenetben nem javított verziója, hanem inkább megismétlése az első szín taktikázásának, vagy megújítása annak érdekében, hogy megnyerje a régi játékot; de pont annyira végzetes, mint korábban.

CORDELIA: S nem látjuk már vajon  
A lányaidat, a nővéreket?

LEAR: Ne, ne, ne, ne!

(5.3.7–8.)<sup>32</sup>

Nem képes végleg szembesülni azzal, amit tett; és ez azt jelenti, amit eddig is: nem bírja elviselni, ha meglátják. Alig várja, hogy egy cellában legyen Cordeliával; a szeretete most már felszínre bukkott, legalább ennyit elértek nála a körülmények, de továbbra is életbevágó, hogy burkolt legyen, ne lehessen észrevenni. (Vélhetőleg sem Lear, sem pedig Cordelia nem tudja, hogy a győztes csapatvezér Gloster fia. Apa és lánya érzései „tudatlanok”.) Lear még mindig szégyenkezik, és

<sup>32</sup> „CORD. Shall we not see these daughters and these sisters? / LEAR. No, no, no, no!”



Az áldozatodra, Cordeliám,  
istenek szórnak tömjént.

(5.3.20–1.)<sup>34</sup>

nem egyszerűen arra utal, hogy a Cordelia társaságában eltöltendő – határozatlan idejű – börtönbüntetésre egyfajta engesztelő áldozatként gondolna, mint ahogy ezt általában érteni szokás. Mivel ez a szerelmi dala után hangzik el, inkább arról van szó, hogy maga a szeretet az áldozat tartalma. Mintha a szeretet és a halál gondolatvilága összekapcsolódna az elméjében, utóbbi leginkább mint az előbbi bére vagy engesztelő gesztusa. Saját halálának bére, mert a szeretet elismerése és elfogadása továbbra is önmaga megsemmisítésének tűnik számára. És lánya halálának bére, mivel most, hogy már nem tagadja lánya szeretetét, be kell látnia azt is, amit az elejétől fogva tudott: képtelen ezen érzelmi kölcsönösség fenntartására. Cordelia másik áldozata – amit feláldoz, és amiben feláldoztatik – nem a szeretet titka, hanem hogy a szeretetnek titokban kell maradnia.

Halál és szeretet összekapcsolódására még Edmund halála is ráerősít, mert benne az elmúlás szabadítja fel a szeretetre való képességet. Ez a felszabadulás teszi lehetővé utolsó tettét:

Hadd tegyek jót is egyszer,  
bár nem szokásom. Gyorsan küldjeteK...

(5.3.243–4.)<sup>35</sup>

Milyen érzés önthette el? Természetesen részben az, hogy saját halála benne van a levegőben; de ez magában még nem feltétlenül sarkallná erre a mondatra. A legfőbb ok, hogy mindenki, aki szerette, vagy azt állította, hogy szereti, halott. Mohón buzdította Edgart, hogy mesélje el, apjuk halála hogyan esett meg; amikor meghallja Goneril és Regan halálhírét, mintha valami lehetetlen vagy törvénytelen szerelem ellenszerét találta volna meg: „most mi hárman / egymáséi leszünk”; amint meglátja a holttesteket, a legelső gondolata: „De Edmundot szeretted.” Ezt akarta tudni, és most már elismerheti, hiszen a rá benyújtott igény velük együtt halt, innen már nem lehet visszatáncolni. A következő megszólalásában tényleg jót akar.

Persze az is kijelenthető, hogy Lear nem azért szégyenkezik, mert szüksége van a szeretetre, vagy mert képtelen azt viszonzni; inkább a Cordelia iránti szeretetének *természete* miatt szégyenkezik. A pusztá szeretetnél jóval több van köztük. Még akkor is, ha ellenállunk annak, hogy szerelmet lássunk benne, annyit

<sup>34</sup> „Upon such sacrifices, my Cordelia, / The Gods themselves throw incense.”

<sup>35</sup> „[...] some good I mean to do / Despite of mine own nature. Quickly send [...]”

bizonyos: amit Lear érez Cordelia iránt, abba nem fér bele, hogy a lány bárkit (bárki mást) szeressen. Van egy pillanat, ami túl van a szavakon, és ez tettekben tör a felszínre. Itt most ez az a perc, amikor Lear elméje ébredezni kezd az örületből; már nem teljesen képtelen arra, hogy lássa, mi történik körülötte a világban, de még nem is elég erős ahhoz, hogy védje gondolatait: „Ismernem kéne téged s azt az embert” (4.7.64.). Az „azt embert”-et általában Kentre szokták vonatkoztatni (aki Caiusként van jelen), mivel semmi okunk nincs feltételezni, hogy Lear ismeri az Orvost, a másik szereplőt, aki még ott van. Ez valóban értelmes feltételezés; de Lear nem úgy ismeri fel Kentet, hogy például Cordeliát.<sup>36</sup> És a felismerés után ezt kérdezi: „Ez francia föld?” Egyszerűen nem tudok ellenállni annak, hogy ebbe a kérdésbe ne azt lássam bele, hogy úgy tetszett neki, az ember, akit ismernie kellene, megegyezik azzal, akiről azt hitte, a lányával van; s ez az ember nem más, mint Cordelia férje. Ez teljesen egyértelmű akkor volna, ha az „azt az embert”-et az Orvosnak címeznék, akit a Franciának hisz, bár nem képes őt azonosítani. Rájön, hogy tévedett, és amikor legközelebb látjuk, már a börtönbe igyekszik a gyermekével; a férj már nem kerül elő. Sokan Shakespeare szemére vetik, hogy a Francia karaktere meglehetősen felületes. Épp ezért zavaros, hogy

<sup>36</sup> John Barish professzor úr mutatott rá arra, hogy a *Lear király* összes neuralgikus pontjának feloldása iránti nagy igyekezetemben elkerülte a figyelmemet Kent terve, amely saját maga felvállalásának késleltetésére született („ha fölismernek, tervem elvetél”, 4.7.9.) – a professzor úrnak egyébként más javaslataiért is hálával tartozom. Ez a kihagyás azért is rendkívül jelentős, mert Kent háritása az egyetlen, amelyből másnak nem származik bántódása, így ez az elkövetett sérelmek belső mértékévé válhat. Nem értem, mi lehet az a „fontos ok” (*dear cause*), de Kent késleltetése vélhetőleg a következőkkel áll kapcsolatban: (1.) Soha nincs akadályoztatva abban, hogy elvégezze kötelezettségeit; egyúttal nincs szüksége – ugyanis megtagadja magától, hogy szüksége legyen – az elismerésre ahhoz, hogy ezeket végre tudja hajtani. Az igények ilyen értelemben vett behatárolhatósága, melyeknek Kent igyekszik megfelelni, és ebből kifolyólag minden rossz és jó, amit képes elkövetni, a munkájába való beletemetkezés faktorává válik, mely abból fakadhat, hogy – a Bolond mellett – ő az egyetlen jelentősebb szereplő, aki nem ennek vagy annak a *családnak* a nevében lép fel. (2.) Cordelia előtt nem hezitál felfedni magát, (véltetőleg) csak Lear előtt akar rejtőzködni. Ennek oka abban keresendő, hogy mivel a király száműzte, ezért neki is kellene őt rehabilitálnia; márpedig Kent nem apellál a régi rangjára. (3.) Ha a terve komplexebb is annál, hogy valamilyen módon kivívja vagy egyszerűen csak kivárja, hogy előbb Lear ismerje (f)el őt (nem büszkeségből, hanem mert így lenne igazságos), erre nem derül fény, mivel Lear örületének végső stádiumában találja, de az is előfordulhat, hogy mindvégig csak Caius tetteről akart beszámolni és a király bocsánatát kérni. Furcsának tűnhet, hogy nem érzünk semmifajta elvarratlanságot amiatt, hogy Lear mégiscsak fel-felismeri Kentet, illetve nem tekintjük durva tolatóknak Kent kísérleteit arra, hogy Lear megpróbálja rábírní, hogy órá figyeljen; ezek inkább a már eleve meglévő, a jeleneteket átítató szomorúságot erősítik. Ennek oka egyrészt a szolgáltság sajátos élének tiszta kifejezése, amely Kentnél megjelenik, melynek alapja, hogy élete egy másik személy életében teljesebben ki hűség és hallgatás révén (ez utóbbit pedig Kent megtöri, míg Learnek hallgatnia kell); másrészt ott van Cordelia teljes elismerése: „CORDELIA: Drága jó Kent, hogy tudnám viszonzni / a jóságát? Ahhoz rövid az élet, / s a módját se találnám. // KENT (Caius): Ha megjegyzi, felség, már túlfizet”; harmadrészt, amikor ura, Lear, meghal, őt szólítja utóljára, s Kent szavai teljes engedelmeségről tesznek tanúbizonyságot.

Lear sosem utal rá, még akkor sem, amikor éppen örökre elválasztja tőle a lányát. Francia vagy megszűnt létezni Lear számára, vagy pedig éppen miatta akarja minél hamarabb elérni a vele szemben menedéket nyújtó börtönt.

Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy a szeretet előli kitérés és egy bizonyos típusú szeretet hátrítása egymás alternatívái a darab értelmezésében. Épp ellenkezőleg: *egymást* értelmezik. A szeretet előli kitérés mindig egy bizonyos típusú szeretet elkerülése, vagy legalábbis mindig azzal kezdődik; az emberek nem természetüktől fogva nem szeretnek, ez tanult viselkedés. Már életünk kezdetén el kell fogadnunk azt a közeledést, amit kapunk a szeretet égisze alatt, és rögtön le is kell mondanunk annak tárgyáról. És egy bizonyos típusú szeretet elkerülése vagy éppen elfogadása minden másra ki fog terjedni; mindenfajta szeretet az elfogadás vagy elutasítás révén feltűnik az összes többiben. A *Lear király*-ban a látás csodája tárja ezt elénk, épp ezért nem érdekes többé, hogy ez a *típusú* szeretet apa és lánya között társadalmilag elfogadott-e. Az érdekel bennünket, hogy a szeretet teljes egészében tiltva van-e, vagy sem; hogy vajon nem vagyunk-e teljesen képtelenek rá: arra, hogy befogadjuk világunkba. Az érdekel bennünket, hogy vajon mindig bele kell-e örülnünk, hogy egyszerre kell elfogadnunk és elutasítanunk a szeretetet, amikor e két szimultán erő egyformán rémületes terében találjuk magunkat. A lélek felőrlddik a keresztútban, a test úgy érzi, szétszaggatják (nagy halom költői képet generálva, amelyek Caroline Spurgeon *Shakespeare's Imagery* könyve óta elfogadottan központi elemei a *Lear királynak*), és a megoldása e feloldhatatlannak tűnő állapotnak az, ha magának a világnak a szétszaggatása után vágyakozunk.

Lear menekvésének van egy másik, ősi oka is – nem bírja elviselni, hogy bárki sírni lássa.

Jönnek a manók,  
s ezeket mindenestül megeszik.  
Azért se sírunk nekik! Dögöljenek éhen!  
(5.3.24–5.)<sup>37</sup>

Többet nem látja idősebbik lányait, végül mégis kitér Cordelia elől. Látja, ahogy sírdogál a szerelmi dal után („Töröld le könnyed.”). De honnan a könnyek? Honnan veszi Lear, hogy Cordelia sír? Lear azért képzei azt, hogy a lánya zokog, mert ő maga áll a sírás küszöbén – a tehetetlenség érzése, a szégyen, a veszteség mind ősi okok. De a lánya könnyeit kiváltó okra nem jön rá; hogy lánya végre olyanak látja őt, amilyen, és amilyen volt; hogy nem tud élni ezzel az utolsó

<sup>37</sup> „The good years shall devour them, flesh and fell, / Ere they shall make us weep: we'll see 'em starved first.” (A sorszámmok Nádasdynál: 5.3.23/a–25.)

lehetőséggel sem; hogy még élete utolsó szegletén állva is fel kell, hogy áldozza őt, ismét lemondva mindenfajta felelősségről; és hogy még mindig nem tudja, valójában mit kér. Ki itt a kitaszított? Kit utasítottak el? Lear számára úgy tűnik, hogy Cordéliát. Ha valaki így méri fel a helyzetet, erre a tudásra az istenek valóban csak tömjént tudnak gyújtani.

Mintha Cordelia válasza itt az arról való tudását tükrözné, ahogy a darab végződni fog; ő az egyedüli, aki képes lenne arra a szánalomra, amire Learnek szüksége lesz a következő jelenetben, karjában a halott Cordeliával. („Üvöltsetek! Üvöltsetek! Hát kőből vagytok?”) (Vö. ezt Dante másfél sorával, amit Ugolino szájába ad, amikor átkozott fiaival szembesül: „Nem sírtam – kővé váltam már egészen – / de sírtak ők”<sup>38</sup>). Amikor elkezd beszélni, megint azok ellen fordul, akik épp elé kerültek: „Dögöljete meg, gyilkos árulók!”. De ekkor elárasztja a szörnyű tudás: „én megmenthettem volna”. Az elejétől kezdve a börtönjárás minden egyes percéig, megmenthette volna, ha képes lett volna véghezvinni azt, amit a szerepet minden formája megkövetel: figyelmen kívül hagynia saját magát csak addig, amíg a szeme áthatol azon, ami a lányától elválasztja, és engedi, hogy átlássanak rajta. Nem azt mondom, hogy végül nyilvánvalóan megtehetette volna azt, amitől Edmund tartott (hogy „magához hajtja a köznép szívét, / és közlegényeink végül a lándzsát / még nekünk szegeznek”); de az sem nyilvánvaló, hogy nem. És ha nem is sikerült volna neki, legalább a lánya vére nem az ő kezén száradna. Utolsó megszólalásában a „Ne, ne, ne, ne” „Nem, nem, nem él”-re változik. Szükségei, vagy ahogyan értelmezi azokat, a lányára kimondott ítéletté válnak. Ez az, ami elviselhetetlen lesz. Vagy legalábbis ennek elviselése csak Cordelia képességeivel lehetséges. Ha a lány sorsán akarunk könnyezni, az ő szemeit kell magunkra vennünk.

\*

Akkor hát ez keresztény dráma lenne? A kérdés kellően sokrétű. Amennyiben igennel válaszolunk, Cordéliát egyfajta Krisztusképpé avatjuk, aki visszaállítja a természetes állapotot és átváltoztatja Leart. Amennyire értem, úgy elég helytelennek tűnik ez a meglátás, egyrészt a dráma nyújtotta tapasztalatból kiindulva, másrészt azon egyszerű tényből fakadóan, hogy ez egy dráma. A *Lear király* nem színre vitt teológia (meg amúgy is, hogyan lehetne dramatizálni a teológiát, a hangoltságot, a megváltást és a többit miként lehet ábrázolni?), a természet és Lear pedig nem érintkeznek egymással, hanem cserbenhagyják egymást, „kifogynak egymásból”. Ha Cordelia Krisztust példázza, akkor nem a feltámadottat, hanem a megfeszítettet láthatjuk benne. Viszont Krisztus halála pillanatában emlékeztet ránk: amikor látjuk, hogy teljesen elfogadta az emberi állapotot.

<sup>38</sup> Babits Mihály fordítása.

(Ezért van az, hogy mindenki, aki eléri az elutasítás abszolút pontját, Krisztus-szerű figurává válik. Talán ezért olyan fontos a krisztusi történetben, hogy a születésével és gyerekkorával kezdődik.) Ezen állapot *elfogadásában* vagyunk hozzá hasonlatosak. Ha Cordelia hasonlít Krisztusra, az abban mutatható ki, hogy teljesen emberivé vált, tisztában van a Másiktól való elválasztottságával; azzal is, hogy a csodavárás nem segít, mert a csodák süketek, továbbá elfogadja, hogy szeretete viszonzhatatlan és elfogadhatatlan, ennek ellenére nem szűnik meg szeretni, és nem utasítja el azt a belátást és tudást, amit ez jelent. Mondhatjuk úgy is, hogy „megváltja a természetet”,<sup>39</sup> de ebben nincsen semmi természetfeletti, egyszerűen rámutat arra, hogy a természet nem forrása a gonoszságnak – sem a természetben, sem a természeten kívül nem találjuk meg azt az okot, ami így megkeményíti a szíveket. Az ok ugyanis maga a szív: hogy van egyáltalán szívünk egy szívtelen világban. Lear maga az ok. *Mind* gyilkos áruló.

Egy másik lehetőség, amiért keresztény drámának tarthatjuk a *Lear királyt* nem abból fakad, hogy megváltást kínál – mert nem kínál –, hanem éppen abból, hogy *megkérdőjelezi* megváltásunkat, és nekünk kell döntenünk annak lehetőségéről. De semmi utalás nincs arra a darabban, hogy ezt Krisztuson keresztül kellene megtapasztalnunk. Sőt, inkább mintha a krisztusi passió alternatíváját kínálná. Hasonlóan a darabban megjelenő többi szemlélethez, a kereszténység mellett nem döntés születik, hanem a kereszténység próbára tételük. Leginkább, ahogy arról már volt szó, Edgar karakterén keresztül: hogy az Istenhez fordulás minden fajtája figyelemelterelés vagy mentegetőzés, mert a képzelet arra használja fel ezeket, hogy teljes és végleges megoldásokat kapjon, miközben amire igazán szükség van, az vagy már rég rendelkezésére áll, vagy nincs sehol. De nem ez pontosan az, amire Krisztus gondolt? És nem ez válik azzá, amit Lear nem vesz észre, amikor előbb szeretne az istenek kémje lenni, mint Isten alattvalója? Egy újabb bizonyíték erre Cordelia: épp azért van a kegyelem állapotában, mert nincs benne semmi földöntúli; ő az egyetlen a jóakarató szereplők közül, aki tényleg két lábbal áll a földön és arra figyel, aki a legközelebb van hozzá. A vihar alatt borul el leginkább Lear elméje, és ugyanekkor árasztják el a legmélyebb filozófiai gondolatok; amikor kitisztul, Cordelia ott van mellette.

Ezek a megállapítások ismét visszavezetnek minket ahhoz a gondolatkörhöz, hogy Lear a vihar alatt elérte a tiszta emberi állapotot, mintha a vihar válaszként érkezett volna fohászára, hogy: „tedd ki magad a szegény bajának”. Úgy tűnhet, hogy ezt én végig tagadtam, hiszen többszörösen aláhúztam, Lear mennyire kegyetlen Glosterrel, azután Cordelia haláláért tettem felelőssé: mintha vádolnám

<sup>39</sup> Vörösmarty fordítása (4.6.207.).

Lear a viselkedése miatt.<sup>40</sup> De helyénvaló itt egyáltalán vádokról beszélni? Azért kellene vádolnunk, Lear, hogy ember? Tegyük felelőssé azért, hogy olyan univerzális szorongásnak és olyan képzelődéseknek van kitéve, amelyek elzárják őt a tökéletes könyörületől? Lear nyakába varrni a dolgokat valóban helytelen eljárás, hiszen persze, hogy fogalmam sincs, mi *mást* tehetett volna ebben a helyzetben. De be kell vallanom, hogy Lear akcióit figyelve a bennem keletkező fájdalom attól nem szűnik meg, hogy tudom: ő is szenved. Talán úgy tudnám körülírni a róla alkotott benyomásomat, mint olyan felelősséget, amit nem tudok hová tenni, kire hártani. Olyan felelősségről van szó, melynek elviselése senkitől sem várható el, és senki sincs abban a helyzetben, hogy elhordozza – olyan ez, mintha a Mennynek tennénk szemrehányást. Ez viszont már nem tűnik helytelen szemléletnek számomra, mivel a tragédia épp ezért képes katarzist okozni. (Sem Kentnek, sem pedig Cordeliának nincs szüksége a tragédiára, hogy megtisztuljanak; Kent ugyanis előbb lép és szegődik el Learhez, mintsem hogy azt firtatná, „ki mennyire erkölcsös?”, „ki a hibás?”, Cordelia pedig túllép ezeken a kérdéseken.) Azt az álláspontot viszont nem tudom elfogadni, amely szerint ha Lear egyszerűen esendő embernek tekintjük, akkor rögtön az otthontalan emberi állapot megtestesülését kell látnunk benne. William Empson többször hangsúlyozza, mennyire többértelmű Lear mint bűnbak és mint számkivetett ember.<sup>41</sup> Ez helyes meglátás, de túlzásba vihető, és akkor helytelen eredményre jutunk. Persze, hogy nem akarjuk, hogy Lear ennyit szenvedjen valami semmiségért, vagy akár a semmiért, ezért aztán azt képzeljük, arra is képessé vált, hogy a mi szenvedésünket átélje. Ahogy azonban elül a vihar, már csak annyira bűnbak, mint akárki más, aki az igazságtalanság elszenedőjévé vált; és nem lehet jobban számkivetve, mint bárki, aki kegyvesztetté lett. Csak a végén ér fel szenvedése az emberileg elkép-

<sup>40</sup> Alpers professzor úr a jelen esszé egy vázlatához fűzött részletes és hasznos megjegyzéseiben ezt egy lehetséges válasznak veszi a kérdésemre; szintén az ő ötlete volt foglalkozni a bűnbak empsoni konnotációival, melyek magyarázatul szolgálhatnak Lear állapotára, így ismét kézbe vettem Empson tanulmányát. A bűnbakok soron következő tárgyalása így egyben kísérlet Alpers megfigyeléseinek igazolására is. Számos bekezdést átirtam ebben a részben az ő hatására, amiért újfent köszönettel tartozom.

<sup>41</sup> William EMPSON, „Fool in Lear” = Uő., *The Structure of Complex Words*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1967, 145, 157. Mivel Empson támaszkodik rá, ezért ORWELL Lear-tanulmányát is meg lehet itt említeni („Lear, Tolstoy and the Fool” = *Four Centuries of Shakespearean Criticism*, szerk. Frank KERMODE, Avon Books, New York, 1965, 514–31.). Talán Orwell szövegének köszönhető, hogy úgy érezzük, a darab főtémája a lemondás: így hat ránk Orwell erkölcsi szenvedélye, nyíltsága és világos ragaszkodása ehhez, miközben sem ő, sem mi nem tudunk erre bizonyítékkal szolgálni. Viszont igaz, hogy a nyitójelenet és annak következményei olyan jelentéseket hordoznak, amelyek mintegy magától értetődően sugallják Orwell meglátásának helyességét. Talán többre nem is juthatunk akkor, amikor egyetlen szót kell találnunk a dráma tárgyára, és Orwell szövege, csakúgy, mint a többi, példaértékű a tekintetben, ahogy az erkölcsi ítélőerő, a magasabb okokat figyelmen kívül hagyva, úgy képes egy tökéletlen világot görcső alá venni és megítélni, hogy mégsem szakít meg vele minden kapcsolatot.



zelhető legrosszabb szintre, és ez sem azért történik így, mert bűnbak, hanem mert bűnbakot csinált a szeretetéből. Ha Cordelia Lear bűnbakja, akkor Lear a mi bűnbakunk. És ha bűnbakként tekintünk rá, akkor nem viseljük el, hogy látjuk azt is, hogy (és ahogy) kitér a szeretet elől – épp ellenkezőleg, ezzel teremti meg velünk a kapcsolatot, ezzel a kitéréssel hozza a fejére a végső áldozatot. Ha szerepelnek a darabban bűnbakok, akkor részben róluk is kell szólnia a történetnek, arról, ahogyan valakiből bűnbak lesz, és arról az árról, amit meg kell fizetnie ezért. Ha ragaszkodunk ahhoz, hogy Lear bűnbakká vált, akkor ez még inkább felhívja figyelmünket a pusztá életre. Megint az ő helyzetébe kerülünk – nem úgy *tekinteni* arra, ahogy ő tekint (hanem saját szempontunkból), de elfogadva látásmódját, mellőzve ezzel a többi szereplőt; nem miatta érzünk részvétet, hanem magunk miatt.

Mindegyik pozitív szereplő száműzötté vagy számkivetetté válik – kezdetben Kent és Cordelia, a második felvonás elején Edgar, a végén Lear, a harmadik végén pedig Gloster. De már a kezdősorokban ott van egy másfajta, szó szerint (társadalmilag) kitaszított karakter, a Fattyú, a darab „főgonosza”. Egy olyan dráma, ami képes egy királyból örület csinálni, egymásra is tud montírozni királyokat és fattyakat – a pusztá élet több, mint amire bárki számíthat. Lear „bűnbakóságának lehangsúlyosabb jellemzőjét” Empson a következő sorokban véli felfedezni:

Senkise bűnös, senkise! Nekem  
elhiheted, mert megvan a hatalmam,  
hogy a vád száját befogjam.

(4.6.170–2.)<sup>42</sup>

Empson így olvassa: „A számkivetett ereje váltotta fel a királyi előjogot, hogy az egész emberiség nevében cselekedhessen”. Nem áll szándékomban megkérdőjelezni ezt az érzést, mindenesetre annyira azért nem egyértelmű a dolog. Mert mi is ez az új, közvetlen hatalom, amely elnémít? „Senkise bűnös, senkise! Nekem / elhiheted” – túl sok itt a negáció, mintha Lear maga sem hinné el. Edmund szintén elnémít, ráadásul ő is közvetlenül teszi ezt, sőt átlelkesülve tudja használni ezt az emberi képességet, mivel ő is számkivetett; az ítélet őt *már* elérte. Ez igazolja helyzetét. Ezért Edmund is mondhatná: „Senkise bűnös”. Úgy értené, mint a második monológjában is (1.2.124–40), hogy mindenki egyaránt gonosz és köntörfalazó (*evasive*), épp ezért senkinek nincs joga a másik bűnéről ítélni.

<sup>42</sup> „None does offend, none; I say none. I'll able 'em: / Take that of me, my friend, who have the power / To seal the accuser's lips.” (A sorszámok Nádasdynál: 4.6.164–166.)

És ez mit is bizonyítana azon kívül, hogy az ördög néha Szentírást idéz? Ez már elégséges bizonyíték arra, hogy lássuk, a legnagyobb igazságok sem érnek semmit, nem okoznak fájdalmat, nem nyújtanak segítséget, nem jelentenek egyáltalában semmit, ha nincsenek az adott esetre alkalmazva. Látjuk (ugye látjuk?), hogyan függeszti fel Edmund értelmezése a zsoldárokat: nem az emberiség nevében beszél, hanem a sajátjában; és nem elébe megy, hanem kitér az ítélet elől, olyannak tüntetve fel, mint ami nem válogat, merő cinizmusba süllyesztve azt. És látjuk a különbséget Lear igazságtól felbőszített elméje és Edmundé között? Mert Lear is felhasználja a maga hasznára a világnak ezt a mindenkire kimondott ítéletét. Vegyük úgy, hogy Lear örületének fázisaiban a kultúra vagy a tudat történetének újrarájátszása és visszaszerzése zajlik: a családi kötelek felbomlásától és a sérelmek és vétkek áradásától, amelyek a társadalom világát teszi tönkre (3.4.), azon keresztül, ahogy a törvényes igazság intézménye a maga törekeny és töredékes módján átveszi a bosszú helyét (3.6.), egészen magának az igazság fogalmának beszenyeződéséig és a társadalmi háló felbomlásáig (4.6.). Lear elméjének dühe eme stációtak rendre végigtombolja, majd lassan elül, ahogy a vihar is, s elkezd lépést tartani a világ folyásával. (Hogy Empson szép és empatikus megfigyelésére hivatkozzam, Lear azért válik meg ennél a pontnál a csizmáitól, mert újra ott-hon van a világban.) Ha Lear számkivetett, akkor mindenki az, akit a társadalom kítaszít; ha bűnbak, akkor mindenki az, aki kiszolgáltatott a folytonos bűnbakkeresésnek, és az igazságszolgáltatás mellényúlásainak, csúsztatásainak. Lear nem azt a pusztá életet érte el, amelyet szegény, meztelen Tamás *testesített* meg (amely átlökte a világpusztító őrzöngésből a világteremtő örületbe); de azt mondhatjuk, hogy most már legalább lehetőségként Lear előtt áll. Lear emberként szembesül saját magával; amennyiben már leköszön[t] a trónról. De még nem választotta a halandóságot, hogy egy legyen az emberek sokaságában; ezt még nem érte el, az elégtétel és a vezeklés még nem jutott el a végső pontra. Kiegyezett Goneril és Regan duójával, a leánygyermek hálátlanságával; visszatért arról az útról, amelyről *tudja*, „ott örület van”. Amibe nem tud belenyugodni, és amin nem tudott túllépni, az az apa mohósága (amit Lear a „szkítiai barbár”-os beszédében (1.1.116.) annyira elítélt, s amit Gloster idéz vissza, amikor ráébred, „apádat jól becsapták, / s rajtad hizlalta téves dühét” (4.1.22.)<sup>43</sup>. Cordeliához Lear nem ért vissza. Nem és nem.

Erre nemcsak az szolgál bizonyítékul, hogy a „Senkise bűnös” kijelentést még bőven örületbe süllyedve teszi (még csak hatalmának azon felvillanása sem, hogy bár saját maga veszi le csizmáját, azt képzei, egy szolga tette meg ezt helyette), de az ezt követő prédikációja is („most prédikálok”):

<sup>43</sup> A sorszámok Nádasdnyál: 4.1.24–24/a.

Megszületünk: sírunk, hogy idejöttünk,  
bolondok színpadára.

(4.6.184–5.)<sup>44</sup>

Ez vélhetően azért lehet prédikációértékű, mert azon könnyek szövegszerű értelmezését hajtja végre, amelyekkel minden ember élete kezdődik. Azonban Empson szerint „az újszülöttek nem tudhatnak ennyi mindent az emberi viszonyokról.” Úgy látom, hogy Lear, miután érzékei újjászülettek (kilépve az örületből), újra gyermeknek érzi magát (a gyermekek ösztönösen „sír[nak]–üvölt[enek]”, ha igazságtalanságot látnak); úgy érzi, hogy a világ nem az ember természetes élőhelye; azért nem természetes, mert színpad. *Feltehetően* színpad: a rajta mozgó színészeket látja a mennybolt; vagy: színpad, mert a színészek mind látják egymást. Akárhogy is, Lear (és nem Lear prédikációt hallgató gyülekezete, Gloster) az, aki úgy látja a világot, hogy az színpad. De miért pont bolondok színpadaként? Annyi lehetőség kínálkozik ennek megválaszolására, ahány jelentéssel a „bolond” szó bír. De a válaszok majd mind a körül a tengely körül fordulnak meg, hogy pont akkor és éppen *azért* látja a színpadot bolondokkal, emberi torzulásokkal, született bűnbakokkal benépesítve – olyanokkal, akik között semmiféle emberi kapcsolat nem alakulhat ki –, mert a világot színpadként látja, színpadnak tekinti. És ki lenne abban a helyzetben, hogy ezzel a vízióval, ezzel a drámai színnel szembesítse a világot? Nem arról van szó, hogy ez a vízió valótlan, vagy érvénytelen, hibás: a víziót nem tagadjuk. A helyzet pikantériája inkább abban gyökerezik, hogy senki sem akad, aki vállalkozna arra a szerepre, hogy ezt állítsa vagy megerősítse anélkül, hogy magát ne állítaná be egyúttal bolondnak: hogy senki sem bizonygathat ilyesmit anélkül, hogy egyben magáról is be ne bizonyítaná, mekkora bolond. A világnak beolvasó bolond a világot vádoló hazughoz hasonlóan e paradoxon áldozatává válik. Ezért jelenti a „balgaság dicsérte” a „bolondtól jövő dicséretet”. (Hogy itt megfogalmazzam jelen esszé II. részének központi elemét, azt lehetne mondani, hogy a színpadiasítás (*theatricalization*) következőben a többiek bűnbakokká avanszálnak.)

Ha Lear bűnbakká válásának módja egyáltalán nem specifikusan hozzá köthető (ha, mondhatnánk, ebben nincs „semmi különös”), akkor a helyzet sajátosságát inkább az adja, ahogyan *érez* a saját „bűnbakos” állapotával kapcsolatban, és ahogyan benépesíti a világot hozzá hasonló bűnbakokkal. Az ő és Gloster családja közötti alapvető kapocs: Gloster valójában saját magát írta ki a társadalomból, és bár nem érzi úgy, hogy az emberek szemében bűnbak lenne, saját fiaiból azt csinált, hiszen mindkettőtől megtagadta járandóságukat, az egyiket a természet és

<sup>44</sup> „When we are born, we cry that we are come / To this great stage of fools.” (A sorszámok Nádasdy-nál: 4.6.178–179.)

a szokásjog alapján semmizte ki, a másikat ítéletével. Erre mindketten apjuk meg- és kitagadásával válaszolnak, mindkettő tervszerűen, bár míg az egyik terve nyilvánvalóan a gyűlöletből fakad, addig a másiké a szeretetből, miközben egymásból is bűnbakot csinálnak, az egyik a természet és a szokásjog alapján, a másik egy határozott terv alapján, alakoskodással. Edgarhoz hasonlóan Lear is a bűnbak szerepébe helyezi magát, ezzel viszont másoknak okoz szenvedést; mint Edmund, ő is a Sors és Szerencse természetes bolondjaként ismer önmagára, a megszo- kott bűnbak szerepében, és utána már csak ez marad: „ölni, ölni, ölni!” (4.6.189.) – az elme pedig megálljért kapálózik. A doppelgängerek e serege (nincs még egy olyan Shakespeare-darab, ahol a jól ismert motívumkettőzés [*doubling of themes*] ilyen könyörtelenül mutatkozna meg, szinte a dráma médiumát vagy világnézetét alkotva) arra mutat rá, hogy Shakespeare megkettőző dramaturgiájának értelme nem az, hogy fokozzon vagy egyetemes érvényűvé avasson egy motívumot vagy témát, hanem hogy sűrítse vagy egyénivé tegye, és főleg, hogy megmutassa azt a szabadságot, amely minden szereplő jelleme alatt ott rejtőzik. Akárhogy reagáljon is valaki a Másik bolondságára, ez megmértetik és próbára tétetik mindenki Más által; minden száműzetés elfogadását egy Másik méri fel; hogy Gloster-t a gyerekei hálátlansága nem kergeti örületbe (bár nem idegen tőle ennek lehetősége: az a fajta őszinteség, amivel ezt kezeli: – „Hát, tudod, barátom, / én is megőrülök” (3.4.169–170.)<sup>45</sup> –, a normalitás érzékeny próbakövévé avatja ebben a tekintetben), azt mutatja, hogy az az út, amelyet Lear lelke követett, nem volt szükségszerű. Tiltakozhatunk, hogy ami Glosternek nem szükségszerű, még az lehet Learnek. De épp ez a lényeg. Hogy rájövünk, miért szükségszerű, meg kell értenünk, kicsoda Lear; mindazt, amit ő talál szükségszerűnek: az ő sajátos szükségleteit és döntéseit. A tragédiája abban áll, hogy ezeket neki is fel kell és ki kell találnia, és hogy nem nyugodhat addig, amíg valódi válaszokra nem bukkan. „Meg tudja mondani valaki, hogy ki vagyok?” (1.4.238.)<sup>46</sup>; az első elutasítás, ami új állapotában éri, ennek az ősi tragikus kérdésnek a feltevésére kényszeríti. És ekkor a Bohóc rászabadítja elképesztő tudását: „Lear árnyéka”. Ebben a pillanatban Lear vagy nem hallja, amit hall, vagy azt gondolja, hogy a Bohóc *megmondta* neki, *tudomására* hozta, kicsoda ő, és elhiszi, amit hall, mivel hihető: arról van szó, hogy a lehetőségei szűkültek be. Nehezebben fogadná el, amit hall, ha kihallotta volna az „árnyékból” az *árnyat*<sup>47</sup> és az *árnyalatot*. De az igazságot talán még ennél is nehezebb meghallani; nehezebb, mint bármit, amit csak mondani lehet.

Vegyük úgy, hogy a Bohóc helyesen válaszolt Lear kérdésére, ami az ő esetében nem ritkaság. Akkor ezt jelentené a válasza: Lear árnyéka el tudná mondani

<sup>45</sup> A sorszámok Nádasdnyál: 3.4.160/a–161.

<sup>46</sup> A sorszámok Nádasdnyál: 1.4.220–221.

<sup>47</sup> Vörösmarty fordításában eleve *árny* szerepel a Bolond (Nádasdnyál Bohóc) válaszában. (A *ford.*)

neked, ki vagy. Ha erről van szó, akkor ez azt jelenti, hogy a választ az „elkerülhetetlen”, a „szükségszerűen megmutatkozó” Learben találja, aki homályos, még homályosabb lesz és mindent még homályosabbá tesz, és abban a Learben, aki elől Lear sem tud elmenekülni, mert az *magát* vetíti a világra; így megkettőződik, és önnön hasonmása lesz. Ezért az egész dráma egy másik érzelmi húrt is megpendít a megkettőződések kapcsán, egy másik hangsúlyos pontra koncentrálna, mint amire a legutóbbi okfejtésem, amely szerint a darab saját szereplőinek a szabadság rémalakját mutatja fel. Az újabb gondolatmenetem szerint (amit most szeretnék magamra öltetni), a teljességük *hiányával* gúnyolja és kínozza őket, az önmaguktól való elválasztottságukkal, méghozzá azáltal, hogy veszteségekkel, tagadásokkal, ellenállással veri, bünteti őket. (Montaigne írja (idézi Auden): „Mi, fogalmam sincs hogyan, meg vagyunk kettőzve önmagunkban, ennél fogva elhisszük, amit nem hiszünk, és nem tudunk megszabadulni attól, amit elítélünk.”) Heine *Doppelgänger*-ében („Still ist die Nacht...”) a személyiség már nem kapcsolódik múltjához és az érzéseihez, akármennyire karnyújtásnyi távolságban is van tőle mindkettő.) Mindkét esetben, akár a szabadság, akár a személyiség integritása kérdőjeleződik meg, a megkettőződés kihívás elé állít; ez lehet a feltárás vagy az elismerés. És mindkettő jelen lehet akkor, amikor Lear szembekerül Glosterrel és megvalósul az identitások kon(-)fúziója.

Ha számításba vesszük az utalásokat a házasságtörésre és a „Gloster zabi fia” (4.6.113.) megfogalmazást, amely Learnek a természet tisztátalanságáról és az ember igazságáról szóló hosszú tirádájának kiobbantója, akkor láthatjuk, hogy Gloster családjának hiányzó tagja uralja Lear elméjét. Lear irtózása a szexuális aktusoktól azonban nem áll messze Edmund korai rögeszmés dicshimnuszától, fohászatól éppen a szexualitáshoz, legfőképpen azért, mert mindketten úgy tekintenek a világra, hogy az csak hajsza közben élhető meg igazán; és az Edmundban égő érzések, amelyek a társadalom „legitimitásának” illegitimitása (*illegitimacy of society's „legitimacy”*) miatt érik, már előkészítik Lear belátását a társadalom „igazságának” igazságtalanságáról (*injustice of society's „justice”*). Tehát ha úgy akarjuk szemlélni ezt a darabot, mint ahol – Miss Welsford remek kifejezésével élve – a király bohócruhát ölt, akkor ebben a jelenetben a király a fattyak elsőszámú védelmezőjévé avanzsál – kapunk tehát egy illegitim királyt egy törvényre fittyet hányó világban. (Edmund elnyom egy imát a fattyakért, és talán van egy olyan vonulata a darabnak, mely szerint nem az a baj az imákkal, hogy túl kevés talál belőlük meghallgatásra, hanem az, hogy vagy így, vagy úgy, de végül egyik sem.) Ahogy a hasonmások egymást tükrözik vissza, mindegyik szereplő egy többé-kevésbé kivételes és egyéni szögben közelít ugyanahhoz a motívumhoz: az egyik meglátja a lehetőségét egy közös emberi természet létezésének, amelyet mindenki a saját módján hibáz el, vagy talán úgy okoskodnak, hogy a közös emberi természet fokozatos elérése úgy lehetséges, hogy az ember megengedi

a belső reflexiót minden témára, ami emberi. Krisztus minden emberi bűnbak formájában visszatükröződik, minden olyan módon, ahol egyetlen embernek kell elbírnia azt, hogy az emberek torzulnak, és elutasítják a másikat. Számunkra ez Cordelia elfogadó természete révén a legnyilvánvalóbban, és talán azért, mert felakasztják, de jelen van a Bohóc misztériumának titokzatos terepén is. Nem tudom nem érezni, hogy ez a tudás – ha némileg nyersen is – a törvénytelen fiú karakterében is megvan. Nem akarom túlzásba vinni. Mindenesetre ennek hatására gondoljuk át, hogy a Gonosz talán mégsem téved, amikor jóságos karakterként gondol saját magára, mivel ezzel egyben megújítja a jóság iránti sóvárgást, a saját ártatlanságának tapasztalatát, amelyet a világ elutasít.

\*

Találunk reményt ebben a drámában, csak nem a Mennyben. Két legszörnyűbb pillanatának kiemelt helyzete rejti azt magában: Gloster megvakítása és Cordelia halála. Gloster élettörténetében találkoztunk a reménnyel, mert ha gyengesége a gonoszság nyílt célpontjává tette is, a gonosznak Gloster ellen *kell*et támogatnia, mivel a gonosz képtelen elviselni, hogy az öregember *látja*, mit művel ez a gonosz. Ameddig ez így van, addig a gonoszságnak nincs *szabad* (kénye-kedve szerint cselekvő) hatalma a világ felett. Cordelia halálában pedig azért találunk reményt, mert az istenek kegyesebbek, mint reméltük vagy szerettük volna; Lear fohásza itt is meghallgatásra talál. Az istenek, ahogy Edgar nagyszerűen megfogalmazza, világosak és tiszták. Cordelia halála azt jelenti, hogy minden csalárság, minden szándékos fel nem ismerés előbb vagy utóbb, de lelepleződik. A lélek, a szellem szférájában, szól Kierkegaard tétele, csak abszolút igazságosság lehet. Szerencsénk van ezzel, mert ha mindig csak a világ folyását kellene követnünk, akkor az igazságosságnak a fogalmát *en bloc* elvesztenénk; és akkor lenne csak igazán elviselhetetlen az emberi élet. Kant a lélek halhatatlanságát arra a tényre forrasztotta rá, hogy *ebben* a világban a jóság és a boldogság között disszonancia van – egy olyan állapot ez, amely, ha soha nem került jogi kontextusba, nemcsak a morális tudatossággal nem összeegyeztethető, de Isten létével sem. A halhatatlanság pedig nem létszükséglet a lélek elégedettségéhez. Az egység, az ítélőerő megléte van szüksége egy olyan világban, ahol a gonosz győzedelmeskedik és a jó meg van átkozva; legfőképp pedig abbéli meggyőződésünkre van szükség, hogy bár az igazságtalanság virágzik, a meglegedettség mégsem töltheti el. Úgy gondolom, Platón *Állama* erről szól. És ez a tragédia egyik ősi témája is.

Az ehhez szorosan kapcsolódó téma pedig, hogy minden cselekedetünk következménye túlszárnyalja a legjobb – és legrosszabb – akaratunkat. A *Lear király* konfliktusa nemcsak megtestesíti ezt, hanem kommentárokat is fűz hozzá, sőt, elmélyíti. Mert megmutatja: annak okát, hogy a következmények úgymint utolérnek



erővel húznak a könnyebb megoldás felé. (Ha ez olyan valami, amiről tudunk, akkor ez olyan valami is, amit egyúttal alá is becsülünk.) A példák, amelyek elől a legkevésbé térhetünk ki, a következők: amikor a jól megcsinált színdarab (*well-made play*) mutatja meg nekünk, „mi az, hogy dráma(írás)”, kijelentjük, hogy Shakespeare gyöngé a cselekményszövevényben, s mivel tudjuk, hogy nagy szerző, megbocsátunk neki, és megpróbáljuk meggyőzni magunkat, hogy a hiányokat a közönség nem fogja észrevenni az előadás hevében. Amikor az újkritika aggályai és gyakorlatai megmondják nekünk, mit is jelent az, hogy „költemény”, azt mondjuk, hogy Shakespeare darabjai költemények, és ennél fogva jelentésszerkezetek, és ily módon igazoljuk Shakespeare „verseinek” tömörségét és sűrűségét, biztosítva magunkat arról, hogy még ha nem is észleljük, illetve nem tudjuk észlelni őket egy adott pillanatban, mégis hatalmukba kerítenek minket. Amikor elmagyarázzák nekünk, hogy Shakespeare Shakespeare korában élt, és ezért a kor értékítéleteinek, gondolatvilágának és hagyományainak közegében alkotott, „jött és ment”, jó esély van arra, hogy elfelejtsük: nem más, mint Shakespeare követel tőlünk valamit. Ezért aztán az ő Fattyúja hirtelen visszahullik korának a Fattyújába, amelyből ő a „konkrét fattyút” (Edmundot) félreérthetetlenül kiemelte. Egyes esetekben (jellemzően az olyan típusú példáknál, mint a meseszövevény) segítségül hívják a pszichológiát, vagy az ideológiát, hogy kitöltse a morális vagy esztétikai hézagokat. Más esetekben (jellemzően az olyan típusú példáknál, mint a korszak figyelembevétele), s persze válaszképpen a vele való korábbi visszaélésre, a pszichológiát irrelevánsnak titulálják. És a drámát minden esetben elvételük, észlelésünk eltompul.

\*

Itt megállok egy percre, hogy jelezzem, miért nem próbálok méltánytalanul elkenni az általam tett állítások szerénytelen vagy melodramatikus voltát: maga ez a jelleg is hasznos lesz, ha további adatokkal szolgál az értelmezés aktusának vizsgálatához.<sup>48</sup> Azaz azt feltételezem, hogy az értelmezés *inherensen* (önmagából és önmagától) szerénytelen és melodramatikus – nemcsak annak révén, hogy csábítást érez: szüntelenül hasznavehetetlen felsőbbrendűségét fitogtassa és önhittent veregesse vállon a közönséget és a művészt egyaránt. Az értelmezés szerénytelen és melodramatikus jellege állításainak logikájából is fakad, elsősorban is két összetevőjéből: (1) egy értelmezési pozíció végül is egy állítás

<sup>48</sup> Michael FRIED cikke az *Art Criticism in the Sixties* (New York, October House, Inc., 1967) című kötetben – mely négy olyan előadást tartalmaz, amelyek egy 1966 májusában a Brandeis Egyetemen tartott szimpózium keretében hangzottak el – az intolerancia kemény tényeivel szembesít. Ezt az intoleranciát részben okain és eredetén keresztül mutatja be, és különös figyelmet szentel annak, miért mutatkozik meg olyan szembeszökően épp a modern művészetrel kapcsolatban.



*nyilvánvalónak* titulálásán fog nyugodni; (2) az értelmezői felfedezés úgy fogja fölmutatni magát, mint a mű *teljes* igazsága, amely az értelem egésze fölött rendelkezik. Ha azonban a kijelentéseket, amelyek a mű megértésére igényt tartanak, a szokásos módon értékeli, könnyedén cáfolhatónak tűnik minden megállapítás. Hogyan is lehetne egy kijelentés nyilvánvaló, ha nem mindenki találja nyilvánvalónak? (És mindig van valaki, aki nem találja annak – holnap talán maga az értelmező gondolja meg magát). És hogyan is lehet egy értelemegészre vonatkozó igény helyénvaló, amikor annyi minden marad ki az értelmezés során? (És valami mindig kimarad.) De ha az értelmezés megállapításai *ilyenfajta* alapon tűnnek cáfolhatóaknak, akkor az értelmezés nemcsak a kizárólagosság és a más vélemények elutasításának hibájába esik, hanem egy kissé ostoba is. (Ez lesz az ilyen cáfolatokból fakadó következtetés; nem állítom, hogy sohasem indokolt.) De tegyük fel, hogy ragaszkodunk az intoleranciához: kizárólagosságra törekszünk, és még az ostobaságot is távol tartjuk magunktól (egy pillanatra). Akkor föl kell tennünk a kérdést: hogyan tudtak komoly emberek újra meg újra ennyire *sebezhető* állításokat tenni? (Vagy tegyük föl keményebben a kérdést: hogy tudtak ennyire *nyilvánvalóan* hamis megállapításokat tenni?) De tegyük fel, hogy van más módja is a kinyilvánításuknak, azaz tegyük fel, hogy kinyilvánításuk számonkelt meg szokott módjai éppen azok, amelyek egy kissé egyszerűnek tüntetik fel őket. Melyek ezek a módok? Amikor azt mondják: ezek a megállapítások nyilvánvalóak, azt is mondják: „bizonyosak”; amikor azt mondják: mindenről számot adtak, azt is mondják: „kimerítettük a jelentést”. Az első módszer mélyen gyökerzik a modern ismeretelmélet történetében, és bizalmatlanságot szült a meggyőződéssel és bizonyossággal szemben ahelyett, hogy a „nyilvánvaló” fogalmát vizsgálta volna meg alaposan. (Wittgenstein kései filozófiája felfogható úgy, mint ami épp a nyilvánvalót vizsgálja.) A második ezen módszer közül az „életvilág” (*lived world*) kizárólagosságát hirdeti, ellentétes filozófiák kölcsönös, egymástól elszennvedett sérelmeit állítja pellengérré, sebekre mutogat, amelyeket mindkét fél végeérhetetlen és felületes bírálatok során szerzett. Ennek hatására megrendült a bizalom a kizárólagosságban, vagy épphogy sokaknak gusztusuk támad a kizárólagosságra, ahelyett, hogy a „totalitás” fogalmát vizsgálták volna meg. Az intolerancia mindkét fajtájának természetéhez tartozik, hogy jellegzetesen *privát*: magántermészetűként tűnik föl, mivel az embernek egyik esetben sincs más esélye, minthogy önmagára hagyatkozzék. (Egy divat-szülte liberalizmus nehezen tud különbséget tenni a komolyság és a bigottság között. Egy javaslat a különbségtételre az, hogy a bigott soha nem elszigetelt. Egy becsvágyóbb műértő elő fogja számlálni a különbségeket a komolyság és az örület között.) Ezért jár az értelmezői felfedezés gyakorta egy sajátos lelkesültséggel, és ezért jár egy értelmezési hiba fölismerése sajátos csalódottsággal. Az ember tudni akarja, miben térnek el (és vajon eltérnek-e) ezek az érzelmek a győzelem általános íztől

és a vereség általános gyötrelmétől – mondjuk, a tudományban. Nem állítom, hogy minden esetben vannak különbségek, de rámutatok a különböző módokra, ahogy az olyan fogalmakat, mint „felfedezés”, „fejlődés”, „tehetség”, „szakember”, „megvilágosodás, meglátás”, „mélység”, „versengés”, „hatás, befolyás” stb. alkalmazták, vagy alkalmazhatják az irodalmi értelmezésben és a tudományban: ezek mintegy különböző méretű „arénák”, amelyekben eldőlt a győzelem, illetve a vereség. Jelentős különbségnek tűnik, hogy az ember egy valakivel megeső fontosabb tudományos megvilágosodást azzal az impulzussal együtt képzel el, hogy a felfedező kirohan vele az utcára a megkönnyebbüléstől és a boldogságtól bódultan, mert úgy érzi, ez roppant fontos embertársai számára, míg egy fontosabb értelmezésbeli megvilágosodás öröme megoszthatatlan lehet, ha az ember híján van a barátoknak, és talán ki sem kell mondani (bár közben talán reménykedünk, hogy a Másik is magától ugyanerre a következtetésre jut). Ez bizonyára azzal függ össze, hogy az értelmezés „téma” értelmében vett „tárgyai” nem (életelen) *tárgyak*, hanem művek, *már* (el)beszélt dolgok. És ha az arrogancia benne rejlik az irodalmi értelmezésben (és ennél fogva hol *nem* található meg a humántudományokban?), akkor az alázatosság nem kevésbé fájdalmas feladat az irodalmi mű értelmezése során, mint bárhol másutt. Az sem meglepő, hogy az arrogancia sajátos alkotóelemei egyaránt sújtják mind az irodalmi elemzést, mind a filozófiát: ha a filozófia elgondolható úgy, mint egy önmagára eszmélt sajátos kultúra világa, akkor az irodalomkritika (az értelmezés) egy módusza (hívjuk filozófiai irodalomértelmezésnek) elgondolható úgy, mint egy önmagára eszmélt mű világa.

\*

Aligha hangzik újdonságnak, hogy azt, egy kor mit érzel egyáltalán, szellemdivatok formálják és tépázzák. Nem a kellő érettséggel történő meghaladásuk nehézségei érdekelnek most elsődlegesen; nem ezek a nehézségek azok, amelyek miatt nem tudunk egy olyan drámával szembenézni, mint a *Lear király*. Kudarunk eredete inkább a dráma megszólásának módjához köthető. Sőt, amennyiben az olvasatom helyes, a dráma pontosan erről a nehézségről szól. A nehézség egyfajta elutasításból fakad, s az elutasítás tartalma nem más, mint a fel-, be- és elismerés kudarca (*failure to acknowledge*). (Hogy itt elutasításról van szó, arról, amit minden szereplő *csinál* és váltig *csinál*, eredményezi azt, hogy ezeket az eseményeket inkább tragédiaként, mintsem melodramaként érzékeljük; az utóbbiban amit te képtelen vagy látni, az egyszerűen nem is látható. De természeti katasztrófának sem tekintjük a *Lear királyt*, hiszen egy ilyen katasztrófa során amit nem tudsz megakadályozni, az egyszerűen vagy nem megjósolható, vagy hozzáférhetetlen.) Azonban ez inkább úgy hangzik, mint azok a nehézségek, amelyekkel

a szereplők néznek szembe. Mi köze ennek a mi nehézségeinkhez, hogy „tisztában legyünk a dráma e móduszával”, hangvételével, bármit is jelentsen az?

Többször fölvettem, hogy amikor nem vesszük észre, mi egy karakter valódi helyzete egy adott pillanatban, akkor épp osztozunk a karakterrel ezen a helyzeten: pontosan az ő állapotába kerülünk, és ezáltal belekeveredünk a tragédiába. Hogyan? Nyilvánvalóan nem állunk Gloster színe előtt, ahogyan Edgar; sem késlekedni, sem nem késlekedni, sem kitérni, sem nem kitérni nem tudunk, fölfedve magunkat előtte. Ezért amennyiben a fölvetésemnek van értelme, bizonyára létezik válasz a kérdésre: *Mi köt össze bennünket Edgarral, amikor átvesszük magatartását a jelenetben? Mi a lényege vagy mechanizmusa ezen identifikációnak? És az erre a kérdésre adott válasz a válasz arra a kérdésre: mi a dráma médiuma, hogyan gyakorol ránk hatást? Lear király-olvasatom teljes mértékben meg fog felelni céljának, amennyiben olyan adatokkal szolgál, amelyekből megkomponálható „rajtunk elvégzett munkájának” egy elfogulatlan leírása. Egy ilyes leírás lehetne ez: a médium egy bizonyos valami, ami folyamatosan az érzékeink előtt tart minden jelentést, hogy amikor elfog bennünket az érzés, hogy elvettünk, e fölfedezés leleplezhessen majd bennünket: hogy direkt játszottuk a tudatlant, hogy cinkos módon háritottuk el, hogy meglássunk valamit. Ez egy tényszerű tapasztalat, mely a dráma olvasása során támadt bennem (nem pedig a darab megtekintése nyomán keletkezett tényszerű tapasztalat, mely viszont arról mondhat valamit, vajon előadható-e, és hogyan; illetőleg a már látott előadásairól szól, vagy akár – általánosságban – az előadás természetéről). Ez más, mint az értelemfelfogás tapasztalata egy komplex vers olvasásakor, vagy egy lírai költemény jelentésére való ráतालálás-tapasztalata. Ezek egy borzongató felismeréssel állnak kapcsolatban: azzal, vajon a szöveg eléri-e legbensőbb, legintimebb szféráimat, s nem azzal, mennyire tesznek engem közszemlére. Itt a tudatlanságtól a közszemlére tételig, a lemeztelenítésig tartó útról van szó, méghozzá egy olyan tudatlanság gyógykezeléséről, amelyen pusztán adatokkal, információval (az „információ” értelmében vett tudással) nem lehet segíteni, mert a tudatlanságot épp nem információ-hiány okozza. Mindez körvonalaz egy filozófiához való lehetséges viszonyt is, és ez az egyik oka, amiért Shakespeare színházát sokan a filozófiai dráma színházának hívják. (Ennek egyik próbaköve lehetne ezen felfedezések tapasztalatát – vagy megfelelő szervét – mint emlékeztést elgondolni. Ami bizonyos felfedezéseket megelőz, az a szükségszerűség erejével fellépő készletetés, hogy *visszatérjünk* egy alkotáshoz, ténylegesen vagy emlékezetben, mintha egy lezáratlan ügyünkről lenne szó. És most az mindegy, a visszatérés az újraolvasás, vagy az újból történő megtekintés formáját ölti. Ekkor azonban az ember rádöbben, hogy a filozófia egyik értelme az emlékeztet tartja a tudás (érzék)szervének. Kiváló kérdés tehát: mi hajt bennünket vissza egy darabhoz vagy bekezdéshez? – mintha még nem végzett volna velünk. A *Biographia Literaria* nyitóoldalai*

alapján Coleridge szerint egy vers értékének első mércéje, hogy vajon vissza akarunk-e térni hozzá. Persze a visszatérés akármelyik módja nem képez ilyen mércét (például, ha mondjuk a holnapi órákra készülünk, vagy ha kikeresünk egy illusztrációt valamihez, amit már ismerünk). Ezért Coleridge hozzáteszi, hogy a visszatérést „a legnagyobb örömmel” kell végrehajtani. Ám itt nem foglalkozik azzal, hogy jellemezze ennek az örömmel a természetét, vagy az erre való igényünket. Azért nehéz erről a visszatérésről visszaemlékezésként beszélni, mert itt nem arról van szó, hogy valamit először nem tudtunk, majd pedig elfeledkeztünk róla. Tegyük föl, hogy azt mondjuk: ez a tapasztalat nem más, mint hogy *emlékeznünk kell*. Itt felvillan Wordsworth, amint elpróbálja saját eltökéltségét, és végigmegegy indítékain – a *The Prelude* (Az előszó) VIII. könyvében –, hogy „ne az elme örömeért, hanem annak biztonságáért” (*not as for the mind's delight but for her safety*) tudjon különbséget tenni jó és rossz között – a női szereposztás (vagyis hogy a *mind*-ra női személyes névmás, *her* utal vissza) jelzi az elme igényét a védelemre, de a férfias megfogalmazás annak tudását igazolja, hogy ilyen biztonság nem védelem, hanem cselekvés által érhető el. Wordsworth nyilvánvalóan nem pusztán a múltjáról beszél, hanem az indítékról és eltökéltségről, hogy írjon – költészetet írjon olyan törekvésekről, mint a vers, melyen éppen dolgozik, és ily módon cselekvésre ösztönözze a múlt testét, a jelen lelkével összefonódva. És miért kellene az igényt, amely visszautal bennünket a művészethez, elválasztani a szükséglettől, amely alapján a művész vonzódik ahhoz?

\*

A *Lear király* szerkezeti stratégiája más módon hangsúlyozza ezt. A trónról történő lemondás jelenete mindig is úgy volt ismeretes, mint valami különleges esemény, és ennek egyik gyakori és jól ismert igazolása, hogy nekünk, nézőknek, úgy kell elfogadnunk, mint ami egyszerűen a drámai események kiindulási helyzeteként szolgál, majd ennek következményeivel kell foglalkoznunk. Természetesen megtehetjük ezt, vagy valami efféle: egy bizonyos kontextusban valaki azt mondja, „Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy öreg király, akinek három lánya volt. Kettő igen kegyetlen volt, de a legfiatalabb, aki nagyon jó és szép volt, volt az apja kedvence...” Vagyis néha azt mondják, hogy a *Lear király* úgy kezdődik, akár egy tündérmese. Pedig nem. Nincs narráció, és az első személyek, akiket látunk, két vén udvaronc, amint megvitatják a nap eseményeit. Majd fölbukkan a tündérmesei alkotóelem, más szereplőkben összpontosulva, akiknek a valóságmódjával a nyitójelenet figurái, akikkel már találkoztunk, mércéként és szemtanúként állnak most – és a későbbiekben is – szemben, így egyszerre fokozzák és korlátozzák a nem valódi vagy nem látott erőt, amelyre talán úgy reagálunk mint egy „tündérmese jellegre”, Lear alakjára irányítva azt, és arra célozva, hogy

ez olyasvalami, amelynek hirtelen változásai előfordulnak szokványos emberi lények esetében is. Ha a drámát úgy tekintik, mint amely bemutatja a kezdeti állapot tragikus következményeit, egyúttal úgy is el kell fogadniuk, mint amely bemutatja, amit a tündérmesék mindig is tudtak: milyen irtatlan nehéz és mennyi időbe kerül megtörni egy varázslatot, s hogy ez mennyi romlatlanságot, de mindenekelőtt hűséget követel. Ez Shakespeare világában még csakis szokatlan eseményekben volt szemmel látható. Ibsen és Csehov világának idejére, miután a meséket összegyűjtötték és a polcokra kerültek, a varázslat megtalálja a maga életét a mi szokványos életünkben: semmi sem törheti meg az egyiket a másik megtörése nélkül. Rámutattam a mágia más explicit pillanataira is a darabban, Cordelia csókjára és Lear hozzá szóló dalára. Az ilyen jelenetek tanulsága a trónról való leköszönés jelenetére nyúlik vissza: *elfogadásuk* nem nehéz. Éppen ellenkezőleg, ezek – nos, mágikusak.

Az elgondolás, amely szerint a lemondás jelenete próbára teszi e jelenet elhithetőségét, azt sejteti, hogy a fölindultságban, féltékenységben és kegyetlenségben elkövetett meggondolatlanságokat illik elővigyázatosan nem-tudomásul venni. Nyilvánvaló, hogy nem a túláradó gyöngédség az, ami hihetővé teszi (*ez a kísértés még hátravan*); ami kétségkívül leküzdhetetlen, az egy olyanfajta értelmezéshez folyamodás, amely elaltatja azt a képességünket, amely a hétköznapiságot, a megszokottat, a civilizált kegyetlenséget veszi észre, vagy veszi tudomásul (s íme a készlet, amiből válogatni szoktunk ehhez: az egész „rituális”, egy „tündérmese”, „egy vén, rögeszmés zsarnokot látunk”, ez „egy archaikus keret”, stb.). Ez fedi fel azt, amit a nyitójelenet szerkezeti stratégiájáról mondtam: pont *úgy* fogadjuk el az eseményeit, ahogy napvilágra (reflektorfénybe) kerülnek; mivel mást nem tehetünk, végigüljük őket, és így vagy úgy alkalmazkodunk hozzájuk; ami után, és aminek következtében el kell fogadnunk kevésbé nyilvánvalóan szokatlan eseményeket is, mint olyan megkérdőjelezhetetlen következményeket, amelyek egy rosszízű felütésből fakadnak. Hogy ezt „stratégiának” nevezem, azt sugallhatja, hogy Shakespeare szántszándékkal akarta elérni ezen hatásokat – de én most nem ezt szeretném mondani. Vagy mégis? Egy olyan értelmező, akinek tényleg fontos, hogy „stratégiáról” beszéljen, megengedi magának azt a fel-tételezést, hogy Shakespeare igenis számolt azzal a ténnyel, hogy csupán egy régi történetet használ, amelynek kezdeti valószerűtlenségeiért nem kell felelősséget vállalnia. Talán. Csakhogy ez kellemetlen, sürgető kérdéseket vet föl és teremt: miért épp *ezt* a történetet használta? Mit látott benne? Mi értelme van inkább *bemutatni* a trónról történő lemondást, mintsem annak különféle beszámolóin kezdeni? Holott mindaz, ami bizonyítékként szükséges, hogy azt mondhassam: Shakespeare igenis azt akarta, hogy az elfogadás stratégiájával közelítsünk a jelenethez (és ennél sem többet, sem kevesebbet nem akarok állítani), ott van a szemünk előtt: a bizonyíték épp az, hogy élénk tette, és mi – ha zavarodottan is, de

– elfogadjuk. Ha igény volna további magyarázatra, ugyanilyen világos tények állnak rendelkezésemre: aminek tanúi vagyunk, azt egyidejűleg a közönség többi tagja is megerősíti, amennyiben a darab sikeres (a közönség e kognitív funkciója, amennyire én tudom, reflektálatlan, de olyan egyértelműnek tűnik a számomra, mint a nevetés ragálya vagy ereje, melyet a közönség előidézhet, vagy a lelkesezés, amelyre egy nyilvános felszólalás alkalmával a közönség ösztönözhet). Ezenfelül segítségünkre siet Kent és Gloster alakjának kezdeti valóságossága, a továbbiakban pedig az, hogy látjuk, a színpadon senki sem *fogadja el* Lear viselkedését – mindenki, aki beszél (kivéve egyet) szokatlanul találja azt. Bizonyára mi is. De egyúttal rendjén valónak, hétköznapiinak is. És a stratégia, amelynek lényege, hogy darabokra törje (de nem szokványos módon, és nem látványosan különleges események segítségével) a szokványoshoz, a hétköznapihoz való viszonyunkat – azt, ahogyan a hétköznapit érzékeljük – szintén igényt tart arra, hogy filozófiai tartásúak: talán ezért van, hogy mind a filozófiában, mind a tragédiában az egyik alapvető reakció a csodálkozás reakciója. (Későbbi változata ennek a stratégiának a marxi és kierkegaard-i dialektika, amely dramatizálja mind az ez ideig elkerülhetetlenként elfogadott állapotokban lévő történeti esetlegességet, mind pedig az ez ideig futó véletlenként tartott állapotokban rejlő szükségszerűséget.)

Miután elvesztettük az elfogadható a vitathatót megkülönböztetésének hatalmát, rendelkezünk-e még a képességgel, hogy elválasszuk a helyest a helytelentől? Bármilyen kacskaringós és homályos is, hogy hogyan érvényesíthető egy keresztény olvasat Shakespeare drámáinak kapcsán, még mindig jobb szolgálatot tesz a szövegnek, mint a moralizálás korlátozó és figyelemelterelő zavarosságai. Számos értelmezőről messziről látszik, mennyire jól tudja, mi tenne jót Learnek, és mit nem kellett volna megtennie.<sup>49</sup> De tegyük föl, hogy elég lelkiismeretesek és könyörületesek vagyunk ahhoz, hogy akár egyetlen előttünk zajló mozzanatról elismerjük, hogy vele kapcsolatban a tudatlanság állapotában voltunk, vagy legalább annyit, hogy a karakterek maguk is épp annyit ismertek fel a maguk módján és maguk szemszögéből, mint mi. (Ha ez nem történik meg, akkor megint nem tragédia az, ami élénk tárul.) A problémafajta, amellyel szembesülünk: a karakterek miért *képtelenek* megtenni vagy felismerni valamit? Milyen erő keríti őket hatalmába? Mert Lear konfliktusának *tartalma* nem tragikus, már ami a nyilvános konfliktust illeti – Learnek például nem kell aközött választania, hogy az egyik lányát áldozza-e föl, vagy egy alattvalója életét. Itt inkább az *elkerülhetetlenség* jól ismert tapasztalata tárul föl egy tragikus sorozatban. De minek tulajdonítjuk? Nyugodt szívvel és Bradley után ne a Sorsnak, vagy a jellemnek, vagy valamiféle mindent elsöprő görög-római szenvedélynek – nem pusztán azért, mert többé már nem kapcsolhatjuk a régi súlyokat ezen szavakhoz, hanem azért sem,

<sup>49</sup> Ez az az attitűd, amelynek Alpers tanulmánya a legnyíltabban igyekszik kedvét szegni.

mert közvetlenül nem adnak számot az események adott állásáról a cselekményben; azokról az eseményekről, amelyeket Shakespeare a tragédiához kiválasztott. Az pedig még fontosabb, hogy egy ilyen hagyományos interpretáció meghazudtolná azt, amit tapasztalunk, nevezetesen, hogy bármennyire is befolyásol bennünket a körülmények és a szenvedélyek manipulatív összjátéka, mégis érezzük, hogy ezek a karakterek gyökeresen és folyamatosan *szabadok*; saját uralmuk alatt tevékenykednek, minden pillanatban a vesztüket választva. Kant azt mondja, hogy az ember két világban él, amelyek közül az egyikben szabad, a másikban pedig determinált. Mintha csak egy színházban történe, e két világ szembeesze-  
gül egymással bensőséges közelségükben és kölcsönös hozzáférhetetlenségükben. A közönség mentes azoktól a körülményektől vagy szenvedélyektől, amelyek a szereplők sajátjai, de ez a szabadság képtelen elérni a küzdőteret, amelyben ezzel a szabadsággal élni lehetne. A színészek determináltak – nem azért, mert le van nekik írva, mit mondjanak, és így a sorsuk meg van pecsételve, hanem azért, mert amennyiben egy drámaíró valóban benépesített egy világot, alakjai minden rendelkezésükre álló szabadsággal tetszésük szerint rendelkeznek, és sajátosan vallanak még kudarcot is. Sajátosan; nem úgy, hogy a szabadság az övék egyszer és mindenkorra, de úgy sem, hogy azt örökre másoknak engednék át. Egyszóval emberek: férfiak és nők. Az a kötelezettségünk, hogy kezdünk velük valamit és reagálunk rájuk, semmivel sem kevesebb vagy több, mint az a kötelesség, hogy bárkivel kezdjünk valamit és reagáljunk rá: elutasítás, kegyetlenség, szentimentalizmus, közöny; megkönnyebbüléssel és rémülettel vegyes bátorság (ha van); emberi vágyakban rejlő irónia.

Nem volt helytelen az elkerülhetetlenség érzését okok és okozatok láncolatának szempontjából olvasni. Ami helytelen volt, ami elégtelenné vált életünk megmagyarázásához, az a lánc azon olvasata, amely az első láncszemet a múltba helyezi, és amely ezáltal mintha a jelent pusztán a múlt elkerülhetetlen következményeinek egyfajta színtereként fogná föl, amellyel szembenézve már nem tudunk mást tenni, mint megtanulni a szenvedést. Kant miatt (mert Luther miatt), majd Hegel és Nietzsche miatt, nem beszélve Freudról, felelősek lettünk magának a szenvedésnek a jelentéséért, sőt, magáért azért, hogy a világot egyáltalán a kauzalitás szabálya szerint kell-e felfogni. Ami elkerülhetelenné vált, az a végtelen kauzalitás ténye maga, a szüntelen szabadság tényével együtt. Ami pedig tragikus valósággá lett, az nem más, mint az, hogy képtelenek vagyunk megmondani – vagy nem akarjuk megmondani –, melyik melyik. Amikor a tragédia ellépett az elkerülhetetlenségtől, a mese bizalmába avatódtunk, a szereplők saját végzetükre vonatkozó tudatlanságának sugallatait éreztük körülöttünk elhíntetve („drámai irónia”). A félelemmel vegyes tisztelet, mely ennek tapasztalatában áll, olyan volt, mint az a félelemmel vegyes tisztelet, amikor hirtelen a természet vagy embertömeg hatalmába kerülünk, vagy egy épületet összeomlani látunk. Nem vagyunk

Shakespeare bizalmába avatva. A tragédia most már azokból a végzetekből sarjad, amelyeket kiválasztottunk, hogy elkerülhetetlenként értelmezzük, fogadjuk el őket, és nincs több sejtésünk a tudatlanságról, mint amennyi a szereplőknek van. Edmund fölfigyel valami ilyesmire (korai monológjában, „kudarcainkért a felelősséget a napra, a holdra, meg a csillagokra hárítjuk...” (1.2.129–130.)<sup>50</sup>), de, mivel ő Edmund, komikusnak találja. És a *Lear királynál* egyetlen színdarab sem tud fölvonultatni több esetet és tartományt, amelyben Isten nevét és motívumát „hiába veszik fel”, hozzá hiába apellálnak. A múlt most nem tisztázható, ahogyan Teiresziasz tisztázta (ami most megkönnyebbülés volna, bármilyen borzalmasak is a feltételei), mivel a jelen nem elég világos vagy szilárd ahhoz, hogy higgyen ilyen jövendölésekben. Csak *másokra* irányítja rá figyelmünket a prófécia. (Innen, a példa kedvéért, a játékelmélet népszerűsége és a történeti események „oka” iránti érdeklődés divatja.) De a látnokra nincs szükség. Semmi sem ismeretlen, amiről tudhatunk vagy tudnunk kell.

\*

„Márpedig”, mondhatja most valaki, „bármit is jelentsen mindez, ez nem releváns az ott főtt, a színpadon lévő alakokhoz való kapcsolatunk szempontjából, legfeljebb egymással való viszonyaikra vonatkozik, vagy a mi egymáshoz való viszonyainkra. Elfelejtetted, hogy ez színház; hogy ők, ott fenn, szereplők, karakterek és nem emberek; hogy létük fikció; hogy nem a mi dolgunk, hogy erkölcsi szempontból értékkeljük őket, hogy valóban belépünk az életükbe.” Hogyan feledhetném el ezt? Azáltal, hogy olyanná válok, mint a gyerek, aki rákiáltja Piroskára a helyzetének igazságát? De nem kiabálok tovább; ez csak öregedés (érettség?) kérdése, és annak elcsúsztatásáé, hogyan kell viselkedni. (Noha persze a „csak annak a kérdése” nem jelenti azt, hogy ehhez nem kell rengeteg tanulás. Ugyanolyan mélyreható, mint megtanulni, hogy ne vizeljünk az ágyba, és álmomban mégis megtehetem. Épp ha nem tehetném, lenne haszontalan a tanulás.) Mire kell emlékezni, és mi jó származna belőle, ha emlékeznék? Tudom, az embereket dühíti az, ami színlelt ártatlanságnak tűnik, és a türelem utolsó összpontosításával, magukat még utoljára türtöztetve azt mondják nekem, arra kell emlékezni, hogy színházban vagyok. De hogyan is csináljam? Hogyan emlékezzem valamire, amiről elfeledkezni nincs kézenfekvő módszerem? (A „Ne feledd, hol vagy” nem arról a helyről akar tájékoztatni, ahol vagyok, de figyelmeztet egy többé-kevésbé zavart vagy megszállott viselkedésrészletre, amelyről rögvest tudom, hogy elfogadhatatlan ott – például mint rágyújtani a templomban.) Arra kellene emlékezni,

<sup>50</sup> „...we make guilty of our disasters the sun, the moon, and stars...” A sorszámok Nádasdnyál: 1.2.120–121.



hogy szórakoztatnak? De tegyük fel, hogy nem szórakozom jól, ki írja elő, hogy igen? Arra kellene emlékezni, hogy nem vagyok felelős azokért az emberekért ott fent? Feltehetően ez nem azt jelenti, hogy semmi közöm hozzájuk, vagy hogy alkotójuk nem tette őket valóságossá a számomra. De akkor mit jelent? Arra kellene emlékezni, hogy nem kötelességem szembekerülni, konfrontálódni a színpadon lévővel, hogy nem kell őket tanácsaimmal ellátnom, figyelmeztetnem bármire, együtt érezni velük? De konfrontálódok velük (hacsak félelmemben vagy unalmamban le nem hajtom a fejemet), és *rendelkezem* azzal a képességgel, hogy tanáccsal szolgáljak, figyelmeztessek, vagy együtt érzek; ha tibennetek ez nincs meg, akkor nem (azt) látjátok, amit én látok. De nem *kínálhatom föl* nekik, és nem *oszthatom meg* velük például az együttérzésem. Ez igaz; nem hallhatják a rémült kiáltásaimat sem. Ám ez valami más; ez valami olyan, amire nem kell emlékezni, valami, amit olyan módon tudok, ahogyan azt tudom, hogy nem választhatom meg az álmaim tartalmát, nem szenvedhetek a lányom helyett, vagy nem változtathatom meg az apám gyerekkorát.

Tehát fölmerül a kérdés: miért döntök úgy, hogy kiteszem magam ennek a szenvedésnek? Miért nézek szembe szántsándékkal egy situációval, amely részvétellel és félelemmel tölt el, miközben tudom, hogy ezeknek az érzelmeimnek semmi haszna sincs, hogy valójában tehetetlenek. E kérdésre adott válaszoknak két ismert iránya rajzolódik ki. Az egyik arra ügyel, hogy ezeket az érzéseket jól ki tudjuk aknázni egy esztétikai kontextusban: a rám gyakorolt (katartikus) hatásukra koncentrálnak; a másik tagadja, hogy valódi szánakozás és rettegés volna, amit érzek, inkább ezek valamiféle esztétikai (többé-kevésbé távoli) hasonmásairól van szó. Bármik legyenek is saját értékeik és homályosságaik, mindkét válasz elvételi az értelmét a kérdésnek, amely aggaszt, s amely azzal a kérdéssel szólaltatható meg: honnan tudom, hogy semmit nem kell *tennem* ilyen eseményekkel szembesülve? A válasz, miszerint „mert ez egy esztétikai kontextus”, nem válasz, részben, mert senki sem tudja, mi egy esztétikai kontextus, részben, mert ha ez még jelent is valamit, a jelentésének egyik összetevője épp az, hogy „egy kontextus, amelyben nem kell tennem semmit sem”; ez a gond: a magyarázat ott tesz le, ahonnan elindult.

Ám a célom itt nem az, hogy tragédiaelméletet alkossak. Egyszerűen szeretnék rámutatni, maradva az egyetlen drámáról adott olvasatom szolgáltatotta bizonyítéknál, hogyan hat ránk ez a fajta dráma, és milyen érzékelésmódot kíván tőlünk. Nem csupán azt érzem biztosan, hogy e dráma másként hat ránk, mint más színházi eljárások, hanem azt is, hogy oly módon, vagy olyan mélységig dramatikus, ami idegen az általános színházi elvárásainktól, sőt, hogy lényegében olyan módon drámai, hogy annak színházunk és értelmezésünk nem képes eléggé a mélyére hatolni. Ezek aligha új gondolatok, de úgy látom, egyik általam ismert kifejtésük sem mutat rá elégségesen, milyen jellegű drámaérzetről van szó.

Kétségtelenül csak olyasvalaki fog hitelt adni annak a néhány javaslatnak, amelyeket itt tehetek, vagy fontolóra venni azokat, aki osztozik ebben az érzetben.

\*

Persze, ahogy folyton halljuk, a *Lear király* sajátos drámai hatása annak a függvénye, hogy „minden szava költészet”. Shakespeare színműveit olykor verseknek mondják, pedig nyilvánvalóan nem versek; egy olyan médium termékei, amely tudja, hogyan használja drámaian a költészetet. Ez ugyanazon nagyság teljesítménye, sőt, még ugyanolyan típusú is, mint a perspektíva fölfedezése a festészetben és a tonalitásé a zenében – és, nyilvánvalóan éppoly pótolhatatlan manapság a művészi célok elérésére. A kérdés az: „Hogyan működik az a médium, mely a költészetet ily módon használja?”

120

Nem ritkán találkozunk azzal, hogy Shakespeare színműveit a zenével hasonlítják össze, de az általam ismert esetekben ezen összehasonlítás többnyire felszínes zenei sajátosságokon nyugszik, mint például a zenei témák egyensúlyán, azok ismétlődésein, a hangulatváltáson, a csúcspontokon – egyszóval a színpadi(as) sajátosságain. De a zene ennél sokkal alapvetőbb értelemben drámai – vagy volt drámai, vagy lett drámaivá –, amikor többé már nem ünnepségek kiegészítője volt, nem a táncnak adott lehetőséget (nem „talpalávaló” volt), és nem dalokat kísért, hanem kivívta saját drámai autonómiáját, megvalósította fejlődését a saját szempontjai szerint. Ez talán Monteverdivel kezdődik (aki 1567-ben, három évvel Shakespeare után született), de mindenesetre csak a tonalitás alapjainak lefektetése biztosítja, és tetőpontját a szonátaforma kifejlődésében éri el. A jellegzetesség lényege, melyre gondolok, a *kidolgozás* fogalmával tart kapcsolatot: nem pusztán a korai szonátaformának azzal a különálló szakaszával, amelyben a korábbi anyagok töredékei átszíneződnek és újrendeződnek, hanem azzal az – elsősorban a kései Beethovenre és Brahmsra jellemző – eljárással, mely során a korábban hallottak új állításokká lényegülnek át. Ez az eljárás olyan művekben kulminál, mint a *Hammerklavier* szonáta, amelyben az első két ütem fellépő és lehajló terc hangköze úgyszólván *minden* későbbi anyagot tartalmaz. A kérdés, melyet szeretnék itt föltenni: Hogyan van megalkotva a zene, hogy *ilyen* módon legyen észlelhető? *Mit* kell érzékelnünk ahhoz, hogy megértsük és reagáljunk arra, amit mond? Az iménti példa esetében nyilvánvalóan nem csupán vagy elsődlegesen a fellépő és lehajló tercket. Azt mondanám, hogy a minőség, amelyet érzékelnünk kell, egy bizonyos *irányított mozgás* [*directed motion*], amelyet a hangnemekapcsolatok vezérelnek, a módosítások szintjei, valamint a frázisok hossza és lélegzése. Nem tudjuk, hol állhat meg ez a mozgás, és nem értjük, miért itt kezdődött, így azt sem tudjuk, hol vagyunk most, sem azt, hogy miért. Abban áll

a dráma, hogy ezt végigcsináljuk, és abban, hogy rájövünk, mit igényel ennek a végigcsinálása.

A Shakespeare drámájával való sajátos összehasonlítás azzal a két legkézenfekvőbb dologgal van összefüggésben, hogy mi szükséges e zene követéséhez: először is, hogy az ember hallja az irányítottságát; másodsor, hogy az ember csakis azt hallja, ami most történik.

A kritikus tényezőnek az irányítottságé tűnik, mivel nyilvánvalóan minden zene és minden nyelv és minden vezénylés osztozik abban a sajátosságban, hogy nem minden jelentőség érzékelhető azonnal. És mégis, határozott különbség van aközött, ahogy egy mondat befejezésére várunk a prózában vagy beszélgetésben, és aközött, ahogy egy költemény sorára vagy egy tonális frázisra figyelünk; különbség, amelyre olyanok utalnak, mint: beszélgetés közben egy megjegyzés, amely egy bizonyos módon kezdődik, rendszerint csupán egy jól meghatározott készletével rendelkezik a végződéseknek; tudjuk, miért kezdődött a megjegyzés úgy, ahogyan éppen elkezdődött, illetve ki tudjuk találni, méghozzá elég nyilvánvaló módokon, miért; és a megjegyzés magától ér majd olyan véget, amely az adott nyelv keretei között végnak számít; így például, ha *csüngünk* ezeken a szavakon, az nem azért van, mert most éppen valami történik ezekben a szavakban a szemünk előtt. Úgy tűnik, mintha a drámai költészet és a tonális zene – meghaladva önnön adottságait – az élet legegyszerűbb tényeit utánozná: hogy az élet időben éljük, hogy van egy „most”, amikor minden, ami történik, éppen történik, és egy most, amikor minden egyes férfinak és nőnek véget ér minden, ami történik; és hogy ami megtörtént, az nem itt és most van; és hogy ami csak megtörténhetett volna akkor és ott, már soha nem fog megtörténni akkor és ott; és hogy ami történni fog, az nem itt és most van, és mégis lehetséges, hogy az határoz majd felőle, ami itt és most történik, oly módon, amiről nem lehet tudomásunk, illetve amit nem látunk itt és most. Az ilyen dráma követése olyan felfogásmódot és szemléletet kíván, amely folyamatos figyelmet szentel annak, mi történik minden egyes itt- és most-ban, mintha minden jelentőségteljes dolog ebben a pillanatban történe, noha minden egyes dolog, ami megtörténik, lapoz egyet az időben. Úgy gondolok erre, mint a *folyamatos jelen-ség* (*continuous presentness*) egy lehetséges tapasztalatára. Követeléseí éppoly kérlelhetetlenek, mint bármely spirituális gyakorlaté – elengedni a múltat, és hagyni, hogy a jövő elfoglalja a maga idejét; azért, hogy ne hagyjuk: a múlt determinálja a jelentését annak, ami most történik (lehetséges, hogy valami más lett belőle), és hogy ne vágjunk elébe annak, ami abból érkezik majd, ami jött. Nem mintha arról volna szó, hogy minden lehetséges (bár az), hanem arról, hogy nem tudjuk, mi jön és nem jön ezután.

Az ismeretelmélet majd lelkiismeretesen bemutatja: nem ismerhetjük a jövőt, nem lehetünk biztosak a jövőben; de ezt nem hisszük el. Megelőlegezzük a dolgokat, „azt várjuk, hogy”, és így mindig tévedünk. Még amikor meg is történik, amit megelőlegezünk, rosszul mérjük föl a képességeinket és azt, hogy min múlik a biztonságunk, mivel azt képzeljük, hogy *tudtuk*: ez és ez fog történni, és úgy tekintjük, mint alkalmat a gratulációkhoz, vagy alkalmat arra, hogy kioszszuk a büntetést, legyen szó a magunk vagy mások alkalmáról, ahelyett, hogy úgy cselekednénk, ahogy képesek vagyunk rá, és méltóak maradnánk a következőkhez. (Itt az ember talán mérlegelné az implikációit annak, hogy mohó megkönnyebbüléssel vagy hirtelen szorongással azt mondja: „Tudtam!”, és hogy természetesen ez nem azt jelenti, hogy valójában teljes mértékben tudunk egy konkrét kimenetelről. Hozzávetőleg azt jelenti, hogy „valami azt súgta nekem”, valami, amire bárcsak hallgattam volna. És bár ez kétségtelenül igaz, a kedélyállapot, amelyben kifejezem, azáltal, hogy azt mondom azon a bizonyos módon, hogy *tudtam*, garantálja, hogy nem fogok rá hallgatni. Merthogy leleplez egy kedélyállapotot, amelyben megpróbáltam, és most is próbálom, hogy bizonyossággá változtassak át egy feltételezést, reményt, vagy gyanút; inkább egy kis amatőr betekintés a jövőbe, egy kis jövőkutatás mintsem hogy meghalljam a lelkiismeret sugalmazását.)

Nietzsche úgy gondolta, a tragédia metafizikai vigasza elveszett, amikor Szókratész a *megismerést* (*knowing*) az emberi tevékenység koronájaként állította be. És ha meggondoljuk, azon meggyőződésen belül maradva, hogy a dráma Shakespeare-tökéletesítette médiuma véget ért magával Shakespeare-rel, akkor bizony jogos aggodalommal tölthet el, hogy Bacon, Galilei és Descartes kortársai voltak ezen eseményeknek. Aligha mondjuk majd, hogy *azért* tűnt el a Shakespeare-típusú tragédia, mert kifejlődött az új tudomány, és mert az ismeretelmélet került a filozófiai érdeklődés középpontjába (mintegy az ismeretelmélet lett a filozófia képernyője). De lehetséges, hogy a jelen-ség (*presentness*) elvesztése – mert ez az, amit ennek a tragédiának az eltűnése jelent – hajszolt minket abba meggyőzésbe, hogy akkor menthetjük meg az életünket, ha ismerjük azt. Úgy tűnik, ez az üzenete mind magának az új ismeretelméletnek, mind pedig Shakespeare tragédiájának.

Az ismeretelmélet Descartes és Locke óta töretlen tradíciója szerint (amely önmagán belülről csupán a mi korunkban kérdőjeleztetett meg radikálisan) a (világról való) tudás fogalma immár nem az értesülések, a készségek, képességek és a megszerzett műveltség világához kötődik, hanem egyedül a bizonyosság fogalmához rögzül, különösen az érzékek (az én érzékeim) nyújtotta bizonyossághoz. Ezen ismeretelmélet történetének valamely korai pillanatában a világ, amely „úgy általában” jelen van a számunkra (a világ, amelynek létezésében, ahogy jellemzően mondják, „hiszünk”) kérdéssé vált, és szertefoszlott, mivel

az a benyomás alakult ki: bármiféle világhoz fűződő bármilyen kapcsolat azon áll vagy bukik, hogy mi „van jelen az érzékek számára”; és megdöbbentő módon az derül ki, hogy „ami jelen van az érzékek számára”, az nem a világ. Ezen a ponton történik, hogy a kételkedő úgy érzi, szkepticizmusra ítélték: ekkor válik problémává a „külvilág létezése”. Kant a filozófia skandalumának nevezte ezt, és annak szentelte tehetségét, hogy gátat vessen neki, ám ez továbbműködik a hagyományos filozófusok és a „hétköznapi nyelv filozófusainak” konfliktusaiban, és ez uralja azt az értetlenséget, amely maradandó éket vert a kontinentális (német-francia) ontológia és az angol-amerikai analitikus filozófia közé. E konfliktus relevanciája a mi szempontunkból most csupán ennyi: a szkeptikus nem ujjongva és esztelenül mond le a világról, amelyben osztozunk, vagy azt gondoltuk, hogy osztozunk. A szkeptikus nem is az a gatzickó, akinek Austin beállította, sem nem az a bolond, akinek a pragmatista gondolta, de még csak nem is az a tökfilkó, akinek a kulturált, világi emberek szemében tűnik. Csakis azon okból mond le a világról, mert a világ fontos, mert ez a színtere és porondja a jelennel való kapcsolatoknak: ráébred, hogy éppen *azáltal* az erőfeszítés által tűnik el a világ, amellyel e világot jelenvalóvá akarta tenni. Ha pedig ez a vállalkozás számára kudarcra végződött, akkor a magyarázat nem más, mint a következő: az érzékek bizonyossága által kivívott jelen-ség (*presentness*) képtelen kárpótolni azért a jelen-ségért, amelyet a világban való egykori elmélyedésünk dolgozott ki (a jártasságot, a tapasztalatot bajos az érzékek nyersanyagával, az „érzet-adatokkal” pótolni). De a hiteles kapcsolat vágya ott van, és volt idő, amikor az ismeretelméleti jelenlét biztosítására tett erőfeszítés, bármennyire hisztérikus volt is, volt a legjobb módja, hogy kifejezzük, mennyire komolyan vesszük a világhoz való viszonyunkat. Azt akaruk kétségbeesetten kifejezni, hogy tudatában vagyunk: a jelen-lét, a jelen-ség veszélyben van, hogy elveszett. Ha az ismeretelmélet e veszteséget épp a tudással akarta pótolni, ha a tudást tette a jelen-ség veszteségének helyére, akkor ez aligha volt ostobaság vagy csibészes, és aligha valami egyszerű hiba. Ez valójában nem más, mint egyik módja annak, hogy megfogalmazzuk, minek a tragédiáját rögzíti a *Lear király*.

Merthogy arról van szó: a *Lear király* szereplői, mivel valamilyen okból kénytelenek lemondani arról, hogy a világukat a jelen-ség rangjával ruházzák fel, úgy nagyítják föl ezt a veszteséget (úgy szélesítik mind nagyobbra az űrt önmaguk és a világ között), hogy elkezdenek *tudni* erről a veszteségről, erről az űrről. Lear és Edmund arról tudnak, hogy nem lehet őket szeretni, Regan tudja Gloster úti célját, Edgar tudja, hogy megvetik, és el kell fogadtatnia magát. De hogyan állunk le? Hogyan jövünk rá, hogy amire szükségünk van, az nem még több tudás, hanem a hajlandóság, hogy lemondjunk a tudásról? Hiszen ez úgy hangzik számunkra, mintha arra kérnének bennünket, hogy adjuk föl az ésszerűséget az irracionális kedvéért (minthogy tudjuk, mik ezek, és tudjuk, hogy alternatívák), vagy

cseréljük el a tudást babonára (minthogy tudjuk, hogy mikor húzzuk elő az egyik, és mikor a másik meggyőződésünket: ez az, amit a babonás mindig magától értő-dőnek tekint). Ezért gondoljuk azt, hogy a szkepticizmusnak azt kell jelentenie, hogy nem tudhatjuk, létezik-e a világ, és ennél fogva talán nincs is (egy következtetés, amelyet egyesek imádattal, mások rettegéssel mondanak ki és vallanak). Holott a szkepticizmus nem mond mást, mint azt: mivel nem tudhatjuk, létezik-e a világ, számunkra megjelenő jelen-sége nem játszhat szerepet a tudás megszerzésében: jelen-sége alkalmatlan arra, hogy tőle függjön a tudás. A világot inkább *el* kell *fogadni*; mint ahogyan más elmék jelen-ségét (hogy más személyek is jelen *vannak*) nem tudni, hanem (f)elismerni, méltányolni kell. De mi ez az *elfogadás* (acknowledgement), amely összeomlik a kételkedés alatt? És miből gondoljuk, hogy van valami, amit képtelenek vagyunk megtenni (például azt bebizonyítani, hogy a világ létezik)? Ezért gondoljuk azt is: Kant azt mondta, vannak dolgok, amelyekről nem tudhatunk. Holott Kant azt mondta, hogy valami nem tudható – és koherensen kétségbe sem vonható, például, hogy van világ, és hogy szabadok vagyunk. Amikor Luther azt mondta, hogy Istent nem ismerhetjük, hanem hinnünk kell benne, elég világos, hogy a képesség hiánya, amelyről beszél, logikai természetű: nem arról van szó, hogy lenne valamiféle felfogható tevékenység, amelyet képtelenek vagyunk végrehajtani, ahogy arról sincs szó, hogy volna valamiféle felfoghatatlan tevékenység, amelyet képtelenek vagyunk végrehajtani. Istenhez való viszonyunk olyan, mint amikor szerződő felek testamentumot, végrendeletet csinálnak, szövetséget kötnek (avagy épphogy ezt visszautasítják); és Luther logikai álláspontja az, hogy nem azáltal fogadsz el egy ígéretet, hogy tudsz valamit az ígéretevőről. Amennyiben ez a helyzet, nyilvánvalóan magyarázatot igényel, hogyan zavarodtunk össze ezt illetően, és a kúra megfelelően drasztikus lesz – az intellektust meg- (keresztre) feszítő. De talán nem kevesebb magyarázat szükségeltetik annak megértéséhez, miért gondoljuk, hogy a tudomással rendelkezést a világ létezéséről úgy kell érteni, mint egy adott tárgy létezéséről való tudomás példáját (csupán, úgymond, egy roppant nagy tárgyéről, a legnagyobbéről). Mégis minden hagyományos ismeretelmélet osztja ezt az elgondolást.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Ennek egy különösen briliáns előfordulása végigvonul Hume *Beszélgetések a természetes vallásról* (ford. HARKÁNYI András, jegyzetek, kísérőtanulmány LUDASSY Mária, Budapest, Atlantisz, 2006) című munkáján: ez Cleanthes (az új hívő) alapvető feltevése, melyet Philo (az új szkeptikus) nem kérdőjelez meg, és azt hiszem, egyikük vagy mindketten közösen nagyjából kimerítik Hume fölfedezéseit ezen a területen. Ha felszabadulunk e feltételezés alól, a világban lévő tervezés és szándék *tapasztalatának* (amelyen Cleanthes mindig kezdi, és amelyhez visszatér, és amelyet Philo visszaigazol) egészen más ereje van. Többé már nem egy szerény vélekedés egy adott tárgyról, amelyre nincs megfelelő bizonyíték (ellene, de mellette sem); sokkal inkább, természetes és *óhatatlan* válasz lévén, Hume saját filozofálásának értelmében, ugyanazzal az igénnyel bír, hogy föltárja a világot, mint amivel kauzalitás-tapasztalatunk (vagy tárgyasztalás-tapasztalatunk) rendelkezik. – Alapvetően ez Hume munkájának az a nézőpontja, melyet bemutattam az óráimon az évek során. 1967 tavaszán elkezdtem tanulmányozni

(Ennek módszertani kinyilvánítása a külső világról való tudásunk vizsgálata egy állítás vizsgálatán keresztül, amely állítás azt mondja: egy adott dolog létezik.) Az sem meglepő, hogy az intellektus az, ami, győzelmeitől még véresen, megszegyenítendő marad, ha itt az igazságnak felszínre kell kerülnie. A józan ész képesnek tűnik arra, hogy romba döntse mindennek az istenítését, kivéve az önmagáét. Azt képzelni, hogy ami tehát a követelmény velünk szemben, az az irracionalitás egy új dühe, közel olyan intelligens volna, mint azt képzelni, hogy mivel az ég visszautasítja a gögös embert, egy majom után sóvárog. Hiszen a tudásról való lemondás célja és értelme nem más, mint – természetesen – tudni.

Felülkerekedni a tudáson olyan feladat, amelyben Lear osztozik Othellóval, Macbeth-tel és Hamlettel, az egyiket örületbe kergeti a tudás, amelyet nem tud sem próbára tenni, sem visszautasítani; a másikat kísérti az a tudás, amelynek hitelességét nem tudja felelősségre vonni; a harmadikat megátkozza egy olyan tudás, amelyet nem oszthat meg senkivel. Lear a megszokott okból mond le az épelméjűségről: ez a módja, hogy ne vegyen tudomást arról, amit tud, illetve hogy csak arról vegyen tudomást, amit ő tud. A végén, amikor helyreállítja kapcsolátát a világgal, még mindig képtelen lemondani a tudásról, a tudásról, hogy fogoly, hogy elveszett, hogy igazságos büntetést kap, és ezért újra elköveti azt, amiért most már jóvátehetetlenül fog bűnhődni. Amiről nem tudunk: az a dolog menthet meg bennünket. (Ez az, amit a tündérmesék elbeszéltek, amikor a „harmadik, legkisebbik” fiú összegyűjti vagy megvigasztalja az elhagyott dolgokat és a boszorkányokat. Ez az, amit a teológia kegyelemként ismer. Ha erről nem veszünk tudomást, olyanok leszünk, mint Faust, akinek az a kárhozata, hogy van a tudásnak egy darabkája, amelyre nem alkudhat.)

A folyamatos jelen-ség elgondolásain és a tudás leküzdésére tett kísérleten felül úgy is akartam még beszélni az *idő valóságáról* (*reality of time*), mint ami e drámamód tapasztalatát szintén jellemezheti. A *Lear királyban* minden egyes karakter jövője minden egyes pillanatban, egészen az utolsóig, nyitott; és végül

.....  
és tanítani Heidegger írásait, és a *világ* és a *világiság* [worldhood] fogalmainak tárgyalása a *Lét és idő* elején nem csupán ösztönösen világosnak tűnik, ha a fenti háttérre teszem mögéje, hanem úgy látom, Heidegger nagy horderejű fenomenológiai vizsgálat alá veszi az empirizmus egy szakaszát, illetve az egész hagyományos episztemológiát. Ezen esszé II. része magán viseli ennek az olvasatnak a nyomait, kiváltképpen a valakinek a *jelenlétében* lenni (being in someone's presence) felől a valakinek a *jelenében* lenni (being in his present) felé való átmenetben; de az elgondolások nem ebből az olvasatból erednek, és a Heidegger művére vonatkozó értésem még mindig túl nyers ahhoz, hogy támogatást remélhetnék tőle.

Tudatában vagyok ezeknek a hagyományos episztemológiáról tett megjegyzéseknek a reménytelen obskúrrusságával, mind ebben a jegyzetben, mind pedig ennek az esszének abban a szakaszában, melyből kiszakítottam. Ez az a pont, ahol leginkább támaszkodom a doktori disszertációmra („The Claim of Rationality”, Harvard University, 1961); ennek alaposan ártírt változata a *The Claim of Reason* (1979).

mindenki bezárja azt, kivéve Cordeliát, aki szeretetből úgy dönt, hogy inkább enged, hogy bezáródjék. Más dramaturgia az időt nem így képzelel el. Racine *Phaedrájában* az idő meg van fagyva, ahogyan a tér is; a cselekvést kővé dermedíti a világosság, amely csatasorba áll az igazság ellenében, elnyelve annak ragyogását, és a világosság, ami igazságként történik meg, áttör. Ibsennél az idő úgy formált, hogy illeszkedik a pillanatokba, amelyekben a dráma, gondosan előkészítve, cselekvésben tör ki. Ami a hatását illeti, az nem az idő tényén múlik, hanem az időzítés teljesítményein, azon, hogy valami a jó vagy a rossz időben történik-e. Egy csúszás, és máris melodrámban vagyunk; viszont egy csúszás, és Racine szónoklattan. A *Phaedrában* az ég fennhatósága alá kerülünk védtelenül: egy állhatatos fény vizsgál bennünket. A *Hedda Gablerben* figyelünk és várakozunk, képtelenek vagyunk elfordítani a tekintetünket, akárcsak egy balesetről vagy egy veszekedésről, amely a szomszédos asztalnál tör ki egy étteremben, vagy egy felhőkarcoló párkányán álló alakról. A *Lear királyban* másként vonódunk be: olyan világba kerülünk, amely nem nyilvánvalóan tér el a miénktől (ahogyan Racine-é eltér, az ő területét nem szállhatjuk meg), de nem is nyilvánvalóan hasonló a miénkhez (ahogy Ibsené hasonló, az ő szobáiban és ritmusaiban otthon vagyunk, illetve nemrég otthon voltunk), és valahogy részt veszünk a cselekmény előrehaladtában – nem hallgatva, nem figyelve, nem hallgatódzva, hanem mintegy álmodva, szavakkal és gesztusokkal, amelyek ennek az erőnek és magánynak és homályosságnak a jelentőségét hordozzák; és mégis részt veszünk, ahogyan egy temetésen vagy házasságkötésen vagy beiktatási szertartáson, hitelesítve valamit; ami történik, nem történhetne meg nélkülünk. A *Lear király* nem vita, nem disputa, nem egy történet, hanem történő történelem, át- és túléljük; meglehet, később fölfedezzük, amit jelent: akkor, amikor fölfedezzük, mit jelent egy élet.

A drámaíró első feladata minden esetben az, hogy összegyűjtsön bennünket, aztán pedig elhallgattasson és mozdulatlaná tegyen. Vagy mondjuk azt, hogy a plakát az, amely egybegyűjtött bennünket, és a kialvó lámpák azok, amelyek elhallgattattak. Ekkor a drámaíró első feladata az, hogy megjutalmazza ezt a szakadást, hogy megmutassa, hogy ez az ugyancsak rendkívüli viselkedés: ülni egy tömegben, a sötétben, valójában nagyon is épeszű dolog. Itt lépünk túl Dr. Johnson szavainak hordtávolságán. Igaza van abban, hogy elutasítja – legalábbis tagadja – azt az elgondolást, hogy ami egy színházban történik, azt előtte valakinek hihetővé kell tennie számunkra, és jogosan találja úgy, hogy egy ilyesfajta elvárás valójában hamis elképzelésből származik, miszerint máskülönben ami a színházban történik, az hihetetlen. És jogosan mondja, hogy a színpadon történetekre adott reakciónknak sem hitelesíteniük, sem kétségbe vonniuk nem kell azt, ami történik: tudjuk, hogy színházban vagyunk. Viszont nem áll meg, hogy megkérdezze: akkor mi is az, amit tudunk? Mi egy színház? Miért vagyunk ott? Legalábbis nem szentel hosszabb időt ennek a kérdésnek, mint amennyi ahhoz a válaszhoz



kell, hogy a nézők „[a]zért mennek színházba, hogy meghallgassák egy bizonyos számú sor elszavalását, illő gesztusokkal és elegáns hangsúlyozással.”<sup>52</sup> Nem világos számomra, Johnson mennyire vette komolyan ezt a fapofával előadott megjegyzést. Retorikája talán a rajongásnak akar gátat vetni a tudomány mozgósításával. (A hallgatóság azért megy el egy operára, hogy halljon egy bizonyos számú dalt helyénvaló hangmagasságban és elegáns frazírozással elénekelve. Egy amerikai futballmeccs nézői azért mennek el a stadionba, hogy lássanak egy bizonyos számú nagydarab embert, amint egymást támadják egy kis zsák levegő birtoklásáért). Bár meglehet, hogy *Garrick* gesztusaiért és modulációiért megérte egybegyűlni. Vagy meglehet, hogy annak a kornak a londoni színházai jellegzetesen a szakavatott szavalás élményét nyújtották. Ami elég világosnak tetszik, az az, hogy a színház nem volt fontos Johnson számára; hogy a belső szórakozás egy bizonyos átélése elegendő volt ahhoz, hogy indokolja egy ott eltöltött este kiadásait. De ha a lényeg a szórakoztatás, akkor egyik ismerőse, Hume – aki nem volt könnyű fiú – újra fölvetett egy kérdést, amelyre oda kellett figyelni: miért kellene az ilyesféle dolgoknak szórakozást nyújtaniuk? Hume egyik ismerősének, Rousseau-nak – aki még kevésbé volt könnyű fiú – fontos volt a színház, s ő tette fel a következő rázós kérdést: mi a jó az ilyen szórakozásban?

Mi az a lelkiállapot, amelyben a színpadi eseményeket nem találjuk sem hihetőknek, sem hihetetlennek? A szokványos vicc az amerikai Dél bugrisáról szól, aki fölrohan a színpadra, hogy megmentse Desdemonát a fekete embertől. Mi a vicc? Hogy nem tudja, hogyan viselkedjék egy színházban? Ez itt meggyőző volna, ám olyan módon, ahogyan nem volna meggyőző, ha ezt a magyarázatot a Piroskára kiáltó gyermekre vagy a templomban cigarettára gyújtó emberre akarnánk alkalmazni. Ez a magyarázat úgy kezeli a bugrist, mint a kézmosó tálból ivó vendéget. A tréfa az ideges vihogásból táplálkozik, a vihogásból, amely akkor tör föl, amikor szokásainkat egy kicsit távolabbról vesszük szemügyre, megengedve nekik, hogy egy pillanatra az önkényességük kerüljön az előtérbe. Nem nehéz megértenünk, hol vétett szegény bugris, és a bepillantás az önkényességbe hasznos, mivel a szokás újra igazolja magát: meglátjuk, mi az értelme egy kézmosó tálnak, és így (leszámítva a szimbólumra és a kasztra jelentett veszélyt) nem számít, hogy léteznek más módjai is a tisztálkodásnak, elég, hogy *mi* ezt *így* (-*meg-így*) csináljuk. De milyen hibát követett el a bugris a színházban, és *ott* mi a *mi* módszerünk? Azt gondolja, hogy valaki fojtogat valakit. – De hiszen ez igaz; Othello fojtogatja Desdemonát. – Ugyan, ugyan; tudod, hogy a bugris azt gondolja, az a bizonyos férfi most kioltja annak a bizonyos nőnek az életét. – Igen, és pontosan ez történik.

<sup>52</sup> GÁRDOS Bálint fordítása. Dr. JOHNSON *Előszavának* fordítását lásd sorozatunk első kötetében: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok*, szerk. GÁRDOS Bálint, KÁLLAY Géza, VINCE Máté, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013.

– Nem vagy vicces. A lényeg, hogy a bugris azt gondolja, valami valóban történik, miközben valójában semmi sem történik. Ez színjátszás. A nő ismét föl fog kelni, hogy egy másik este újra meghaljon. – Ez volt a szándék, azt gondolom. Ehhez kérték türelmetlenül a hozzájárulásomat. A gond az, hogy igazán nem értem, mire is kértek. És természetesen arra is célzok, hogy te sem tudod. Azt mondd, a nő majd újra fölkel, de tudom, hogy nem fog, hogy halott, meghalt, és újra meg fog halni, halván halni, meghalni egy hazugsággal az ajkán, szerelemmel megátkozva. Mondhatod azt, hogy két nő van: Mrs. Siddons, a színésznő és Desdemona, akik mindketten halandók, de akik közül csak az egyik haldoklik a szemünk előtt. Ám amit felmutattál, csak két név. A világ összes rámutatása *arra* a nőre sem fogja megkülönböztetni az egyik nőt a másiktól. A problémát két módon lehet megfogalmazni; illetve két probléma van, és ezek ellentétes irányba húznak: nem mutathatsz rá az egyikre anélkül, hogy rámutatnál a másikra; és nem mutathatsz rá egyszerre mindkettőre. Ami éppen azt jelenti, hogy a *rámutatás* itt inkohérens és értelmetlen cselekvéssé vált. Azt akarod mondani, hogy Mrs. Siddons nem halt meg, illetve nem hal meg? Ezek nem érthetetlen megjegyzések, de az első arra utal, hogy veszélyben volt, míg a második arra céloz, hogy nincs itt az ideje a halálának. Akkor legalább a pozícióink megkülönböztethetők volnának. Te azért mész, hogy megállapítsd, Mrs. Siddons nem halott; én azért megyek, hogy megnézzem Desdemonát meghalni. Nem különösebben élvezem az összehasonlítást, mert noha én nem osztom a preferenciáidat, azok meglehetősen ártalmatlannak tűnnek, míg az enyéim nagyon gyanúsak.

A bugris esetének megvannak a maga aggályai. Hogy képzeljük el a megregulázását? – azaz, *mi* az a hiba, amelyről feltételezünk, hogy elkövette? Ha részesítjük a színjátszás fogalmában, akkor azt fogjuk neki mondani, hogy ez a színjáték egy példája: „csak színészkednek, ez nem valódi.” De meglehet, nem leszünk maradéktalanul boldogok, hogy ezt kellett mondanunk. Nem mintha kételkednénk abban, hogy igaz. Ha a dolog valódi *volna*... De valahogyan *elfogadtuk*, hogy nem tényleges és tényszerű, ez lehetővé tette adott esetben, hogy színdarab legyen. Amikor ezt mondjuk, nagy magabiztossággal, úgy hangzik, mint egy empirikus kijelentés. Kétségkívül igen magas fokú valószínűsége van, mindenestre nincs ok azt gondolni, hogy Mrs. Siddons veszélyben van; bár természetesen logikailag nem abszurd másként gondolni. – De most a filozófiai elfojtásaink elszabadulnak. Ez egyáltalán nem az, amit mondanunk kellene. Előzőleg a Mrs. Siddonst fenyegető veszély szóba sem került; nem kellett a veszélyt kizárnunk azért, hogy tovább élvezhessük a történéseket. Most sem *kell*, de az empirikus és a transzcendentális mégsem olyan világosan különállóak, mint ahogyan, úgymond, gondoltuk. A „csak tettetik” olyasvalami, amit általában gyerekeknek mondunk, magabiztosan; és nem szerencsésebb mondandó abban a kontextusban, és nem is igazabb. Annak, hogy ott ezt mondjuk, nem az a lényege, hogy

a színdarabra irányítsuk a gyerekek figyelmét, hanem hogy igyekezzünk onnan elcsalogatni őket. Ez nem tanító jellegű megjegyzés, hanem egy vészintézkedés. Ha a gyereket nem lehet elcsalogatni a darabtól, még azzal sem, hogy kibeszéltetjük vele magát a darab tartalmát, akkor biztos, hogy el se kellett volna vinni a színházba.

Se nem hihető, se nem hihetetlen: ennek azt kellene jelentenie, hogy a hihetőség fogalma teljes egészében alkalmatlan. A gond az, hogy az esetek többségében a valódi életvitel megítélésére is alkalmatlan. Az a pár amott kávézik, beszélget, nevet. Azt hiszem, hogy csak múlatják az időt, vagy próbálgatják a fölörtölés terepét, vagy valami mást hiszek? Szokványos esetekben sem egyik, sem másik: sem nem hiszem, sem nem vonom kétségbe. Tegyük fel, hogy a férfi hirtelen a nő torkára teszi a kezeit. Elhiszem vagy kétségbe vonom, hogy meg fogja fojtani? Mihelyt felteszem a kérdést, már nem is időszerű. A kérdés az: mit teszek, ha teszek egyáltalán valamit? Amit hiszek, attól függ, amit teszek, vagy nem teszek, és attól, hogyan reagálok arra, amit teszek, vagy nem teszek. És akár teszek valamit, akár nem, következményekkel fog járni. A színdarab elején teljes mértékben igaz, hogy se nem hiszek, se nem vonok kétségbe. De vagyok valamilyen, megöröknyöködött, nyugtalan... Jóval később a fekete tábornok, Othello megkérdezi a feleségét, hogy elmondta-e az imáit. Elhiszem, hogy Othello végre fogja hajtani a tettet, hogy végigcsinálja? Tudom, hogy igen, ez egy örökre rögzített bizonyosság; de reménytelenül is remélem, hogy észhez tér; hozzá fordulok, néma kiáltásokkal. Majd kezeit a torkára teszi. A kérdés az: mit teszek, ha teszek egyáltalán valamit? Semmit sem teszek: hogy ő megteszi, örökre rögzített bizonyosság. És megvannak a következményei. *Miért* nem teszek semmit? Mert csupán tettetnek? Ez ok volna arra, hogy ne csináljak semmit, ha a tettetés érvényes volna a párra is amott, akik csak egy perccel ezelőtt még kávéztak, nevettek. Ott ez *ok*, mivel olyasmit mond nekem, amit nem tudtam. Itt, a színházban mit mond nekem? Itt kibúvó, hiú remény, félelem, mint mikor füttyörészünk a sötétben; és hamis. Othello nem tettet. Garrick sem tettet: nem tettet jobban, mint egy báb tettetne a bábszínházban, ha rá osztanánk Othello szerepét. Mindent tudok, és mégis fölvetődik a kérdés: miért ülök ott? És a becsületes válasznak így kell hangzania: nincs semmi, ami tehetnék. De miért nincs?

Ha a bugrisról azt mondjuk, nem érti a „színjátszás” fogalmát, képtelen lesz el kijavítani és a helyes útra terelni őt, és ennek megvan a maga veszélye és izgalma: nemcsak annak felismerése révén, hogy az emberek esetlegesen egészen eltérőek lehetnek tőlünk, hanem mert megkérdőjelezteti velünk a saját színészettfogalmunk kikerülhetetlenségét, megkérdezi, vajon világos-e számunkra, mi az, hogy színész és színészi játék. Akkor aztán lehetséges, hogy a bugrist meg kell fékezned, el kell távolítanod őt a színházból; talán olyan messzire is el kell menned, hogy félbeszakítod a darabot. *Ez* az, amit megtehetünk, és éppen extrémítása mutatja

meg, milyen kevés áll a hatalmunkban. Mivelhogy ezek a szélsőségek meg sem érintették Othellót; ő eltűnt; ez pusztán csak megakadályozta, hogy mindaz a munka, amit mások ebbe ez estébe fektettek, meghozza gyümölcsét. Csendesítsd le újra a házat, vedd föl ismét a fonalat, és Othello újra meg fog jelenni, olyan közel hozzánk és olyan süketen ránk, mint mindig. – A transzcendentális és az empirikus keresztezi egymást; a lehetőségek irtózva menekülnek ez elől.

A bugris kárára elmondott kis vicc elég jól ismert a maga nemében. A nagy vicc, és nem csak a bugris rovására, az ő elgondolása, amely szerint *ha* a dolog valójában történne, képes volna megállítani azt, képes volna hű maradni lova-giasságához. Mulatságos eltöprengni a választási lehetőségein. Vitakozni fog Othellóval? (Miután Jago megsemmisítette Othello érveit, szédülta az eszét.) Elmondja neki az igazat? (Azt, amit az a személy, aki szereti Othellót, már megtett, nem is egyszer.) Megfenyegeti, vagy megvív vele? (Ezt megnézné az ember!) – Nincs semmi, és tudjuk, hogy nincs semmi, amit tehetnénk. A tragédiának ezt az állapotot kell megértenie.

Dr. Johnson mondta, és Tom Jones barátja, Partridge érezte azt, hogy amit egy tragédia esetében igazán becsülünk, az egy lehetőség, egy felismerés, nevezetesen hogy amennyiben mi volnánk ilyen helyzetben, úgy éreznénk és cselekednénk, ahogyan azok a szereplők teszik. Ám nem tartom túlságosan valószínűnek, hogy egyszer csak egzotikus katona lesz belőlem, aki elmúlt éveinek meggyőző erejével és költői képességeivel elnyeri egy előkelő származású ifjú hölgy szívét, majd megtudja, hogy a hölgy hűtlen. És ha ebben a helyzetben találnám magam, fogalmam sincs, mit éreznék vagy tennék. – Nem ez a szándék? Nem ez a jelentés? Akkor micsoda? Az, hogy átélem: lehet, hogy tehetetlennek fogom érezni magam ahhoz, hogy megakadályozzam annak bekövetkeztét, amire feltettem a lelkemet, a lelkemet, amit épp az által nyertem el, hogy széthasadt? Lehet, hogy az történik velem: olyasvalakiben fogok bízni, aki a káromat kívánja? Vagy gyilkossá lehetek a féltékenységtől, és megismerhetem a káoszt, amikor a képzeletemet feltűzelték, majd felégették, és minden kilátás és lehetőség bezárult? Ám jelenleg többé-kevésbé tudatában vagyok ezeknek a dolgoknak; és ha nem volnék, nem tudnám, milyen kilátást tár elém a darab.

Talán önfejtőnek vagy sekélyesnek vagy egyszerűen hamisnak tetszhet ragaszkodni ahhoz, hogy *konfrontáljuk* az alakokat egy színpadon. Talán önfejtőnek tetszhet: mivel olyan nyilvánvaló, hogy mit jelent az a kijelentés, hogy *nem* konfrontáljuk őket, nevezetesen, hogy ők szereplők egy színdarabban. A gond ezzel az ellenvetéssel annak feltételezése, hogy nyilvánvaló, mi a viszonyunk a szereplőkhöz, nyilvánvaló, milyen módon léteznek, nyilvánvaló, miért vagyunk jelen. Amit elmondtam, az vagy kevésbé elfogadhatóvá teszi ezeket a feltételezéseket, vagy rosszul végzem itt a feladatomat. Talán sekélyesnek tetszhet mondandóm, hiszen ellenem vetheted: azt mondani, hogy „konfrontáljuk” őket, csak azon kijelentés

egy előkelő megfogalmazása, hogy *látjuk* őket, és senki sem akarná ezt tagadni. A gond az, hogy semmivel sem jobban csupán-csak-látjuk ezeket a személyeket, mint ahogy azokat, akik életünk más területeit érintik – illetve, amennyiben csupán csak látjuk őket, az felmutat egy sajátos reakciót arra a követelésre, amelyet velünk szemben támasztanak: a (f)elismerés és elfogadás egy sajátos formáját; például az elutasítást. Amit elmondtam, talán egyszerűen hamisnak tetszhet: mert nem konfrontálhatunk jobban egy szereplőt egy színdarabban, mint amennyire konfrontálhatunk bármilyen fiktív lényt.

A gond az, hogy ott vannak. A pusztá valóság, az egyetlen pusztá valóság az, hogy *nem lépünk oda* hozzájuk, hogy még csak nem is tudunk. – „Nyilvánvalóan nem. Az ő létük fiktív.” – Ezt hogy érted? Úgy, hogy nem valódiak? Hogy érted ezt? Hogy nem kell őket megtapasztalni térben és időben? Ez azt jelenti, hogy nem találhatók meg a természetben. (Azaz, ahogyan Leibniz megfogalmazza, nem olyan tárgyak, amelyekre minden ellentétes predikátumpár valamelyike valóságosan vonatkoztatható – például, hogy egyiküknek vagy másikuknak vannak gyerekei vagy nincsenek, hogy evett reggelit vagy sem. De semmiféle ilyen pár nem zárható ki egy szereplő megismerését megelőzően; és több vonatkozik rá, mint amennyit első pillantásra vagy pillantások nemzedékei alatt felfogunk. És több, mint amennyinek a tudásáért felelősek vagyunk. Hívjunk egy karaktert a színpadon a mi teremtményünknek, viszont mondjuk ki, hogy a teremtés fárasztó munka. Ez nem teremtés volna a semmiből, hanem a mindemből – azaz egy teljességből, a szavak világából.) És Isten sem található meg a természetben, sem a négyzetgyökök, sem a korszellem vagy a *Nagy fúga* pontos tempója. Ám ha ezek a dolgok nem léteznek, az nem amiatt van, hogy nem találhatóak meg a természetben. És eddig mindig voltak bizonyos emberek, akik tudták, hogyan találják meg valamennyit. Lear és mások létét „fiktívnek” nevezni inkoherens (ha érthető is), amikor létük magyarázataként vagy tagadásaként használják a kifejezést. Ez sokkal inkább egy probléma el- és megnevezése: *mi* egy szereplő léte a színpadon, miféle (nyelvtani) entitás ez? Számos jellegzetességét ismerjük:

1. Egy szereplő nincs, és nem lehet tudatában annak, hogy mi (jelen) vagyunk. Az elsötétített, fedett színházak dramatizálják azt a tényt, hogy a közönség láthatatlan. Meglehet, egy színház, amelynek nézőtéri fényeit égve hagyták (egy Brecht által, más okokból felvetett lehetőség), azt az ugyanolyan fontos tényt dramatizálja, hogy nem hallanak minket, és számukra mozdíthatatlanok vagyunk (azaz egy rögzített távolságban ülünk tőlük). Mondjuk így: nem vagyunk a jelenlétükben.

2. Ők vannak a mi jelenlétünkben. Ez, ismét csak, nem egyszerűen azt jelenti, hogy látjuk és halljuk, hanem azt, hogy (f)elismerjük (*acknowledge*), hogy mintegy „visszaigazoljuk” őket (illetve lehet, hogy sajátos módon kudarcot vallunk ebben). Akár (f)elismerünk másokat, akár nem, ez nem választás kérdése,

ahogyan a világ jelenlétének elfogadása sem választás kérdése aközött, hogy lássuk, vagy ne lássuk. Olykor néhány ember képes egy bizonyos vakságra vagy süketiségre mások irányába; de például mások jelenlétének elkerülése nem vakság vagy süketiség arra nézve, hogy igényt tartanak ránk; az, hogy jelen vannak, ugyanolyan bizonyító erejű (f)elismerés, mint a meggyilkolásuk volna. A tragédia bebizonyítja, hogy annak ellenére is felelősek vagyunk mások haláláért, hogy nem gyilkoltuk meg őket, és hogy nem öltük meg őket gondatlanságból, ártatlanul. Mintha az, amit a normál létezésünknek kezdtünk tekinteni, önmagában is mérgező volna.

De hogy nem lépünk vagy nem tudunk odalépni hozzájuk, nem épp azt jelenti-e, hogy nem ismerjük (f)el, illetve nem *tudjuk* (f)elismereni őket? Valakinek talán kedve volna azt mondani itt: az elismerést nem lehet *befejezni*, nem lehet „le-tudni”, mint egy feladatot. Ám ez nem azt jelenti, hogy a (f)elismerés lehetetlen a színházban. Inkább az mutatja meg, *mi* (mit jelent) a (f)elismerés a színházban. És a színházban történő (f)elismerés megmutatja, mi a (f)elismerés valójában (mit is jelent ez: „(f)elismerem”). Mert mi a különbség, ha a tragédia a színházban történik, és ha a tragédia a valóságban történik? Mindkét esetben szenvedő emberek vannak a jelenlétünkben. De a valóságban a (f)elismerés befejezetlen, a valóságban nincs is elismerés, ha nem helyezük magunkat a Másik jelenlétébe, ha nem fedjük föl magunkat előtte. Úgy találhatjuk, hogy a tragédia lényege a színházban pontosan az ettől a szükséglettől való megszabadulás, haladéknak, amelyben felkészülhetünk erre a szükségletünkre, eltakaríthatjuk a szánakozást és rettegést, amelyek „odakint” (a színházon kívül) a (f)elismerés útjában állnak. („Az *itt*-en kívül a halál van” – a színész Hamm talán a színházra gondolt.)

3. Hogyan jut kifejezésre a (f)elismerés; azaz hogyan helyezzük magunkat mások jelenlétébe? Annak fényében, ami eddig kiderült, azt mondhatjuk: azáltal, hogy felfedjük magunkat, hogy hagyjuk magunkat látva lenni. Amikor nem tesszük, amikor sötétben tartjuk magunkat, annak az a következménye, hogy a másikat szereplővé változtatjuk át, és színpaddá tesszük számára a világot. Létezik olyan fikatív lét, amely bosszúért liheg, és létezik olyan színpadiasság, amelyet az olyan színháznak, mint a *Lear király*, le kell győznie; olyan színháznak, amelyet azért találtak ki, hogy ezt a színpadiasságot legyőzze, s amely felmutatja a tragédiát, ha ez a harc kudarcba fullad.<sup>53</sup> A színház viszonyai és feltételei szó sze-

<sup>53</sup> Az, hogy a művészet helye manapság mindenre kiterjedően fenyegetett olyan tárgyak termelésétől, amelyek felettünk gyakorolt hatalmas színpadias, és hogy a komoly modern művészet csakis abban a képességében él tovább, hogy legyőzi a színházat, társtémák Michael Fried „Művészet és tárgyiasság” („Art and Objecthood”) című írásában (Michael FRIED, „Művészet és tárgyiasság”, ford. KISÉRY András, *Enigma* 1995/2, 62–83.). Ez, több más közt, a leghasznosabb és legtanulságosabb magyarázata a divatos modern érzékenység preferenciáinak és ambícióinak, amelyről tudok. Kapcsolata azzal, amit ebben az esszében elmondok (még a speciális fogalmak lényegéig is, legészrevehetőbben a „jelen-ség”-éig)

rint veszik a viszonyokat és feltételeket, amelyek „odakint” (a színházon kívül, ahol elrejtettség van, csönd és elszigeteltség) létezésünk viszonyait és feltételeit következetesen tartalmazzák és a lehető legszigorúbban biztosítják, és ennél fogva egyértelművé teszik ezt a létet. A színház nem csupán azt várja el tőlünk, hogy abbahagyjuk a színpadiasítást (a „komédiázást”); tudja, hogy színpadiasíthatjuk a viszonyait, ahogyan színpadiasíthatunk bármi mást. De azáltal, hogy helyet ad nekünk, amelyen belül elrejtettségünk, csendünk és elszigeteltségünk közszemlére tétetik, „foglalkoznak vele”, és magyarázatot nyer, esélyt ad nekünk, hogy abbahagyjuk.

Amikor az az ötletünk támadt, hogy az elismerés bizonyára befejezetlen egy színházban, mintha úgy éreztük volna, hogy valaki vagy valami *megakadályozza*, hogy kapcsolatba lépjünk azokkal az alakokkal, akikre reagálunk. De nem akadályoz senki és semmi; valójában pusztán csak, vagy a szokásoknak megfelelően egyszerűen nem tesszük ezt. Az elismerés teljes és befejezett e nélkül; ez a színház szépsége. Helyénvaló azt gondolni, hogy a színházban *valami* mellőzve van, amit rajta kívül kell orvosolni. De ami mellőzve van, az nem a miránk benyújtott, a miránk vonatkozó igény, és a mellőzést nem feltétlenül kell azáltal orvosolni, hogy kapcsolatba lépünk a Másikkal. A Másikkal történő kapcsolatba lépés odakint ugyanis nem tesz eleget a ránk vonatkozó követelésnek, igénynek, azon felül, hogy jelenlévővé tesszük magunkat. (Cselekedetek hit nélkül.) Akkor tehát mi fejezi ki az (f)elismerést (*acknowledgement*) a színházban? Mi játszsa *ott* a szerepet, amelyet önmagunk felfedése, leleplezése játszik *odakint*? Vagyis mi számít annak, mit fogadunk el annak kritériumaként, hogy egy szereplő jelenlétébe

.....  
sokkal határozottabb, mint ahogyan az egy összefoglalásban kifejezhető, és mindenki számára világos lesz, aki elolvassa. Kihasználom az alkalmat, hogy felsoroljak más közelmúltbeli Fried-írásokat, amelyek kifejtik a modernizmus, a komolyság és a színpadiasság fogalmait és összefüggéseit, de amelyeket nem volt alkalmam pontosabban idézni: „Shape as Form: Frank Stella’s New Paintings”, *Artforum* Vol. V, No.3, 1966. november, 18–27; „The Achievement of Morris Louis,” *Artforum*, Vol. V, No. 6, 1967. február, 34–40 (ezen esszé anyaga bekerült Fried megjelenés előtt álló, Louisról szóló könyvébe, mely a Harry N. Abrams Inc.-nél jön majd ki); „New York by Anthony Caro,” *Artforum*, Vol. V, No. 6, 1967. február, pp. 46–47; „Jules Olitski,” bevezető esszé egy Olitski műveit bemutató kiállítás katalógusához a Corcoran Galley-ben, Washington D.C., 1967. április–június; „Two Sculptures by Anthony Caro,” *Artforum*, Vol. VI, No. 6, 1968. február, 24–25. Mivel Fried munkássága példája annak, amit „filozófiai kritikának” neveztem, hadd tegyem világossá a tényt, hogy ez a titulus nem korlátozódik olyan darabokra, mint a „Művészet és tárgyiasság”, sem a Stelláról vagy az Olitskiról szólóakra, amelyek mindegyike mélyen teoretikus; ugyanúgy áll ez a két rövid, Caróról szóló írásra: mindkettő egyszerűen Caro szobrainak megszakítás nélküli leírásaiból áll (az első esetben négy szoboreből, a másodikban kettőből). Sőt, ez az írás nem volna „filozófiai” a releváns értelemben, ha alapjában véve nem tartalmazna vagy nem foglalna magában ilyen jellegű leírásokat. Persze nem mintha azt gondolnám, hogy amit a „saját öntudatára ébreszteni egy adott mű világát” jelenségéről korábban elmondtam, közvetíteni fogja, hogy milyen jellegű leírásokat alkalmaz Fried, még akkor is, ha az olvasó sohasem érezte ezen leírások jelentőségét. További jellemzésük kiterjedne olyan jelenségek vizsgálatára is, mint a „magukra a szavakra figyelni” és a „szöveghez való hűség”.

helyezzük magunkat? Ezt ugyanannak a kérdésnek tekintem, mint amelyet föl-tettem ennek az értekezésnek az elején: „Mi a mechanizmusa egy szereplővel való identifikációnknak?” Tudjuk, hogy nem léphetünk vele kapcsolatba, és nem azért, mert „nem mehetünk oda a színészhez” (odamehetünk, de a színészhez és nem a karakterhez), hanem mert soha semmi nem számítana úgy, hogy kapcsolatba léptünk a karakterrel (nem tudjuk megmondani, *mi* számítana a megtételének). Más szóval, ők és mi nem ugyanazt a teret töltjük ki; nincs ösvény az én helyszí-nemtől az övéhez. (Azt is mondhatnánk: nincs köztünk távolság, mint ahogyan köztem és egy álmomban megjelenő alak közt sincs, és nincs semmi és senki köz-tem és a tükörképem között.) Azonban ugyanazt az időt töltjük ki.

És az idő mindig most van; az időt egyedül az méri, ami most történik velük a színpadon, mivel amit most csinálnak, az minden, ami történik. Természetesen az idő nem feltétlenül *az* (aktuális) jelen a dráma világában – ez a drámaírótól függ. De a színre vitt idő, legyen jelen vagy múlt: az *ez* a pillanat, pillanat, amely-ben várják, hogy valaki megérkezze, amelyben egy döntés megszületik, vagy meg nem született marad, amelyben a múlt kitör a jelenből, amelyben az ész vagy az érzelem kudarcot vall... A regény szintű magában foglalja ezeket a pillana-tokat, de csupán mint *megtörténte*ket – nem feltétlenül a múltban; ez a regény-írótól függ. – De nem csak annyit tesz ez, mint azt mondani, hogy a regényeket elbeszéli (hogy a regények „narráltak”), és hogy a narráció természetes hangja a múlt idő? Míg a színdaraboknak nincs narrátora. – Mit jelent azt mondani, hogy „nincs narrátoruk”, mintha narrátorral rendelkezni volna a dolgok rendes állapota? Valaki talán úgy érzi: a narrátor hiánya azt jelenti, hogy közvetleneb-ből szembesülünk a szereplőkkel, közbeékelt leírások és magyarázatok nélkül. De hát nem lehetne ugyanúgy azt mondani, hogy, attól a kényszerűségtől mente-sen, hogy leírjon vagy magyarázzon, a drámaírónak jogában áll homályosabbnak meghagyni szereplőit?

Itt akarom hangsúlyozni azt, hogy egyetlen színdarabszereplő sem tudná nar-rálni (nincs logikailag olyan helyzetben, hogy el tudná beszélni) annak esemé-nyeit. Ez különböző módokon szembeötlő:

1. Egyetlen puszta szereplő, egyetlen puszta emberi lény sem rendelkezik egy narrátor feltétlen szavahihetőségével. Amikor ő (kicsoda?) azt írja: „Az erdő barna, túlevélszőnyeggel borított földjén hasalt, állát összefont karjára támasztva; magasan feje fölött, a fenyők csúcsán motozott a szél”,<sup>54</sup> kétségtelenül lehetsé-ges, hogy van itt egy erdő, és hogy annak a földje túlevélszőnyeggel borított, és barna, és hogy egy ember hasal rajta. Egyetlen drámai karakter sem rendelkezik

.....  
<sup>54</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, ford. SÓTÉR István, Európa, 1968. „He lay flat on the brown, pine-needled floor of the forest, his chin on his folded arms, and high overhead the wind blew in the tops of the pine trees.”



azzal a képességgel, hogy az állítás ilyen fokú (el)híhetőségét megteremtse, nem azért, mert elképzelhető, hogy nem annyira őszinte, mint amennyire egy ember lehet, hanem azért, mert ő egy cselekvő színész (*actor*), vagyis az, amit csinál vagy elszenved, része annak, ami történik; ami rögzítve van a jelenben. A probléma nem annyira az, hogy nem tudja, úgymond, *körbejárni* a jelent, sokkal inkább, hogy nem tud szünetet közbeiktatni; ha narrál, elbeszél akkor *az az*, amit csinál, az lett azzá, ami most történik. De egy narrátor – kedvem támadt ezt mondani – nem tüntethet föl akármit úgy, hogy az megtörtént; épp ez (szava)híhetőségének egyik forrása. (Az úgynevezett „első személyű elbeszélés” használata feladja a feltétlen szavahíhetőséget, viszont ez a narrátor nem annyira szereplője az általa leírt eseményeknek, mint inkább az olvasó ellenfele. Ehhez vissza kell majd térnünk.)

2. Ez napvilágra kerül, ha megfigyeljük azt a két pontot a *Lear királyban*, amelyek Shakespearé alkalmat ad egy szereplőnek a narrációra: a nemes beszámolója Kentnek arra vonatkozóan, hogyan fogadta Cordelia a leveleit (4.3.12–33.), és Edgar kései beszámolója apja haláláról (5.3.181–218.). Ahogyan az ember ezt bármely olyan narrációtól elvárja, amelyet egy szereplő intéz egy másikhoz, ezek a beszédek a cselekmény megszakítását eredményezik, ám a különbség az, hogy a nemes akkor beszél, amikor Shakespearé félbeszakította számára a cselekményt (vagy amikor az események maguk állnak meg, mintegy levegőt venni); Edgar viszont maga dönt úgy, hogy félbeszakítja a cselekményt, és mint minden más eseménnyel kapcsolatban is, Shakespearé pontosan számon tartja, mi ennek az ára. Ez a narrációaktus a kauzalitásnak, a szabadságnak és a felelősségnek ugyanazon folytonosságán belül történik, mint bármely más aktus a színdarabban. Ez a hosszú elbeszélés biztosította az időt, amely alatt Edmund parancsa értelmében Lear és Cordelia kivégzése végbemehetne. Edgar döntése, hogy ott és akkor beszél el, ugyanolyan fontos, mint elbeszélésének tartalma, és e döntésért való felelőssége az által a tény által jut kifejezésre, hogy narrációja (ellentétben a nemesével) egyes szám első személyű. Ez sejteti továbbá, miért érezheti az ember, hogy egy „első személyű narratíva” nem narratíva; vagy inkább, hogy miért van az, hogy minél inkább magára ölti egy első személyű beszámoló egy narráció, egy elbeszélés formális sajátosságait, annál gyanúsabbá válik a beszámoló. Ugyanis egy első személyű beszámoló végső soron egy vallomás; és az embernek, akinek van bevallanivalója, van rejtegetnivalója is; és az ember, akinek rendelkezésére áll az „én” szó, rendelkezik a legjobb eszközzel, hogy elrejtse magát. És az ember, aki az „én” szóval hoz létre egy elbeszélést, annak vagy a figyelme terelődik el arról, mennyire nem szükséges, hogy hitelesítse az „én” szó használatát, vagy beismeri, hogy képtelen egyedül biztosítani annak hitelesítését, és így segítségért könyörög. Volt alkalmunk megfigyelni momentumokat Edgar narrációjában, amelyek megmutatják, hogy amikor feltárja magát és megmutatkozik, mégis mennyire rejtett marad végig. A harmadik személyű narrátor, megfosztva az önreferencialitástól,

nem tudja elrejtteni magát; azaz nincs énje, és ennél fogva semmije sincs, amit elrejlhetne. Ez egy másik forrása a hitelességének. Akkor mi az indíték, hogy elmondja nekünk ezeket a dolgokat? S ez valójában ugyanaz, mint azt kérdezni: mi a *mi* indítékunk, hogy meghallgassuk?

A hétköznapi nyelv filozófiája abból indul ki, *hogy* valaki *mondott* valamit. Az, hogy valaki *mondott* valamit (vagy hogy ki tudta mondani, bizonyos körülmények között azt a valamit), ugyanolyan fontos, mint az, *amit* mond; hogy hol és mikor („akkor és ott”) mond ki valamit, ugyanolyan meghatározó arra nézvést, amit kimond, mint szavainak jelentései. Ez a gondolat olykor ráirányíthatja a figyelmet a filozófiai írás rendkívüli *látványára*, arra, hogy egy-egy írás „hogy néz ki”, mi a formája. Mondjuk Descartes *Elmélkedéseinek* formája egy első személyű narratíváé: „Mintha bizony nem volnék ember, ki éjjelente aludni szokott, s kívül álmában megtörténik mindaz – vagy olykor még kevésbé valószínű dolgok is –, ami ezekkel az esztelenekkel ébrenlétükben.”<sup>55</sup> Ám az ember ráébred, hogy nincs egy adott személy, akiről a narratíva szól (vagyis ha az ember ráébredt, hogy úgy tűnik, mintha volna valamiféle adott személy, akiről szó van, illetve az ember rájött, hogy amennyiben még sincs, akkor lennie kell valami jó oknak arra nézve, a narrátor miért akarja, hogy úgy nézzen ki, mintha volna), és az indítéka, akár csak egy lírikus költemény indítéka, a teljes őszinteség. És valakit, akinek az indítéka a teljes őszinteség, valószínűleg nehéz megérteni.

3. A karakterek által leírt eseményekkel egyidejű beszámolók – a jelen időben írottak vagy mondottak – például a tudósítások vagy bejelentések kategóriájába tartozhatnak; a tudósítók és a bemondók olyan emberek, akik elmondják neked, mi történik *épp most*. Úgy mond van helye a tevékenységüknek, mivel olyan pozícióban vannak, hogy tudnak valamit, amit *mi* nem. De itt, a színházban, nincs ilyesféle pozíció. Jelen vagyunk annál, ami történik.

\*

Egyetértek: nem vagyunk a szereplők jelenlétében – és nem is helyezhetjük oda magunkat; de ott vagyunk, és odahelyezhetjük magunkat a *jelenükbe*. Úgy ismerjük (f)el őket, úgy fejezzük be a (f)elismerés munkáját, hogy a jelenüket a magunk jelenévé tesszük: azokat a pillanataikat, amelyek – s épp, ahogyan – előttünk lezajlanak. Ám ez megköveteli azt is, hogy az ő jelenüket is mintegy átadjuk nekik; hogy a jelenük az *övék* legyen. És ez nemcsak azt kívánja tőlünk, hogy szembenézzünk tudásunk porózusságával (a tudásunk, például, a cselekvéseik motivációiról és a következményekről, amelyek fontosak nekik), hanem azt

<sup>55</sup> René DESCARTES, *Elmélkedések az első filozófiáról*, amelyekben bizonyítást nyer Isten létezése s a léleknek testtől való különbsége, ford. BOROS GÁBOR, Budapest, Atlantisz, 1994, 27.

is, hogy percepcióink egészét is elégtelennek minősítsük. Ez az, amivel egy történésznek is szembe kell néznie a múlt megismerése során: a más elmék episztemológiája ugyanolyan, mint a más idők és terek metafizikája. Azok, akik úgy érezték, hogy a múltat (mintegy mesterségesen) relevánssá *kell* tenni a jelen számára, a szülők és gyermekek tipikus hibájába esnek: az egymástól való különbségeiket úgy állítják be, mintha az azzal fenyegetne (vagy legalábbis azt a lehetőséget vetné fel), hogy örökre elszakadnak egymástól. De az igazság az, hogy tényleg el vagyunk választva; ha ezt tagadjuk, nem csupán a Másik helyzetéről, pozíciójáról való tudásunkat adjuk föl, hanem annak lehetőségét is, hogy a magunk helyéről, helyzetéről számot adjunk. Ha nem találjuk meg egy karakter jelenét, nem leszünk képesek *őt magát* jelenlévővé tenni. Akkor aztán csakugyan egy fiktív teremtmény, a képzeletem szülötte, mint minden más ember az életben, akiről úgy vélem, hogy elmulasztottam megismerni, helytelenül ismertem meg. Hogy milyen irgalmatlanul nehéz ezt abbahagyni, azt az a csaknem olthatatlan és óhatatlan vágy is jelzi, hogy a múltra úgy gondoljunk, mint egy színházra. (Egy ideig írtam, amikor olyan leírásra bukkantam, hogy egy bizonyos múltbéli háború vagy forradalom „hatalmas dráma volt”, vagy hogy egy bizonyos történelmi alak „tragikus szereplő volt a történelem színpadán”. De a lista túl hosszúvá nyúlt.) Mintha a múlt nézői, szemlélői volnánk. De mit gondolunk, mit képzelünk: milyen pozícióból láthatjuk a múltat? Egy ottaniból vagy egy itteniből? Olykor azt nevezik problémának, hogy megvan a magunk perspektívája, s ebből következően azt róják föl, hogy csupán egyetlen szögből látunk. De a színpadiasságot ugyanez a jelenség szüli, még tudományos szempontból is. (Ha az elfogultság vagy az előítélet a gát, akkor minden egyes ember tudja a hétköznapi morális kötelességét: lépjen rajta túl.) Mert nincs *hely*, ahonnan láthatnánk a múltat. A pozíciókat föl kell fedezni, és ezt a szokásos fájdalmas módon kell véghezvinnünk: az egészet darabokból kell összeraknunk. Azt, hogy az *én*-t a maga teljességében kell megismerni, és hogy ez gyakorlati – bár befejezhetetlen – feladat, Hegel, Nietzsche és Freud egyaránt tanítja, persze különböző módokon.

Ha a javaslat helyénvaló, miszerint a „(f)elismerés befejezése, bevégzése” (*completion of acknowledgment*) önleplezést igényel, akkor a szereplők jelenlétévé tétele bizonyára az önleplezés egy formája, illetve önleplezést követel. Akkor tehát mi lepleződik le? Nem valami rólam, személy szerint. Hogy ki az én Glosterem, hol az én Doverem, mihez fűződik a szégyenem, és miféle szeretetet száműztem azért, hogy uralmam alatt tartsam zsugorodó királyságomat – ezek még mindig az én titkaim. De talán jobban föl vagyok készülve a kényszerűségre, hogy feladjam őket, felszabadulva az önsajnálattól és a bennem lévő rettegés alól. Amit felfedek, az az, amiben osztozom mindenki mással, aki jelen van velem annál, ami történik: hogy el vagyok rejtve, és csöndben vagyok, és nem mozdulok. Egyszóval, hogy van egy pont, ahol tehetetlen vagyok a színjátszással

és mások szenvedésével szemben. De csak akkor tudom, mikortól szorulok segítségre (hogymenyire vagyok elveszve), ha a Másik szenvedésének tényét és valódi okát teljesen (f)elismertem. Máskülönben még mindig azt hiszem, valahol még segítségre bukkanok, ha alaposan körülnézek magamban, és visszatartom a segítséget. A tragédia ezeknek az állapotoknak a zűrzavarából fakad. A katarzis, ha ez a kérdés, nem más, mint hogy a jelenen kívül minden egyéb kötődést kipurgáljunk magunkból a múlton való szánakozástól a jövőtől való rettegésig. A mozdulatlanságom, a dermedtségem, ha a helyes módon kerültem ezekbe az állapotokba, a félelemmel vegyes tisztelet érzésében jut kifejezésre, s ezt a tragédiára adott válaszként azonosíthatom.<sup>56</sup> Más szóval, ami lelepleződik, az az én elválasztottságom attól, ami velük történik; hogy én én vagyok, és itt. Csakis így, mint tőlem elválasztottakat érzékelve tehetem őket jelenvalóvá. Hogy *Mássá* teszem őket, és szembenézek velük.

És az ezeknél az eseményeknél való jelenlétem lényege az, hogy részt vegyek ennek az elválasztottságnak a megerősítésében és hitelesítésében. Sem mint áldást, sem mint átkot hitelesítve azt, hanem mint tény, annak a tényét, hogy egyetlen életünk van – nem „egy”, abban az értelemben, hogy „nem kettő”, hanem abban az értelemben, hogy „ez az élet, és nem bármely másik (emberé)”. Mindezt nem hitelesíthetem egyedül. Inkább arról van szó: ennek a tragédiának az a természete, hogy cselekvőinek (színészeinek) az egymástól való elválasztottságukat egyedül – elszigetelten, izoláltan, másokat el- és megtagadva – kell megerősíteniük és hitelesíteniük. Ami kipurgáltatik, az a másoktól való különbözésem, minden tekintetben, *kivéve az elválasztottságot*.

Az ő sorsuk „ott fent”, „ott kint” (a színpadon) az, hogy muszáj cselekedniük; olyan arénában vannak, ahol a cselekvés elkerülhetetlen. Az én szabadságom az, hogy én most nem vagyok az arénában. Mindent, ami megtehető, megteszik: teszik, és *épp most*. A jelen, amelyben egyedül a cselekvés lehetséges, teljes mértékben birtokba vétetik. Nem arról van szó, hogy az én terem különbözik az övétől, hanem arról, hogy nincs terem, amelyen belül mozdulhatnék. Nem arról van szó, hogy az én időm különbözik az övétől, hanem arról, hogy nincs jelenem az övéken kívül. Az az idő, melyben egy célzás elhangzik, amelyben azt a tudást rögzítették, amelyben *azok* az ujjak megragadják *azt* a torkot: ez minden idő, amim van. Nincs idő, amelyben ezeket az eseményeket meg lehetne állítani. Claudius tudja ezt a színdarabjában; ez avatja egy komoly dráma ideális közönségévé. Csak épp az időzítés volt szerencsétlen: a darab és önmaga feltételeit, és e feltételek

<sup>56</sup> Itt megemlíthetem J. V. CUNNINGHAM *Woe or Wonder: The Emotional Effect of Shakespearean Tragedy* (Denver, University of Denver Press, 1951) c. munkáját, egy művet, amely többször járt a fejemben mialatt ezekről a témákról gondolkodtam, kevésbé egyes konkrét részletek miatt, mint inkább az összefüggő értelme miatt, mely szerint a tragédia hatása csak-rá-jellemző hatás, ennél fogva logikájának része.

következményeit játszotta el (tesztelte meg) először, és csak azután nézte meg a drámát. Így aztán a darab csapdába ejtette a lelkiismeretét, ahelyett, hogy megtisztította volna azt.

Most tudok – egyfajta – választ adni a kérdésre: miért nem teszek semmit tragikus eseményekkel szembesülve? Ha azért nem teszek semmit, mert örvendezem afölött, hogy ennyi ostobaságot és hiszékenységet látok, és ez parkolópályára tesz, vagy mert „jól ismerem én” azt a helyet, ahol vagyok; vagy mert azt gondolom: lesz még jobb időpont a cselekvésre; vagy mert tehetetlennek érzem magam, hogy szembeszálljak ekkora horderejű eseményekkel, nos: akkor tovább támogatom a világban lévő gonosztságot, amint az – részben – épp e tétlenségem áldásából tartja fenn önmagát. Futva hagyom el a színt, a színpadot. De ha azért nem teszek semmit, mert „nincs mit tenni”, ahol ez azt jelenti, hogy lemondtam az időről és térről, amelyben a cselekvés az enyém, és következőképpen félelemmel vegyes tisztelettel állok azon valóság előtt, hogy nem tudom megtenni és elszenvadni, amit másoknak kell megtenniük és elszenvadniük, akkor elválasztottságunk végső tényét erősítem meg, ezt hitelesítem. És ez állapotunk egysége.

Az egyetlen lényegi különbség ököztük és énköztem, hogy ők ott vannak (a színpadon), én pedig nem. És azt, hogy az elválasztottságon kívül az összes többi különbséget kiüríthetjük magunkból, a közönség jelenlétében erősíthetjük meg és hitelesíthetjük; a közönség ugyanis közösség, ennél fogva minden közöttünk támadt különbséget – az elválasztottságon kívül – közösség hozza létre, azaz mi, engedelmessé a közösségnek. Amikor a közösség komolyan veszi ezt a tudást és reagál is rá, tartja magát kapcsolatban a természettel (A Léttel, mondanám szívesen, ha tudnám, hogy ez hogyan történik.) Ha C. L. Barbernek igaza van – a *Shakespeare's Festive Comedy* című munkájában –, amikor úgy találja, hogy a komédia lényege, hogy visszavezesse a társadalmat a természettel való kapcsolatba, akkor ez az egyik alap, amelyen komédia és tragédia egymás mellett áll. A komédiát azért élvezzük, mert meg tud minket szabadítani a természeteleneztől és a pusztán természetitől azáltal, hogy kinevet minket, énekel és táncol nekünk, és azáltal, hogy megneveltet bennünket, és megénekeltet és megtáncoltat. A tragédia az, hogy a komédiának megvannak a határai. Ez a komédiában meglévő szomorúság egyik oka; az üresség egy hosszú nevetés után. Akármilyen szoroson is fogjuk itt egymás kezét, az egyik kéz az enyém és a másik a tiéd marad.

A sors (vagy szerencse, [*fortune*]) ebben a megvilágításban nem azért a tragédia egyik eszköze, mert forgandó, és rajtunk kívül fordul meg. (Arról van szó, amit Kent gondol róla – „Jó éjt, Szerencse. Forgasd kereked, / és aztán mosolyogj!”<sup>57</sup> és Edgar – „...megbénított a sors sok-sok csapása”<sup>58</sup>.) Ez az elgondolás óvatosságra

<sup>57</sup> „Fortune, good night; smile once more; turn thy wheel” (2.2.173., Nádasydnál 2.2.171–171/a.).

<sup>58</sup> Vörösmarty fordítása. „... made tame to Fortune's blows” (4.6.222.).

inthat, vagy táplálhatja a bosszúvágyat, vagy szép és nemes lemondásra sarkallhat. Kent grófja őszinte, ám Edgar nem; mialatt a sorsról elmélkedik, a maga esélyére vár. Hogy önmaga álcázása közben megváltoztatta magát, sokat elmond jelleméről, ahogyan Kentre nézve is megvilágító erejű, hogy álruhája nem változtatta meg: végig a hűséges szolga marad. A sors ennek a színdarabnak a fényében azért tragikus, mert az *enyém*; nem azért, mert fordul, hanem azért, mert minden egyes ember elfoglalja a helyét a kerekén. Úgy tekintem, hogy ez az, amit Edmund és Lear fölfedez. Edmund, mivel elbukott, és az életének vége, az esélyére vár, hogy valami jót cselekedhessék; és azt mondja: „Megfordult a kerék, s én itt vagyok.”<sup>59</sup> Az, hogy „itt vagyok” – lemásolva Ábrahám válaszáat Isten hívására (Teremtés 22:1) –, a természetes kifejezése a tudásnak, hogy az életem az enyém; ami engem illet, ez a sors végső darabkája. Ez az, ahogyan én értem, amit Lear hatalmas sorai jelentenek: „én tüzes kerékhez / vagyok kötözve”.<sup>60</sup> A könnyei nem azért forrnak, mert sorsának fordulatai rosszak, hanem azért, mert a magáénak érzi őket: az elutasítás minden, külön-külön belé hasító döfése, a hálátlanság önkényes vágásai, a hűség, amely megszégyenített, a szeretet, ami véresre korbácsol, az odavetett átkok – aljasul és vég nélkül és meddőn, állapotán mit sem segítve –, ezek most rendre értelemmel telnek meg: azt jelentik, amit az élete jelent; a sors immár nem kívülről érkezik: az élete kerek egész, mint egy kerék, amely fordul. Itt történik, hogy az életét teljes egészében magára veszi. Így következő sorai megmutatják, mit ért újjászületés alatt. Tragikus tény, hogy valakinek meg kell halnia ahhoz, hogy újjászülethessék; hogy valakinek a teljessége megfoszt másokat az életüktől: egy másik tragikus tény, hogy valakinek a szeretete összeegyztethetlenné válik valakinek az életével, és megöli azt, amit s akit szeret; egy harmadik pedig, hogy Lear újjászületett, ám a régi énjébe. Ez már nem csupán tragikus, hanem azt veti föl, hogy a tragédia maga lett hiábavalóvá, elnyűtté, mivel most még a halál sem tudja leküzdeni különbségünket. Most ismét annak lehetünk tanúi, hogy Gloster élete kifejti Learét. Mert tragikus, hogy csakis a szenvedésen keresztül vagyunk képesek tanulni. De már nagyon más lapra tartozik, hogy semmit sem tanulhatunk a szenvedésből.

A tragédia nem arról az igazságról szól, hogy minden ember halandó (bár meglehet, arról az igazságról igenis szól, hogy a halandók mindenre hajlandóak, csakhogy ne kelljen erről tudniuk). Inkább minden halál erről az igazságról szól, és ha részt veszünk egy tragédiában, az nem azzal egyenértékű, hogy elmegyünk egy temetésre. (*Több* okból is szükségünk van egymás jelenlétére.) Egy tragédia egy *adott*, egy bizonyos, „konkrét” halálról szól (vagy ilyen halálok sorozatáról), és kimondottan olyan halálról, amely sem nem természetes, sem nem véletlen.

<sup>59</sup> Vörösmarty fordítása. „The wheel is come full circle; I am here” (5.3.174.).

<sup>60</sup> „... I am bound upon a wheel of fire...” (4.7.46–47.).

A halál *ki van róva* (mint az öngyilkosság vagy az emberölés esetében), és nem más, mint büntetés vagy vezeklés (mint a kivégzés vagy valaki feláldozása). De ha a halál *ki van róva*, rá van valakire testálva, akkor nem volt feltétlenül szükséges, hogy megtörténjék. Tehát minden tragédia-történetet egy alapvető esetlegesség, kiszámíthatatlanság (kontingencia) kísért. *Tudni* mégsem tudja senki, hogy meg lehetett volna előzni a tragédiát, mert senki sem tudja, mivel előzhette volna meg. Mire felfogunk egy eseményt, vagy bármely másikat, amelyeknek megmutatkozik a tragikum, a szereplők és a körülmények útvesztője már feltérképezhetetlen. Persze, ha Othello nem találkozik Jagóval, ha Lear nem hajtja végre a birodalom felosztásáról szóló tervét, ha Macbeth nem hallgat a feleségére... De megelőzhetőek lettek volna ezek a kontingenciák? Ha az ember bizonyos abban, hogy igen, elfelejti, kik ezek: karakterek. Mert ha például Othello nem találkozott volna Jagóval, kreált volna egy másik Jagót magának. Magnetikus vonzereje választotta volna ki a „másik Jagót”, és belső egysége és integritása ugyanolyan inspiratív lett volna. Tehát minden tragédia-történetet egy alapvető szükségszerűség kísért. A kontingencia és a szükségszerűség egymásba burkolódzása, egymásba fonódása, elegyük entrópiája az, ami létrehozza az eseményeket, amelyeket „tragikusnak” nevezünk. Vagy még inkább: ezért van, hogy a halál, amely lezár egy tragédiát, *megmagyarázhatatlannak* tűnik az ember számára: szükségszerű, de nem tudjuk, miért; elkerülhető, de nem tudjuk, hogyan; értelemben csomagolt, de az értelem nem került napvilágra, és így inkább rejtélybe csomagoltnak tűnik. Ez Lear esetében a legvilágosabb, ahol a kritikusok nincsenek egy véleményen a tekintetben, hogy vajon a gyászba, vagy a (csalóka) örömbé hal-e bele. De ez éppúgy vonatkozik Shakespeare más tragikus hőseire is: jóval azelőtt, hogy Macbeth meghal, tudjuk a boszorkányoktól, hogy halála rejtélyes lesz, beteljesítve (törekvései révén, hogy elkerülje) a jóslatot; Hamlet tudja, hogy halála rejtélyes marad majd, mivel most, hogy itt az ideje halálának, nincs ideje elmondania történetét, és tudja, hogy Horatio, akit barátságából megbíz ezzel, nem érti azt; Othello egy csók közben hal meg, és mintha valóban *attól* a csóktól halna meg. Persze meglehet, hogy mindegyik esetben meghatározunk egy halálokot; de az ok nem ad magyarázatot arra, *miért* halnak meg. És felvetődik a kérdés.

Aztán nem érkezik rá válasz. Nincs válasz, legalábbis olyanfajta nincs, amelyről azt hisszük, létezik. Mirajtnak kívül nincs válasz. Edgar zárószóira<sup>61</sup> arra csábítot-

<sup>61</sup> Azon szövegkiadások szerint, amelyek a *Lear király* első kvartóját követik (*The History of King Lear*, 1608) a darab utolsó négy sorát Albany mondja (ezt követte Vörösmarty), míg azok szerint, amelyek az 1623-ban megjelent, Shakespeare 36 drámáját tartalmazó fölió-kiadást, e négy sort Edgar mondja (ezt választotta Nádasdy). Az Első Főliót Shakespeare két színésztársa és barátja, John Hemmings és Henry Condell állította össze hét évvel Shakespeare halála után, és itt a darab a *The Tragedy of King Lear* címet viseli. A két *Lear*-szöveg között néhol jelentős eltérés van; több újabb szövegkiadás (pl. Oxford, Norton) a két változatot külön drámának tekinti, és külön-külön közli, párhuzamosan;

tak némelyeket, hogy ott keressék a darab jelentésének összefoglalását: „[azt kell] mondanunk, amit érzünk, nem azt, amit illik.”<sup>62</sup> De az elején Lear és Cordelia is azt mondták, amit éreztek, legalábbis biztosan nem azt, amit mondaniuk kellett, vagy illett volna. És így kezdődött el az egész... Ezek a színdarabok olyan rejtélyesen kezdődnek, ahogy végződnek, egy örült rituáléval, néhány boszorkával, egy szellemmel, egy felfoghatatlan, túlérzékeny váddal, valami megtagadásával. És ugyanazon okból kezdődnek és végződnek így: azért, hogy megtartsanak bennünket egy jelenben.

Kezdetben semmi oka nincs annak, hogy a dolgok miért történnek így, nincs semmi, amit egy magyarázat világossá tehetne. Egy válaszüton állnak, a kereszteződésben. Veszélyt rejt magában az az igazság, hogy mindent, ami történik majd, „magukban foglalnak” ezek a nyitányok. Hiszen a „szerves formának” ez a posztulátuma – a modern elemzés domináns posztulátuma mind a költészetben, mind a zenében – azt sugallhatja, hogy *semmi más* nem következhet a nyitány után, mint ami ténylegesen következik. Jóllehet, ami „jön”, az csak az egyik kidolgozása a kezdet tartalmának. – Ez továbbra is félrevezető, hiszen mit jelent az, hogy „a tartalma”? Ami a nyitányt követi, az... belőle következik. Ami a továbbiakban történik, az nem elkerülhetetlen; de bármi, ami a továbbiakban történik, elkerülhetetlenül magán viseli az előtte történt nyomait. Ami előtte történt, az nem volt elkerülhetetlen, de amikor megtörténik, a nyomai elkerülhetetlenek. Amit a „szerves struktúra” elgondolása mellőz, az a cselekvés szükségyszerűsége, a rákövetkezés ténye. A nyitány „tartalma” *semmit* nem jelent, amíg fel nem tárul, amíg „tovább nem megy”. Azt mondhatnánk, hogy nincs tartalom, amíg föl nem tárul, amíg nincs *kiterítve*. És amikor mindez napvilágra kerül, és lezárul, a tartalma nincs kimerítve. Azt mondhatnánk, végtelen a tartalma: de amiről itt igazán szó van, az az, hogy felhagytunk további tartalmak üldözésével (vagy azok a mi üldözésünkkel); azt mutatták meg nekünk, hogy van, amikor megállhatunk, hogy egy bizonyos megállás *elvégezhető* egyáltalán. Természetesen a művész mélyebben lát bele a rákövetkezés, a folytatás lehetőségeibe, mint mi – így gyakran dicsérik találekonyosságát; viszont megrendítőbben is látja azt, ami nem következik – mi pedig nem érzékeljük kellőképpen a csöndhöz való tehetségét. Nyilvánvaló, hogy

.....  
 a régebbi gyakorlat (amellyel ma is sokan élnek) a két szöveg „konflálása” volt, vagyis az egyik változatot tekintették „alapszövegnek” (már az is vita tárgya volt, melyik legyen az), és ezt egészítették ki a másikkal (ill. jegyzetekben közölték a szövegvariánsokat). Erről a kérdésről lásd Kiernan Ryan kötetünkben szereplő írását. Hasonlóan sok textológiai problémát vet fel minden olyan Shakespeare-darab, amelynek több szövegvariánsa maradt ránk, pl. *Hamlet*, *Romeo és Júlia*, *III Richárd*, ugyanis bár a Főlió 1623-ban jelent meg, egyáltalán nem biztos, hogy a Főlióban egy, a kvartóhoz képest „javítottabb”, „átdolgozottabb”, „autentikusabb” szöveg-variánssal találkozhatunk. (A szerk.)

<sup>62</sup> Nyersfordítás. „Speak what we feel, not what we ought to say.” (5.3.324.) Vörösmartynál: „És [azt kell] mondanunk, mi fáj, nem ami illik.” Nádasdynál: „ne illem vezessen, csakis a lelkünk.”



be is kell fejeznie, bármi is történik – ám azért ritkán vagyunk hálásak, hogy befejezte, hogy mesteri formakészségről tesz tanúbizonyságot, s e formakészséget inkább formalitások betartásának tekintjük, mert mintha jobban szeretnénk „előre látni (valamit)”, mint „meglátni (valamit)”: látni, ahogy a meglátható formálódik.

Ezen következesek lezárultakor még mindig egyfajta jelenben vagyunk, ez egy másik válaszút. A *Lear király*, az *Othello* és a *Hamlet* eljövendő szavak és a megértes és ígérétevel zárulnak; mintha azt mondanák: ami történt, abbamaradt, de nem ért véget, még tisztába kell kerülnünk azzal, ami történt, és nem tudjuk, ez hol fog véget érni. A *Macbeth* nem további szavak ígérétevel végződik, hanem csupán ígérétekekkel, amelyeket gyors egymásutánban mondanak ki, mintha csak kimondói minél előbb ki szeretnének kerülni azoknak a szemeknek a hatóköréből, amelyek Macbeth levágott fejből néznek rájuk, s pásztázza őket. Mintha a jelenlévők tudnák – csak épp most úgy döntenének, hogy nem törik a fejüket ezen –, hogy még mindig vannak boszorkányok, akikre még mindig nincs magyarázat. Az ilyen időszerűtlen pillanatok hajtanak minket ismét a cselekvés arénájába, s talpunk alatt újból válaszutakat érzünk. Mivel a cselekvők (a színészek) megálltak, ismét szabadon cselekedhetünk; de kénytelenek is vagyunk. Rejtetségünk, csöndünk és elhelyezésünk most a mi választásunk.

Végül, ennek fényében, néhány szó egy pár, a tragédia tárgyalásaiban ismerős témáról. Miért fejedelmek (vagy előkelő születésűek) a tragédia alanyai? Miért van, hogy a nagytragédia, látszólag, nem hozzáférhető művészi lehetőség többé? Minden, ami – a fülem hallatára – elhangzott az előkelő származás helyénvalóságáról, meglehetősen jogos: ők mutatják be legdrámaiban a bukást, amit a tragédia értelmez; egy egész közösség élete függ a sorsuktól; ésszerűsítik a fennkölt stílus használatát, különösen a költészetét. Ehhez a listához hozzá szeretném tenni a fejedelmek két egyszerű, illetve mértani tulajdonságát: (1) az állam, amelynek a fejedelem a feje, ahogy az a középkori világhoz illik, zárt. A legszélsőségesebb következmények, amelyek a fejedelem élete és halála körül kialakulnak – legyenek azok bármennyire is nagy horderejűek, vagy legyen bármennyire is nagy az áruk –, végesek, és egy meghatározott pályát futnak be, vagyis csupán addig vannak érvényben, amíg az állam fennmarad. A fejedelem élete és halála belép alattvalóiéba, de még ha csupán csak érinti őket, akkor is minden alattvalónak megadatik az a hely és helyzet, amelyben részesülhet ebből az életből és halálból, és az alattvalónak is meg kell fizetnie mindkettőért. (2) A fejedelem élete és halála a leghatalmasabb az államban, ennélfogva a legegyszerűbb az ő példáján látni, mennyire illeszkedik össze élet és halál, vagy épp mennyire nem tartoznak össze; mivel a fejedelem törvényes utódlása a folyamatos élet egyetlen reménye az állam számára, a fejedelem halálával el kell számolni. Amikor a zárt világ belerobban a végtelen univerzumba, a következmények teljes mértékben határtalan

és kinyomozhatatlanná válnak. (Lear még ezt is elszenvedi. Az ő szétrobbanása a jel, hogy a színdarab maga, és a tragédia teljes egészében, szétvetette a korlátait. Láttuk – amint erre felhívtam a figyelmet –, hogy amikor a király lemondása körül bizonytalanság, vagy pláne káosz alakul ki, nemcsak a saját tekintélyét üresíti ki, hanem ezzel együtt a tekintély őhozzá tartozó intézményeit is meggyöngíti. Akkor a ceremónia pusztán ceremónia marad. Így a végén egyetlen konvenciónak sincs ereje, hogy szembeszálljon az izmok vagy az érzések hatalmával; semmiféle közös életformának nincs hatalma a bosszú fölött: nem képes semmiféle indulatot sem alakítani, sem hajlítani. Az igazságszolgáltatás ára a tragédia egy rendezetlen világban. Egy, az igazságszolgáltatás reménye nélküli világban semmilyen ár, fizetség nem jogos.)

Most körbe vagyunk véve érthetetlen fájdalommal és halállal, egyetlen halál sem misztikusabb vagy baljósabb, mint a másik, mert minden halállal, amely nem hosszú élet gyümölcse, el kellene tudni számolni, de nem tudunk, mivel nem tudunk vagy nem akarunk magyarázatot adni rá: nemcsak azért, helyi példákkal élve, mert többé már nem tudjuk, miért végezheti ki egy társadalom a szabályainak megszegéséért a saját embereit, vagy hogy mikor avatkozhat be, a halál segítségével, egy idegen országban. És nemcsak azért, mert a közúti baleseteknek nem kellene megtörténniük, vagy mert a levegőnk és vizünk szennyezése szándékossá lett, vagy azért, mert a szegénységet tudatosan róják rá emberekre. Hanem azért, mert nem ismerjük a helyzetünket; nem tudjuk, milyen pozícióból beszélünk, ami az efféle dolgokat illeti. Jelen vagyunk ezeknél az eseményeknél, és senki sincs jelen úgy, hogy ne idézze elő valami megtörténtét; minden, ami történik, velem történik, és én nem tudom, mi történik. Nem tudom, hogy a tehetlenségem oka csupán az elválasztottságom-e, mivel nem tudom, melyik sors az enyém és melyik a tiéd. A világ nem elszomorodott; mindig is szomorú volt. A tragédia beköltözött a világba, és ezzel a világ teátrális lesz.

\*

A klasszikus tragédiák mindig nemzeti voltak, így talán nem meglepő, hogy a nemzetek tragikussá váltak. És a nagy modern nemzetek közül, amelyek tragédián mentek keresztül, egyiknél sem fonódott össze annyira a tragédia a nemzet történelmével és identitásával, mint Amerikában; talán a múlt megmagyarázhatatlan elvesztése miatt, vagy a jövő elvesztése révén, vagy azért, mert valami olyat ígért meg magának, amibe belebukott. Hátborzongató tökéletességgel van kiválasztva a szerepére, részben, mert ereje olyannyira tiszteletet parancsoló, részben, mert önpusztítása annyira szívbemarkoló. Mitikus kezdetei vannak, amelyek még mindig láthatóak, ha homályosan is, az ő és közönsége számára is: ugyanis mielőtt Oroszország létrejött, volt Oroszország; mielőtt Franciaország

és Anglia lett volna, volt Franciaország és Anglia, viszont mielőtt Amerika lett volna, nem volt Amerika. Amerikát *fölfedezték*, és amit fölfedeztek, az nem hely volt – egy a sok közül –, hanem dízlet, a sors háttérfüggőnye. Színházként kezdődött. Forradalma – nem úgy, mint az angol és a francia és az orosz forradalmak – nem polgárháború volt, hanem kívülálló elleni harc; célja nem a reform volt, hanem a függetlenség. És polgárháborúja sem forradalom volt; az elnyomottak nem emelkedtek föl, és a cél nem egyfajta kormányzási forma megdöntése volt, hanem kiválás és szövetség: a cél az identitása volt. És ezen célok egyike sem rendeződött, egyik sem veszett el vereség vagy a birodalom elvesztése következtében, vagy a politikai berendezkedés megváltozása miatt. Így tudása elidegeníthetetlen erő és állandóság. De az számít, miről képzelődik, mire használja a fantáziáját, mert kiszolgáltatott maradt a múltjának, mert jelenéből folyamatosan gúnyt űznek eredetének és lehetőségeinek fantasztikus reménye miatt, és mert sohasem volt biztos, hogy fenn fog maradni. Mivel volt születése, meg is halhat. Halandónak érzi magát. És bizonyosságra vágyik, nem pusztán folytonosságával kapcsolatban, hanem a létevel kapcsolatban is, tudni akar egy valóságról, amelyet soha nem volt képes természetesen venni. Ennek következtében kielégíthetetlen szeretetigénye van. Bizonyos, hogy több szeretetet adott, mint bármely más nemzet: történelme, egészen a közelmúltig, olyan, amely a kívülálló szemében vonzóvá tette; olyan történelem, amely során a beavatottak berekedtek az iránta való rajongás kinyilvánításaitól. Azok, akik politikailag radikális vágyakat kívánnak rá erre az országra, lehet, hogy elfeledkeznek a radikális reményekről, amelyeket saját maga számára tartogat, és nem tudják, hogy az a gyűlölet, amelyet Amerika értelmisége országával szemben kimutat, csupán az ő saját hazaszeretének egyik változata. A szeretetigény mint létezésének bizonyítéka az, ami olyan rémisztően pusztítóvá teszi: felingerli a hálátlanság, és hogy jobban figyel az ígéreteire, mint reményt keltő ígéretére, s a szeretetéhség teszi képtelenné arra, hogy belássa: pusztítóvá és rémisztővé vált. Úgy hiszi, a gonoszság kívülről érkezik. Így azt hiszi, megfigyelik, s vizeinek emelkedő hullámai elszigetelik; szégyenét a büszkeség vastüdejével tagadja, haragját helytelen tárgyakra uszítja.

Régóta folyik ez, most meg van bolondulva,<sup>63</sup> ami szeretete csak volt, túl gyakran elpazarolta, fiataljai már nem érzik azt magától értődonek; múltja az utcára került: az ifjúság nem érez hálát azért, hogy száz évvel ezelőtt szétszaggatta magát annak érdekében, hogy ne legyen megosztott; egyik felük azt hiszi, hogy a háború, amelyet most vív,<sup>64</sup> huszonöt évvel ezelőtt zajlott, amikor még mindig fiatal volt, és helyesen tette, hogy szembeszegült a zsarnoksággal. Azt mondják, el akar szigetelődni, de annyira nyilvánvaló, hogy nem: mióta kijelentette fennállását egy

<sup>63</sup> Ez a tanulmány eredetileg 1966–67-ben íródott. (A szerk.)

<sup>64</sup> Természetesen a vietnámi háborúról van szó. (A szerk.)

elszakadási háborúban, és kijelentette önazonosságát egy kettészakadás elleni háborúban,<sup>65</sup> soha nem volt képes elviselni különállását. Egyesülést, uniót akart. És sohasem érezte, hogy ezt elérte volna. Ezért fél mindentől, ami letér a közös útról: ami megoszt, ami nem a hatalmát, hanem az integritását fenyegeti. Ezért megöli magát, és megöl egy másik országot, hogy ne kelljen a szenvedéséből fakadó tehetetlenségét beismernie, így aztán nem tudja, mi az igazi tehetetlensége. Azt mondják, imperialista és gyarmatosító, de ő nem többet akar; azt mondták, mintha egy prófécia szólna, hogy egy olyan ország sem gonosz, amely nem imperialista vagy gyarmatosító. Így szembefordul a zsarnoksággal, hogy bizonyítsa jellemességét. Amerika a modell antimarxista ország, amelyben a termelés és a tulajdon irreális, és az egyetlen érték a megbecsültség tudata vagy ígérete. A jenki ugyanolyan élehetetlen, mint a lovag, tettei éppoly metafizikusak, mint legnagyobb irodalma. Bárcsak képes volna belátni, mire van neki és világának igazi szüksége, s akkor megtenné, amit tennie kell: senki nem volna erre alkalmasabb és készségesebb. Képes *volna*. Ez egy szabad ország. De a tudatosság változása kell majd hozzá. Így aztán a fenomenológiából politika lesz.

Mivel nem bújhatunk ki az alól, hogy – színészként – színre vigyük azt, ami történik velünk vagy körülöttünk, így semmi olyan nem lehet jelen számunkra, amely számára egyúttal mi ne lennénk jelen. Természetesen attól még tudhatjuk, jobban, mint valaha, hogy mi is történik. De akkor mi az, amiről nem tudunk? Arról, hogy mi ajánlja fel magát számunkra, hogy mi kínálja magát (f)elismerésre; mit kellene jelenvalóvá tennünk, és hogy minek a számára kellene nekünk is jelenvalóvá válnunk. Tudatában vagyok annak, hogy mindent átjár a kibírhatatlan szenvedés és halál, és ha most megkérdezem magamtól, hogy miért nem teszek ellene semmit, a válasz az lehet: így döntöttem. A cselekvés elmulasztása melletti elköteleződés nem valami olyasmi, aminek helye volna kollektív rítusainkban; ez most már egyéni, valami, amit *én* csinállok. És ugyanannyi energiát emészt fel, ugyanakkora mennyiségű sunyítás és háritás kell hozzá, amekkorát a tragédia cselekménye követelt régebben. Ha tragédiát ma is lehetne írni, nem azt mutatná meg nekünk, hogy tehetetlenek vagyunk; sohasem ezt mutatta meg, és nem vagyunk tehetetlenek. Azt mutatná meg, amit mindig is megmutatott: *miért* nincs számunkra – mint a közönség számára – kiút, miért vagyunk tehetetlenek. A klasszikus értelemben vett a tragédia régi oka az volt, hogy a fájdalom és a halál akkor is jelenlétünk körül ólálkodott, amikor mi nem éreztük magunkat közel hozzájuk. Ma az ok inkább az, hogy kivontuk magunkat a fájdalom és halál fennhatósága alól. Régebben a közönség tagjai csupán a színészekről való közös különbségeiket mutatták ki, most azonban már minden egyes néző külön

<sup>65</sup> Az amerikai függetlenségi háborúról, majd az amerikai polgárháborúról van szó. (A szerk.)

leplezi le önmagát, mivel már nincs olyan, hogy közönség, azon kívül, hogy minden egyes ember egyenként teszi meg magát közönségnek. Ami feltárássra kerül tehát, hogy vége a közös alapok mentén szerveződő közösségnek, mivel mindenki egymaga dönti el, akár jó, akár rossz szándékból, hogy beleavatkozzon-e a dolgok menetébe. Amennyiben írnának manapság tragédiákat, azok nézői már nem úgy tekintenének egymásra, hogy most a természettel szemben mérettettek meg, hanem hogy helyüket becsülték meg a természethez képest; mintha a természetet kitörölték volna, és esetleges társadalmi és történeti relációk köre terjedt volna ki mindenre. Az ész értelme, ami az ész istenítését olyan vonzóvá tette, nem abban rejlett, hogy isteni erőt lehetett remélni tőle, hanem hogy képes racionalizálni, és ezzel a minimálisra csökkenteni a szorongást. De az ész használata magával hozta – mivel ezért nem lehet senkit sem felelősségre vonni, illetve senki sem vonható inkább felelősségre, mint bárki más – hogy most már mindenre magyarázatot, választ követel, és *nekem* van válaszom, vagyis ha én nem rendelkezem vele, senki sem rendelkezik vele. Ha nem rendelkezem vele, bűnös vagyok, és ha rendelkezem vele, de nem teszek semmit, akkor is. Amiről elfelejtkeztünk, amikor az eszt istenítettük, nem az volt, hogy az ész nem egyeztethető össze az érzellemmel, hanem hogy a tudás, az ismeret (f)elismerést követel: valami felfogásához szükséges valami elfogadása is. (Isten eltűnésének és feltűnésének sorozata úgy is megközelíthető, mint azon kísérleteink nyomán követése a történelemben, amelyekben tudással próbáltunk meg fölérni a tudatosításnak, ismeretekkel akartuk megelőzni a (f)elismerést, felfogni akartunk s nem elfogadni, illetőleg az utóbbiakat be akartuk olvasztani az előbbiebe; e vállalkozásaink lehetetlenségének lenne a neve Isten.) Vagy *nagyon* óvatosan bánssz azzal, amit tudsz – csak felszínesen nyilatkozol meg, távol tartod magadtól, környezetedtől és hagyományodtól, a művésztől és az égietől –, vagy küzdhetsz az ellen is, hogy elfogadd és (f)elismerd (*acknowledge*) magadban, amit tanultál; ehhez lényegében érzéketlenné, bénává kell alakítanod magad. Marxnál és Kierkegaard-nál ezért kell az észnek és a filozófiának véget érnie.

Ilyen körülmények között a tragédia célja változatlan marad: hogy visszavezessen minket a praxishoz, hogy cselekvésképpé tegyen. Régebben ezt úgy érte el, hogy felmutatta az emberi tett természetes határait. Manapság azonban már nem a résztvevőt és a félelemtől tisztít meg, hanem inkább újrhangol minket arra, hogy ezeket ismét átérezzük, és ez azt jelenti, hogy megmutatja, hol van rajta fogás, és hogyan alakíthatjuk. Ez azonban nem egyenlő azzal, hogy a tragédiának szükség-szerűen át kellene politizálnia. Elsősorban azért nem, mert már eleve politikai töltetű volt; mindig arról szólt, mennyire összeegyeztethetetlen maga a szerelem a szerelem társadalmi intézményeivel és kötődéseivel. Másodsorban pedig azért, és kicsit konkrétan, mert már fogalmunk sincs arról, hogy mi politikai tett és mi nem az, és hogy minek lehetnek, vagy sem politikai következményei. Hogy

például a vezércikkeknek és a kormány nyilvános elítélésének vannak következményei, s azokat a kormány bekebelezi és beépíti a maga rendszerébe, ez valami olyan, amihez már hozzászoktunk. Agamemnon óta pedig azt is tudjuk, hogy egy királyi sarjat a saját szülei is képesek feláldozni államérdekből. De arra talán álmunkban sem gondoltunk – márpedig nagyon úgy néz ki, itt tartunk –, hogy egy átlagembernek a gyermeke melletti kiállása radikális politikai tetté válhat. Azt már jól ismerjük a 18. századi Franciaország, vagy a 19. századi Amerika és Oroszország példájából, hogy a magas művészet remekül tud táplálkozni a társadalmi változások iránti szomjúságból. De egy olyan korban, amelyben a sajtóorgánumok, kihasználva terítettségüket és telítettségüket, éppen az aktuális történésekről terelik el a figyelmet, úgy tálalva minden eseményt, hogy az szinte agyonnyom minket jelenlétével, pont mint a régi idők színházában – nos, egy ilyen korban, a komoly művészet iránti elkötelezettség maga is politikai tetté válhat. Nem azért, mert közszavakkal képes nevének nevezni a mérget és megtisztítani a törzsi közösség nyelvjárását – talán erre nem is képes, mivel már minden szó nyilvánossá vált, törzsi közösségek pedig nincsenek többé –, hanem inkább azért, mert azzal a szándékkal rendelkezik, hogy valami olyat hozzon létre, amely a művész meggyőződését hordozza, és képes egy másik embert visszavezetni önmagához. A hit olyan bizonyítéka ez, amely azt állítja: egy cselekedet végrehajtása vagy megtagadása az én kezemben összpontosul; bizonyítéka azon belátásnak és tudásnak, hogy van világ a divat, illetve a veszteség és az örömtelenség világa mellett, s az utóbbinak nincs semmifajta hatalma, ha én nem hatalmazom fel. Ez képes számunkra, a jó emberek meglétén kívül, bizonyosságot nyújtani azokról a dolgokról, amelyek láthatatlanok maradnak; ez az a terület, ahol a tökéletes erény – és ez minden, ami itt van – elnyeri jutalmát. Azért jót tesz a léleknek, ha tud erről. És szintén jót tesz egy olyan társadalomnak, ami még mindig szeret hinni abban, hogy az erényesség jutalmat érdemel; de leépíti azt a társadalmat, ahol az erény már nem szokás. Azt is mondhatnánk: többé nem vagyunk tisztában azzal, minek van és minek nincs hírértéke, hogy mi számít a jelenben zajló történelmünk számára „jelentős tény”-nek. Az újságok azt szajkózzák, hogy minden fontos és releváns, de ez számomra már csak azért is elfogadhatatlan, mert ez azt jelentené, hogy nem csupán egyetlen életem van: egyetlen életem, amely számára vannak releváns és irreleváns események. Ezt persze nem tudom teljes mértékben tagadni sem, mert nem tudom, miért történnek úgy a dolgok, ahogy történnek, és miért is nem vagyok felelős egy részükért vagy mindegyikükért. És ha még mindig van bennem merészség, hogy birokra keljek ezekkel a gondolatokkal, ami lényegében a bűnösség általános érzete, az csak a cselekvésképtelenségemet bizonyítja; máskülönben a tudomásomra jutott katasztrófákat és szenzációkat zokszó nélkül társalgási témákká alakítanám, magam és társaságom szórakoztatására, ez pedig elkezd ingerelni a büntudatom.

A tragédia egyik funkciója ezért az lenne, hogy megmutassa nekem, a világ eme látásmódja is eleve valaki által választott és színpadias dolog. Ez arra mutatna rá, hogy az események még mindig egyediek, a bűn pedig vagy átváltozik, vagy kibújik a bőréből azért, hogy tagadjon mindenfajta felelősséget egy ember és annak tette között; hogy a cselekvés és annak elmulasztásának tétje változatlan maradt; hogy a szörnyek végső soron mi magunk vagyunk, emberek; hogy ami a világban jó, azt jó emberek hozták létre; hogy minden pillanatban egy adott jelent engedek el magam mellett, és hogy ennek oka a régi ok: hogy én magam nem vagyok jelenvaló e pillanat számára. A *Lear király*ban az előrenyúlás miatt hibázzuk el a jelen-séget (*presentness*): azért, mert már előre bizonyos eseményekre vártunk; azért esünk ki a jelenből, mert az eljövendő pillanatok drága sejtése és az elmúlt események szorongató tudása töltött el. Most pedig az okozza a jelenlét tapasztalatának befoghatatlanságát, hogy képtelenek vagyunk meglátni szituáltságunk, „helyünk” tér- és időbeli viszonyainak egyediségét; a teret végtelennek, az időt pedig kitöltetlennek gondoljuk el, és elvesztjük önmagunkat a térben, elkerül bennünket az idő.

Ha a tragédia nem tudja is, hogyan és mit keressen annak érdekében, hogy visszahozza számunkra a jelen-séget, azért egy dologot tud: tudja, hogy ez a tudatlanság valamennyi modernista művészet sajátja, s magukba fordulva és ezt magukba írva tartják fenn a meggyőződést, amelyet már kezdettől fogva megtermékenyítettek, támogattak, hogy aztán megerősítsék azt az értéket, amelyet az emberek mindig is elismertek velük kapcsolatban. A tragédia tudja, hogy a praxis szférájához való hozzáféréshez minket mint közönséget, fel kell hogy függessen, mivel a színház többé nem kínálja fel magát a folyamatos cselekvés cezúrájaként, hanem a tehetetlenség egy újabb szcénájaként mutatkozik meg, ezért a színházzal is le kell számolnia szőröstől-bőröstől. Tisztában van azzal, hogy nem kell cselekvésre noszogatnia minket, hanem mivel mindannyian már eleve ágensek (színeszek) vagyunk, arra kell lehetőséget biztosítania, hogy meg tudjunk állni, hogy abba tudjuk hagyni – jelen esetben arra kell rávennie minket, hogy hagyjunk fel a némasággal, a rejtőzködéssel, és a cselekvésképtelenséggel, vagy hogy döntsünk ezek mellett, önmagunk helyett. A tragédia tudja, ehhez arra van szükség, hogy feltárjuk magunkat, hogy kijöjjünk a takarásból, és ezt nem azzal fogja előidézni, hogy megmutatja nekem, ami történik az fontos és megvilágosító erejű a számomra – ez így is, úgy is meg fog történni –, hanem hogy valami olyat mutat nekem, aminek számára *én vagyok fontos és megvilágító erejű* (vagy sem). Oidipusz és Lear az események kör-forgatagában ezt annak révén tanulhatnák meg, hogy tudatosítják magukban, mi hat rájuk e felfordulásban, és ők ebből minnek az okozói. A tragikus tény itt abban áll, hogy csak az által találták meg, tulajdonképpen kik is ők, hogy magukat a tragédia okaként azonosították. Azért hősiességek, mert ténylegesen fontos nekik, kik ők valójában; azért tragikusak, mert amit

találnak, az összegegyeztetetlen a létezésükkel. A mi tragikus igazságunk, hogy a tragédia forrásánál találjuk magunkat, annak okaként azonosíthatjuk magunkat, de anélkül, hogy megtalálnánk magunkat.

Nekünk, mint tragikus hősöknek, vissza kell térnünk a kezdetekhez, hogy meg nem történtté tegyünk eseményeket (*un-do*), vagy saját kiteljesületlenségünkkel, vesztünkkel (*to be undone*) találkozunk, vagy hogy megismételjük azokat a tetteket, amelyek a tragédiát előidézték, mintha csak a múlt egy pontján a történelem megrekedt volna, és mintha az idő megjelölte volna *az időt* arra várván, hogy kikölkentsük e statikusságából és megszabadítsuk. Lear akkor okoz tragédiát, amikor azon elszánt döntése, hogy mindenfajta tehertől és gondtól megszabadul, legfőbb és legutolsó gondját és terhét a nyitott térbe álltja, nyilvánossá teszi. Nyugalmas időben a tragikus tetteket az fékezi le, és téríti más vágányra, hogy az ember terhei felszínesek maradnak, illetve megfelelő, kölcsönös egyeztetéssel megoldhatók anélkül, hogy közszemlére kerülnének. A tragikus hősök esetében azonban a tér és az idő olyan pontban sűrűsödnek össze, amelyben egy végső teher és gond bukik a felszínre, amelyről nem lehet nem tudomást venni, és az olyan cselekvéssorozatot indít el, ami a hős életét ezen élet megalapozó gondjának fonálára húzza fel. Ha ez elvész, beköszönt a káosz, ha ez elvész, minden csak játékszer, ha ez elvész, nincs semmi, és semmi sem lesz, és az ember undora önmagától – ami persze minden időben természetes – az ember szájáig ér. Ha valami így okoz halált, akkor az talán magára ölti a rejtély ruháját, de hogy mi az, ami az életet megalapozza, elég nyilvánvaló: a szeretni tudás; hogy elég erősek vagyunk ahhoz, hogy erre építsünk egy életet. Hogy a szeretet összegegyeztetetlen a rajta nyugvó étellel: tragikus, ám ha valaki mégis végig kitart e szeretet mellett, hősies. Azok az emberek, akik képesek voltak ilyen fokú érzelmre, hegyeket mozgathattak volna meg; ehelyett, mint egy ásító barlang, a szeretet maguk alá temette őket. Az egyik tanulsága ennek érthető: ha el akarod kerülni a tragédiát, óvakodj a szeretettől; ha nem tudsz kitérni a szeretet elől, számíts rá, hogy nem tudod megtartani integritásod; ha ez sem megy, óvakodj a világtól, ha nem tudsz nem szembenézni a világgal, pusztítsd el! A mi mostani tragédiáink nem kimenetelükben különböznek a fenti klasszikus oksági láncolattól, hanem abban, ahogy eljutunk az utolsó elemig: a szeretet kimarad a folyamatból. A mi mostani tragédiánk abban gyökeredzik, hogy nincs olyan szeretet, ami érdemesnek mutatkozik arra, hogy rá alapozzuk az életünket, és hogy a társadalom (és ezért: személyesen én) képtelen (vagyok) egy olyan kontextust biztosítani, amelyben a szeretetet önmagáért, önmaga kedvéért lehetne kifejezni, és nem valami más érdekében. Ilyen helyzetben úgy tűnhet, hogy a főgonosz az állam, míg áldozat benne minden férfi és nő. Az ilyen látásmód azonban annak a színpadiaságnak a nyúlánya csupán, amelyből ez az egész fakad. Most az okoz számmtalan problémát, hogy a társadalom nem hallja saját segélykiáltásait. A nehézség,



amely elé a kezdetekhez való visszatérés állít minket, tehát nem abban rejlik, hogy megtaláljuk azt, ami mindig is fontos volt nekünk, hanem hogy tényleg mindig magunkban hordtuk-e azt, hogy fontos legyen nekünk bármi is.

A tragédia hagyományos közege a szokatlan és a kivételes volt, és most, hogy a körülmények megváltoztak, nehezen tartom vissza magam attól, hogy azt ne mondjam, a tragédia jelenlegi közege a szokványos, a hétköznapi és a természetes. Pedig manapság azt tudjuk a legkevésbé, hogy mi számít megszokottnak és természetesnek, így képtelenek vagyunk megállapítani, mi lehet tragikus és mi nem (épp ezért nem meglepő, hogy már nem írnak tragédiákat). Mondhatnánk, hogy ez a ránk nehezedő amnézia maga a tragédia. Kivéve, hogy ez nem amnézia, és nem is feltétlenül rossz – mert nem úgy áll a helyzet, hogy vissza tudnánk emlékezni a társadalom olyan állapotára (*state*), amikor a szokványos jelentette a dolgok természetes állását (*state*), vagy ismernénk ilyen egyáltalán. Pusztán annyit tudhatunk, hogy egyszer egy helyzetet elfogadtak azok, akiket arra tanítottak, hogy ez a helyzet természetes. (Ebből persze nem következik, hogy minden ilyen helyzet jó, még azok számára sem biztos, hogy jó, akik ebbe a stílusba és modorba születtek bele.) Ez már önmagában elegendő ok az irigységre. De mi sem tudunk kevesebbet saját dolgainkról. Kivéve, hogy tudjuk: a sors bármely fordulata teljesen megfordíthatja sorsunkat. Ehhez már nem kell királyokat ölni, vagy a múltnak a jelenbe töltődnie; az sem kell, hogy erdőnek látszó ellenséges had közelítsen. Szellemalakat öltött feladataink és kötelezettségeink észrevehetetlenek; talán csak ők sorakoznak fel azok között a vágyak között, amelyeket szüleink félszívvel mondtak ki, s amelyekről, ha mi teljesen lemondtunk volna, szüleink félig lettek volna büszkék ránk, és amelyekről csak félig tudjuk, vajon végrehajtottuk-e őket. A sorsfordulatot az is magával hozhatja, hogy megváltozik, mit fogadunk el természetesnek, mint azokban a kivételes pillanatokban, amelyek során, mint egy meghallgatásra talált imában, nyilvánvalóvá válik számunkra mondjuk az, hogy egy mór semmiben nem különbözik a többi embertől; hogy a gyermekünk vagy a szüleink ugyanolyanok, mint bárki más, akik ugyanúgy ki vannak szolgáltatva és akiket ugyanúgy sújt a másiktól való elválasztottság, mint bárki más; hogy megalázó azoknak az embereknek a dicséretére adni, akik minket egyáltalán nem érdekelnek, és hogy ugyanilyen nyomorúságos lehet azon emberek rosszállásának túl nagy feneket keríteni, akik egyébként nagyon is fontosak nekünk. Az ilyen helyzetek miatt érezzük életvezetésünket szokatlannak és természetellenesnek, és a világot, amelyet sajátunknak vallunk, kivételesnek és feleslegesnek; a felénk integető halál szintén természetellenesnek tűnik, mert mintha ugyanazért választottuk volna a halált, mint az életet: különösebb nyomós ok – semmi – nélkül. Ha ez teátrális, akkor legalább annyira teátrális keresni, fürkészni valami olyat, amiért érdemes élni és meghalni, ami végre értelmet adna az életnek vagy a halálnak. Csak a régi, ismert dolgok vesznek körül minket, ezek

vagy kézre-állók, vagy nincsenek is sehol. Akkor hogyan is lehetne, az időből kizökkenve, jelen lennünk számukra a térben?

Hamlet egy közönség előtt hal meg, a számára jelenvaló közönségen úgy játszik, mint egy hárfán, és az erről való tudata teszi halhatatlanná önmagáról való tudatát: az öntudatát. Számunkra ennek lehetősége nem csak azért nem adatik meg, mert képtelenek vagyunk az egész publikumot irányítani, hiszen a nézőtérén lévő többi ember pozíciója semmiben sem tér el az enyémtől; de éppen, mivel senkinek a helyzete nem jobb vagy rosszabb az enyémnél, az a tett, amellyel a többiekből közönséget csinálunk, csak tovább növeli azt a Másiktól való elszigeteltséget, ami miatt viszont vágyunk egy közönség után. A *Lear királyban* a legfenyegetőbb az, ahogyan ezt a fenti kérdéskört a darab kezeli, s nemkülönböztetve fenyegető, ahogy arról faggat, mit fogadunk el természetesnek, törvényesnek, szükségesnek és szükségszerűnek. Egy hétköznapi élet vagy halál értéke és ára, ahogy valaki mindenáron élni akar, és ahogy az ember igyekszik gondjaitól szabadulni, ugyanazon az árfolyamon mérettetik meg, mint a régi hősök életéért és haláláért fizetett ár: ugyanazt a józanságot és tiszta elméjűséget követeli meg, és ugyanazt a homályt, zavarodottságot és szenvedést váltja ki mind a hétköznapi, mind a hősi élet. Pontosan ezzel kerül tisztába Lear is, mielőtt megőrülne; ezen megértés határára vezette Glostert a vaksága. Miután Lear imádkozott (3.4.28–36.), azonnal átadja magát az elméjében tomboló viharoknak, az esőnek és a szélnek, amelyek el akarják pusztítani a világot. Miután Gloster imádkozott (4.1.66–71.), gondolatai azonnal Doverre és annak sziklájára terelődnek. Ezek azok az imák, amelyek meghallgattatásra találtak: a változáshoz erőt kérő fohászokkal kezdődik maga a változás, amely mindig a személyiség halálaként és ezért a világ végeként jelenti be magát. A tragédia oka itt az, hogy inkább meggyilkoljuk a világot, mintsem hogy megengednénk: a világ kiteregessen minket azért, hogy változzunk meg. Itt a ránk leselkedő veszedelem abban rejlik, hogy ez a „világgyilkosság” széles körben elterjedt választási lehetőségként kacsint felénk, a különösen tagikus pedig az benne, hogy fel sem tűnik: ezt *akarjuk* választani. Azt hisszük, *mások* azok, akiknek meg kell változni, holott miben különböznek tőlünk? Lear és Gloster nemcsak azért tragikus figurák, mert elszigeteltek, s kiválasztattak a szenvedésre, hanem mert valódi elszigeteltségüket (amely mindannyiunk sajátja, nemcsak az övék) rejtőzködéssel igyekeztek elfedni, sőt, elbújtak ebben a rejtőzködésben, ebben a némaságban, ebben a helyzetben; pont úgy, ahogy az emberek általában teszik. Ezen egyszerű tény kiáltó, szemet szűrő szörnyűsége szegődik Lear mellé, hogy agyát örülettel borítsa el; becsüljük is Leart ezért.

Viszont vele ellentétben mi nem köszönünk le semmilyen pozíciónkról. Mintha ez most az ő válasza lett volna, a miénkre pedig még várni kellene, mert máskor és kívülről fog jönni. Márpedig nagyon úgy tűnik, hogy a királyok halála után, a forradalmak iróniájának folyományaként és Isten elsatnyulása miatt

mintha az lenne a bajunk, hogy valaha voltak válaszok, ma viszont nincsenek. A helyzet inkább az, hogy régebben nem volt végtelen számú kérdés, most viszont van. „Különös sors jutott az emberi észnek megismerése egyik válfajában: kérdések ostromolják, melyeket nem tud elhárítani, mert magából az ész természetéből fakadnak, de megválaszolni sem tudja őket, mert az emberi ész minden képességét meghaladják.”<sup>66</sup> Hegel és Marx – mint ismeretes – ezt a sorsot nem az észben, hanem az emberi történelemben tárta fel. Hegel tagadta mindenfajta különbségtéves lehetőségét a kettő között, Marx pedig úgy gondolta, hogy végre egymástól elkülöníthetőké váltak. Hegel mindkettőről azt tartotta, hogy vége, Marx szerint épp, hogy mindkettő most kezdődött csak el igazán. A világ felhívja rájuk a figyelmet, csak mi nem látjuk, a világ a fülünkbe füttyüli őket, de nem halljuk.

Amennyiben helyesen lehet összekötni a *Lear király* konfliktusát azzal, amit a zenében találunk, úgy nem érhet minket meglepetésként, hogy ez a fajta dráma ma hiányzik a színházból, mivel mostanában veszett ki a zenéből is – legalábbis megszűnt olyasvalaminek lenni, amit adottnak vehetünk. Nem légből kapott analógia összehasonlítni a shakespeare-i színházat a tonális zenével, viszont ne is várjunk ettől mindenre kiterjedő magyarázatot. Mert nem arról van szó, hogy annyira tudatában volnánk annak, hogyan is hallgassuk a zeneműveket, hogy azután a róluk szerzett tudást rögtön a színházra alkalmazzuk. Épp ellenkezőleg: számomra egyformán megvilágosító erejűnek tűnik azt mondani, és talán így közelebb is jutunk valamiféle magyarázathoz, hogy amikor hallgatjuk és megértjük azt a zenét, amely a legismerősebbnek tűnik számunkra, akkor olyasmi történik, mint amikor abban a médiumban követjük a verssorokat és az eseményeket, amely médium a költészetből drámát csinál. Tapasztalatom szerint ez a fajta zenehallgatás a tonalitás eltűnésével nem teljesen megvalósítható – talán a megszakítatlan jelen-ség az, ami számunkra a leginkább hiányzik a poszt-tonális zenéből, semmint a dallam, a harmónia vagy a hanglejtés ritmusa. Úgy gondolom, érdemes lehet megvizsgálni legfőképpen a mostani, de nagyjából az ezt megelőző kétgenerációnyi zeneszerző munkásságát annak a dinamikának a szempontjából, ahogyan megpróbálják elkerülni és visszanyerni a zenei drámaiságot. Ez egyben azt is jelenti, hogy a zenéhez való hűség kifejeződése nem abban nyilvánul meg, mint azt sokan hiszik, hogy kísérletet tesznek különféle, pusztán a hangzáson (*sound*) alapuló modalitások és konstellációk (egy halmaznyi szó, amely mindegyik zenedarabot vagy egyiket sem tudja leírni) megtalálására, hanem abban, hogy megmutassák, a hangok sorozata hogyan képes bármikor biztosítani azt, hogy mi jelen-ségként halljuk.

Nietzsche alkotói pályája elején a tragédia újjászületését a zene szelleméből tartotta elképzelhetőnek; erre hirdetett programot. De ez az újjászületés már

<sup>66</sup> Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, Ford. Kis János, Atlantisz, Bp., 2009, 17.

akkor megtörtént, amikor a dráma elhagyta a költészetet és a zenéhez fordult. Amit Nietzsche Wagnerből kihallott, az viszont valami más volt – a halál és a zene, a dráma, és ezért a közösség halála utáni vágy, hogy mindig is ismertük őket.

*Smid Róbert és Tóth-Czifra Júlia fordítása*

# OVIDIUS ÉS AZ ÉRETT TRAGÉDIÁK

## METAMORFÓZIS AZ OTHELLÓBAN ÉS A LEAR KIRÁLYBAN

A hagyományos felfogás szerint Shakespeare és legkedvesebb klasszikus költője, Ovidius kapcsolata explicit pályafutása elején, amikor még frissen élt benne az *Átváltozások* diákkori olvasmányélménye (ez alapján a *Titus Andronicus*, a *Vénusz és Adonisz*, valamint a *Lucretia meggyalázása* a legnyilvánvalóbban ovidiusi művek), majd implicitté válik a komédiák átváltozó művészetében (különösen a *Szentivánéji álomban*), és alapvetően újjáéled a késői románcokban.<sup>1</sup> Így kimondva érzékelhető egy olyan hiány, amely meglepően kevés kritikai figyelmet váltott ki: feltételezhetjük-e, hogy egy olyan hatás, amely páratlan volt mind Shakespeare korai, mind kései pályáján, nem létező vagy latens volna annak derekán?<sup>2</sup> E tanulmány, egy folyamatban levő munka részeként, amely a Shakespeare és Ovidius közötti kapcsolat kérdésének teljes újraértékelését tűzi ki, az *Othello* és a *Lear király* példáján keresztül kísérli meg az érett tragédiákat Ovidius felől olvasni.

Az egyik ok, amiért a tragédiák ovidiusi jellegét nem veszik figyelembe, az, hogy az *Átváltozások* legtöbbször az aranykort juttatja eszünkbe olyan asszociációkkal, mint az erdő, a tavasz, a szabadság, a fiatalság és a szerelem. Ovidius azonban leírta a vaskort is, mégpedig olyan nyelven, amely a shakespeare-i

<sup>1</sup> Ehhez a hagyományhoz kapcsolódnak a következő újabb, magasszínvonalú munkák: Leonard BARKAN, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven, 1986; William CARROLL, *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, Princeton, 1985, és David ARMITAGE, „The Dismemberment of Orpheus. Mythic Elements in Shakespeare’s Romances”, *Shakespeare Survey* 39 (1986), 123–133.

<sup>2</sup> Néhányat a helyi párhuzamok közül, amelyeket tekintetbe veszek, már más kutatók is megfigyeltek – lásd például: Barry NASS, „Of one that loved not wisely, but too well». *Othello* and the *Heroides*”, *ELN*, 19 (1981–1982), 102–104. és S. P. ZITNER, „Iago as Melampus”, *Shakespeare Quarterly*, 23 (1972), 263–264. – ezeket a megfigyeléseket azonban nem fejtették ki megalapozott olvasattá. Az egyetlen általam ismert széleskörű munka, amely az *Átváltozásokat* és az érett tragédiákat tárgyalja, Reuben BROWER, *Hero and Saint. Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition*, Oxford, 1971, bár e munka inkább Homérosszal és Vergiliusszal, mint Ovidiusszal foglalkozik.

tragédiák világára emlékeztethet minket. Idézek Arthur Golding 1567-es fordításából (ezeket a sorokat, véletlenül, közvetlenül megelőzi egy Timon-szerű vonatkozás a földből kiásott „sárga arany” megsztó hatalmára):

Men live by ravine and by stelh: the wandring guest doth stand  
 In daunger of his host: the host in daunger of guest:  
 And fathers of their sonne in laws: yea seldome time doth rest  
 Betweene borne brothers such accord and love as ought to bee,  
 The goodman seekes the goodwives death, and his againe seekes shee.  
 The stepdames fell their husbands sonnes with poyson do assayle.  
 To see their fathers live so long the children doe bewayle.  
 All godlynesse lyes under foote. And Ladie *Astrey* last  
 Of heavenly vertues from this earth in slaughter drownèd past.

156

Rablásból élnek. Gazdát retteghet a vendég,  
 vőt az após; ritkán szerető a fivér a fivérrel –  
 férj feleségnek, a nő férjének terveli vesztét;  
 sápad a farkastej: szörny mostoha készíti mérgét;  
 gyermek időnap előtt apjának kémleli évét;  
 verve a jámborság. Vértől izamos mezeinkről  
 szűz Astraea röpiült legvégül vissza az égbe.<sup>3</sup>

Ez a híres szakasz a forrása a „Terras Astraea reliquit” szólásnak, amelyet Shakespeare a *Titus Andronicus*-ban eredeti latin nyelven idéz.<sup>4</sup> A tragédia idejéhez hasonlóan a vaskort a szent kötelékek megszakítása jellemzi – a házigazda és vendége között, mint a *Macbeth*ben, mindenekelőtt azonban a családon belüli kötelékek felbomlása. Az itt megjelenő rokonságon belüli viszályok hasonlóak, mint amelyekről Gloster panaszkodik a *Lear király* második színében; a *Lear király* szempontjából kifejezetten találó a gyermek alakja, aki „időnap előtt apjának kémleli évét” (v.ö. Edmund szavaival a hamisított levélben: „Kezdem úgy

<sup>3</sup> *Shakespeare's Ovid. Being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses*, szerk. W. H. D. ROUSE, London, 1904, újabb kiadás: Carbondale, Ill., 1961. és New York, 1966, 1.162–170. (A szerző jegyzete.) Mivel Golding fordításának értelemszerűen nincs magyar fordítása, a továbbiakban Ovidius verseit a főszovegben annak magyar fordításában idézem (Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások. [Metamorphoses]*, ford. DEVECSERI Gábor, Magyar Helikon, 1975), kivéve ha valamiért lényegesnek tűnt mind az angol, mind a magyar változatot szerepeltetni. A fenti idézet helye: 1.144–150. (A ford.)

<sup>4</sup> *Titus Andronicus*, 4.3.4. A darabok sorszámain – ha másképp nincs jelölve – a következő kiadás alapján közöljük: William SHAKESPEARE, *The Complete Works*, szerk. John JOWETT, William MONTGOMERY, Gary TAYLOR, Stanley WELLS, Oxford, Oxford University Press, 1986. A magyar kiadásban: SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, ford. VAJDA Endre = *Összes drámái III. Tragédiák*, ford. ARANY János et al., Európa, Budapest, 1988. A továbbiakban – ha máshogy nem jelölöm – a darabok magyar fordításait e kiadás alapján közlöm. (A ford.)

látni, hogy abszurd és ostoba béklyó az öregek elnyomó zsarnoksága”<sup>5</sup>). A tragédia műfaja és Ovidius négy korszaka közötti kapcsolat gondolatát megerősítik Thomas Heywood népszerű *Age* (Kor) darabjai (megjelentek: 1611, 1613, 1632): az *Arany-* és az *Ezüstkor* az istenek szerelmével foglalkozik, míg a *Bronzkor* olyan történeteket foglal magába, mint *Meleagros tragédiája*, *Iason és Medea tragédiája*, a *Vaskor* két része pedig Trója tragikus történetét meséli el.

Shakespeare komédiától tragédia felé fordulása felfogható úgy, mint az aranykorból a vaskorba való elmozdulás. Ez a fordulat semmiképpen sem volt hirtelen, ahogyan az elmúlt években a komédiák sötétebb, lehetségesen tragikus elemeit tárgyaló számos kritikus is megmutatta. Mint Ovidius történetei, Shakespeare komédiái sem tévesztették soha szem elől a szerelem szeszélye kovácsolta szenvedést, valamint a groteszk lehetőségét. Ha a komédiák ovidiusi jellegéhez hozátartozik az erőszak és a tragédia bennük rejlő lehetősége, ésszerűnek tűnhet az elvárás, hogy a tragédiákban is jelentkeznie kell az ovidiusi hatásnak. Egyetlen utalás-csoport elegendő a kapcsolat megteremtésére.

Lorenzo és Jessica párbeszéde, az „Ilyen éjszakán...” *A velencei kalmár* utolsó felvonásának elején úgy hangzik az ártatlan fülnek, mint a nagy szerelmesek múltjának lírai felidézése. Mégis Shakespeare közönségének mitológiában jártas tagjai számára az utalások ironikusan ütnének át a szövegen, hasonló élességgel, mint ami a Lorenzo és Jessica közötti viszonyt meglapozza. Aligha kedvező, hogy az egyesülésnek és harmóniának ebben a pillanatában a szerelmesek Troilushoz és Cressidához, Pyramushoz és Thisbéhez, valamint Didóhoz és Aneashoz hasonlítják magukat. Troilus és Cressida története önmagáért beszél; Pyramus és Thisbe tragédiája talán bohózat a *Szentivánéji álomban*, mégis egyben fontos analógia a *Romeo és Júliához*; Dido és Aeneas pedig döntő jelentőségű lesz az *Antoniuss és Kleopatra* számára. Továbbá Dido alakja „fűzfaággal a kezében” erősen visszhangoz egy képet egy másik, szerelmese által elhagyott nő panaszából: Ovidius *Hősnők levelei* című művében Ariadné szavait, akit a kicsapongó Theseus hagy magára Naxos szigetén.<sup>6</sup>

Mindezek közül a legbaljósabb: „Ilyen éjszakán / Gyűjtött újító füvet Medea / A vén Aesonnak.”<sup>7</sup> Első pillantásra ez az újjászületés képének tűnhet, talán azt

<sup>5</sup> *Lear király*, 1.2.49–51. *Lear király* = SHAKESPEARE, *Három dráma*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2012. „I begin to find an idle and fond bondage in the oppression of aged tyranny”.

<sup>6</sup> *A velencei kalmár*, 5.1.10; 91. (ford. VAS István) v.ö. OVIDIUS, *Hősnők levelei*, 10. 39–42. (Magyar fordítás: Publius OVIDIUS Naso, *Hősnők levelei*, *Heroides*, ford. MURAKÖZY Gyula, Helikon, 1985. – a továbbiakban az idézetek magyar fordítását e kiadás alapján közlöm. – *A ford.*) Nem értem, miért Chaucer *Legend of Good Women* (A jó asszonyok legendája) c. munkáját emelik ki e jelenet tárgyalásakor (v.ö. John Russell BROWN új Arden kiadásának jegyzeteit – London, 1955.) –, például Aeson megfiatalodása Medea segítségével Ovidiusban megtalálható, míg Chaucernél nem.

<sup>7</sup> 5.1.12–14.: „In such a night / Medea gatherèd the enchanted herbs / That did renew old Aeson.”

sugallja, hogy az idős Shylock el fogja fogadni lánya házasságát. Mi volt azonban Medea szándéka Aeson megfiatalításával? Az *Átváltozások* hetedik könyvében – megkérdőjelezhetetlen, hogy Shakespeare itt az *Átváltozásokra* gondolt, mivel az „enchanted herbs” és a „renew” kifejezéseket a szakasz Arthur Golding általi fordításából emelte át<sup>8</sup> – kiderül, hogy egy különösen visszataszító tervnek volt része, Medea Pelias családján akart bosszút állni, amiért az ártott Iason családjának: miután egy üstben varázsfüvekkel főzte és fiatalította meg Aesont, Pelias lányainak is megengedte, hogy ugyanezt tehesék apjukkal, ám ezúttal kihagyta a legfontosabb hozzávalókat, és így megölte Peliast. Shakespeare az *Átváltozások* Medeáról szóló részét kifejezetten jól ismerte, mind az eredetiben, mind Golding fordításában (innen származik a legterjedelmesebb ovidiusi kölcsönzése, Prospero „Ye elves of hills...” [Ti halmi nimfák...] monológja);<sup>9</sup> azáltal, hogy itt hozza játékba, egy felszínesen lírikus közjátékot zavar meg a szöveg előképével, amelyben a testi csonkítás ahhoz hasonlóan jelenik meg, mint mikor Shylock követeli a font húsát, vagy mint a *Titus Andronicus* a sötét természetfeletti hatalmakkal rendelkező nő groteszk üst-receptjével – ugyanez a szakasz fog hozzávalókat nyújtani a Vészbanyáknak.

Az eddigi elemzésben két különböző kapcsolat merült fel: *utalás* (*allusion*) és *hasonlóság* (*affinity*). A mitológiai vonatkozások *A velencei kalmár* utolsó felvonásában utalások, míg a vaskor és a tragikus világ közötti hasonlóságok hasonlósági viszonyon alapulnak. A kétféle asszociáció, bár nem feltétlenül, de együtt is létezhet: egy utalás jelölhet messzemenőbb összefüggést (*correspondence*), de lehet pusztán esetleges vagy díszítő jellegű is; egy hasonlóság nyilvánvalóvá tehető a szöveg felszínén, de működhet a képzelet szintjén is. Ellentmondásos módon a legmélyebb hasonlóságok talán a legkevésbé szemléltethetők, éppen azért, mert mélyebbre nyúlnak, mint az explicit helyi párhuzamok.

A *Titus Andronicus*, amely minden nyersesége ellenére is a paradigmaticus shakespeare-i tragédia, kész példával szolgál az utalás és a hasonlóság együtt-létezésére. A Philomela ovidiusi mítoszára való utalás egyszerűen a cselekmény mechanizmusának része és a karakterek vonatkoztatási rendszere. Az *Átváltozások* egy példányát konkrétan a színpadra hozzák, és Lavinia „megjelöli a lapot” (*quotes the leaves*) (4.1.50.), saját történetét Philomeláén keresztül beszélve el; az erdőre, ahol megerőszakolják, „illik a költői leírás [v.ö. *Átváltozások*, 6]” (4.1.56.). A kapcsolat azonban messzebb nyúlik, mint e nyilvánvaló utalás: ugyanabban a jelenetben Lavinia öccse, aki tanulmányozta az *Átváltozások*at, azt állítja, megtanulta:

<sup>8</sup> GOLDING, 7.204, 381.: „chaunted herbs”, „renew”.

<sup>9</sup> *A vihar*, 5.1.33 skk. (Ford. BABITS Mihály)



Hogy végleges bú örültté tehet;  
S olvastam, hogy Trójában Hecuba  
Futóbolond lett

(4.1.19–21.)<sup>10</sup>

Pontosabban azt olvasta az *Átváltozásokban*, hogy Hecubát addig emésztette a bánat, míg végül kutyává változott; általánosabban az *Átváltozásokban* a történetek olyan széles repertoárját találta, amelyben a rendkívüli szenvedés átváltozást idéz elő. Shakespeare és közönsége egy olyan többszáz éves hagyományt örökölt, amelyben Ovidius szó szerinti átalakulásait a rendkívüli érzelmek és viselkedés kiváltotta belső változások metaforáiként értelmezték. Georgius Sabinus (Georg Schüller) szavait idézve a széles körben használt 1555-ös kiadásához írt bevezetőjéből:

Titulus inscribitur Metamorphosis, hoc est, transformatio. Finguntur enim hic conuerti ex hominibus in belluas, qui in hominis figura belluae immanitatem gerunt: quales sunt ebriosi, libidinosi, violenti & similes, quorum appetitus rectae rationi minime obtemperat.

A cím *Metamorphosis*, tehát átváltozás. Ugyanis itt, az elbeszélés szerint, olyanok változnak emberekből vadállatokká, akik emberi alakjukban is a vadállat féktelenségét hordozzák: ilyenek a részegek, a bujálkodók, az erőszakosak és hasonlók, akiknek ösztöne nagyon kevésbé engedelmeskedik a helyes megfontolásnak.<sup>11</sup>

Míg a fiú utalása Hecubára jelentőségteljes, különösen, ha a későbbi *Hamletre* gondolunk, létezik egy tágabb értelmű hasonlóság a szenvedés vagy vágy „rendkívülisége” által előidézett fizikai átváltozás ovidiusi mintázata és a shakespeare-i tragikus mintázatok között, amelyek hasonló módon kiváltott, de belső átváltozások. „Végletes bú örültté tehet”: az elgondolás nemcsak az *Átváltozások*beli Hecubára, valamint Titusra és Laviniára vonatkozik, de ugyanúgy érvényes a Hamlet, Othello és Lear által elszenvedett különféle örületekre.

Azt állítom tehát, hogy az ovidiusi *utalások* azért lettek kevésbé gyakoriak az érett shakespeare-i művekben, mert a szerző többé nem érezte szükségesnek, hogy műveltségét szemléltesse, ugyanakkor az átváltozáson alapuló *hasonlóságok* továbbra is megmaradtak. Az *Othelló*ban a hős átváltozását Jago keze okozza.

.....  
<sup>10</sup> „For I have heard my grandsire say full oft / Extremity of griefs would make men mad, / And I have read that Hecuba of Troy / Ran mad for sorrow.”

<sup>11</sup> *Metamorphosis seu fabulae poeticae*, Wittenburg, 1555; újranyomva Frankfurt, 1589, sig.) (8<sup>v</sup>. Fordította az eredetiből a szerző angol fordítását szem előtt tartva: a fordító.)

„Ezek a mórok ingatag jelleme”, közli Jago Rodrigóval korán (1.3.346.)<sup>12</sup>; „Már sápadoz a mór a méregtől”,<sup>13</sup> mondja Jago a két központi párbeszéd közötti közjátékban, a kísértés-jelenetben. (3.3.329.). A megtévesztő nyelv, amellyel meggyőzi Othellót, hogy Desdemona hűtlen volt, nyelvi megfelelője Nessus mérgező mellényének, amellyel Deianirát tévesztik meg, hogy egy másik nagyszerű háborús hőst, Herculest pusztítsa el hűtlenségét követően. Azért teremtem meg közöttük a kapcsolatot – amelyet hasonlóságnak, nem utalásnak tekintek –, mert Nessus mellénye a kendőhöz hasonló tulajdonságokkal bír: varázserejű tárgy, amelynek elvileg egészen az átadó szerelme alá kellene rendelnie a társát (v.ö. *Othello*, 3.4.58–60.), valójában azonban működésének következtében elpusztítja a szerelmeseket.

A darab visszatérő képei a szörnyűséges születésről és a bestialis átváltozásokról szintén ovidiusiak. Sabinus az emberben megbúvó állat felől olvasta az *Átváltozásokat*; a darab a bestialitás hasonló nyelvét használja. Sabinus listájában a romboló átalakuláshoz vezető kicsapongások között („ebriosi, libidinosi, violenti”) az ittasság még a legenyhébbnek tűnhet, de Cassio tudja, hogy miután elmerült a részegségben, „csak az maradt meg, ami állati”, és hogy miközben részegek leszünk, „örvendünk, ujjongunk, tobzódunk és tapsolunk, hogy átváltozhatunk barommá!” (2.3.258, 285–286.).<sup>14</sup> Jago ördögi ügyessége, hogy átváltoztatja a civilizált Cassiót az „ebriosi” (részegek), a nemes Othellót pedig a „violenti” (erőszakosok) egyikévé azáltal, hogy meggyőzi, felesége a „libidinosi” (buják) közé tartozik. Ennek során sikere többnyire abban rejlik, ahogyan veszedelmesen rájátszik arra az előítéletre, amely szerint Othello pusztán mór létében már eleve közel áll a bestiához: „azt akarod, hogy egy berber csődör hágja meg a lányod? Hogy az unokáid rád nyerítsenek, s hogy atyafiságod versenylovakból álljon?” (1.1.113–115.).<sup>15</sup> A kísértés-jelenetben ugyanezzel a nyelvvel fertőzi meg Othellót: „változzam kecskebakká”, „varangy legyen inkább” (3.3.184, 274.).<sup>16</sup> A jelenet végére az átváltozás működésbe lép, és Othellót az a veszély fenyegeti, hogy úgy viselkedjen maga is, mint egy bestia: „Ízekre szaggatom.” (3.3.436.).<sup>17</sup>

Shakespeare tehát folyamatosan a nyers érzelem ovidiusi gondolatára játszik rá, amelyet többnyire a szexualitás szül (*engender*), lefokozva az embert az állat szintjére. Mikor Othello követeli, hogy Jago adjon „bizonyítékot; szemmel láthatót” Desdemona hűtlenségéről, ha pedig nem tenné meg, így fenyegeti: „inkább

<sup>12</sup> „These Moors are changeable.” Az *Othellót* KARDOS László fordításában idézem.

<sup>13</sup> „The Moor changes already with my poison.”

<sup>14</sup> „what remains is bestial”, „with joy, pleasance, revel, and applause transform ourselves into beasts”.

<sup>15</sup> „you’ll have your daughter covered with a Barbary horse, you’ll have your nephews neigh to you, you’ll have coursers for cousins and jennets for Germans”

<sup>16</sup> „Exchange me for a goat”, „I had rather be a toad”.

<sup>17</sup> „I’ll tear her all to pieces”.

kutyának szült volna anyád, Semhogy dühömmel szembe szállj.” (3.3.367–368.).<sup>18</sup> Ez a darab forrásául szolgáló szöveg egyik szakaszán alapszik: „Ha nem láttad a saját szemeimmel, amit mondtál, légy bizonyos, rá kell, hogy ébresszelek: jobb lett volna neked, ha némának [dumb] születesz”<sup>19</sup>, de a határozatlan „születtél volna némának” átalakul, és „születtél volna kutyának” lesz belőle, amely megteremti a sok közül az egyik asszociációt Jago és a kutya között, amelynek ovidiusi eredete lehet. A képek sorozata Lodovico „Te spártai eb” szólamában éri el tetőpontját (5.2.371.) Miért „spártai”? A *New Cambridge* sorozat szerkesztője megjegyzi, hogy a „spártai kutyák, Seneca *Phaedrája* (ford. J. STUDLEY, 1581) szerint »vadra sóvárgóak«<sup>20</sup> voltak;<sup>21</sup> ez az asszociáció pedig illeszkedik Lodovico következő sorához: „Rosszabb, mint éhség, pestis, óceán!”<sup>22</sup> Jago azonban nem pusztán áldozatra éhes; ő áruló. Amikor Shakespeare-nek egy kutyára volt szüksége néhány évvel korábban *A windsori víg nőkben*, emlékezett Actaeonra „With Ringwood at [his] heels” („nyomában ebgyűrű”) szól Golding Ovidiusában (*A windsori víg nők*, 2.1.114., v.ö. GOLDING, 3.270). Actaeon kutyáinak listája élén az Ovidius által „spártai eredetüként” („Spartana gente”, *Átváltozások*, 3.206–208) leírt Melampus állt – „Blackfoote of Spart” (*Spárta fekete lába*), ahogyan Goldingnál szerepel (3.245–247.).<sup>23</sup> Nem akarom erőltetni Jago Blackfoottal való azonosítását, bár felidézheti, amit Othello mondott egy korábbi jelenetben Jago ördögiségéről (és így feketeségéről) szólva: „lábára nézek” (5.2.292.). Azt gondolom ellenben, hogy a „spártai kutya” Actaeon legelső kutyájára hivatott emlékeztetni mind közül, akik elpusztítják saját gazdájukat – George Sandys az *Átváltozások* harmadik könyvéhez írott kommentárjában azokra a szolgálakra utal, akik árulóvá váltak és „Actaeon sorsát mérték gazdáikra”.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> „ocular proof”; „hadst been better have been born a dog / Than answer my waked wrath”.

<sup>19</sup> CINTHIO, *Gli Hecatommithi*, ford. Geoffrey BULLOGH = Uő, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 7, London, 1973, 246. A magyar fordítás az angol alapján készült. (Az eredetiben szereplő „dumb” állatot is jelent egyszerre. – *A ford.*)

<sup>20</sup> SENECA, *Phaedra*, ford. RUTTNER Tamás = *Seneca Drámái*, szerk. FERENCZI Attila, TAKÁCS László, Szenzár, Budapest, 2006, 166.

<sup>21</sup> *Othello*, szerk. Norman SANDERS = *New Cambridge Shakespeare*, Cambridge, 1984, 186.

<sup>22</sup> „More fell than anguish, hunger, or the sea.”

<sup>23</sup> Ovidius Actaeonja majdnem biztosan Theseus szavainak forrása: „Az én kutyám is mind spártai faj” (*Szentivánéji álom*, 4.1.118), nem pedig Seneca *Phaedrája*, ahogy azt Harold Brook állít az új Arden kiadásban (London, 1979, 94.)

<sup>24</sup> George SANDYS, *Ovids Metamorphosis Englished, Mythologiz'd, and Represented in Figures*, Oxford, 1632. Bár Shakespeare utánra datálható, Sandys kommentárja bizonyítékként szolgálhat, mivel összegzi azokat az értelmezéseket, amelyek Shakespeare közönségében a műveltebbek számára ismerősek lehettek, mint például Comes és Sabinus olvasatai. Az idézet saját fordítás. (*A ford.*)

Ha Jago Actaeon kutyáinak egyike, akkor Othello olyan, mint Actaeon? Vajon Othello érzése, hogy szarvakat<sup>25</sup> növeszt, több a felszarvazottságra való konvencionális utalásnál: „Fájdalmat érzek, itt, a homlokomban”, „Egy férfi szarvval: szörnyeteg, barom”<sup>26</sup> (4.1.60.)? Végül is a szintén a féltékenységről szóló *A windsori víg nők*ben Actaeon alakja fontos szerepet játszik – a Falstaffon elkövetett tréfa az, hogy amikor Herne vadász szarvasfejét magára ölti, istennek képzelet magát, aki állati alakot öltött, hogy megszerezzen egy nőt, valójában azonban Actaeonná válik, akit saját tiltott vágya miatt üldöz a büntetése. Az *Átváltozások* alakjai hangsúlyosan fizikai folyamatok működését érzékelik, amikor karjaik elkezdnek faágakká válni vagy állatokéhoz hasonló toldalékokat kezdenek növesztetni; ez magyarázattal szolgálhat Othello „Fájdalmat érzek, itt, a homlokomban” kijelentésének erősen tapintható jellegére. Az átváltozás képei és a test széttépése közös tényezők Othello és Actaeon sorsában, de ettől, valamint a Jago/Melampus kapcsolattól eltekintve nem látok egybeesést azon az általánosságon kívül, hogy Actaeon jelképezhet bárkit, akit a szexualitás pusztít el.

Ha az *Othelló*éval hangvételleben közelebből rokon ovidiusi mítoszt keresünk, akkor helyesebben tesszük, ha egy olyan példaértékű szerelmi történethez fordulunk, mint amilyen a Ceyx és Alcione az *Átváltozások* tizenegyedik könyvében. Arthur Golding eszményi házaspárrá formálja őket: „In Ceyx and Alcione appeeres most constant love, / Such as betweene the man and wyfe too bee it dooth behove” (A Ceyx és Alcynében a legmaradandóbb szerelem tűnik fel, / Mint amilyenek a férj és feleség között lennie kell.) (*Epistle*, 232–233.).<sup>27</sup> David Armitage rámutatott, hogy e történet tengerrel kapcsolatos kifejezéseket alkalmazó nyelve fontos volt Shakespeare kései románcai számára.<sup>28</sup> Különösen a hullámok képe, emeli ki, amelyek mintha a felhők magasságáig emelkednének: „fluctibus erigitur caelumque aequare videtur / pontus et inductas aspergine tangere nubes”,<sup>29</sup> „A habok addig tornyosulnak a magasba, hogy az eget látszanak érinteni, / És loccsanásukkal a magasan lebegő felhőket összevizezni” (GOLDING, 11.573–7.). E kép shakespeare-i alkalmazása nem korlátozódik Armitage példaira, az egyik legemlékezetesebb az *Othelló*ban található, amikor a Második Nemes leírja a vihart, amely a török hajóraj szétszóródását okozta:

<sup>25</sup> Az eredetiben szereplő *horn* kifejezés az angol nyelvben „agancs” jelentésben is használatos. (*A ford.*)

<sup>26</sup> „I have a pain upon my forehead here”, „A horned man’s a monster and a beast”.

<sup>27</sup> Golding kiadásának elejére egyfajta ajánlót-előszót fogalmazott költői levél formában, az ebből származó idézeteket a fordító magyar tolmácsolásában közöljük. (*A szerk.*)

<sup>28</sup> „The Dismemberment of Orpheus” (Orpheus széttépése), 128.

<sup>29</sup> „Tengeri ár meredez, már-már odaér a nagy éghez, / szinte a feltorló felhőkön fröccsen a tajték” (DEVCSERI, XI. 497–498).



men are led / Too utter perill through fond toys and fansies in their head” (Utazása azt is mutatja, hogyan vezetik a férfiakat / hatalmas veszedelemben a fejükben levő alaptalan szeszélyek és képzelgések.) (*Epistle*, 236–237.). A különbség, hogy Othello Jagóban hisz túlságosan, míg Goldingnál Ceyx egy jóslatba veti túlzott hitét. Hasonló módon Othello átváltozását Jago kovácsolja, míg Ceyxét az istenek. Ovidius lélektani realizmusa megőrződik, míg a természetfeletti erők eltűnnek.

Nem szabad túl nagy hangsúlyt helyezni ezekre az azonosításokra. Ceyx és Alcyone megfulladnak, míg Othello és Desdemona túlélnek a vihart, csak hogy elveszenek, amikor partot érnek. Ugyanakkor Ceyx és Alcyone története nem tragédiával végződik; a szerelmesek madárrá változása szabadulás és újraegyesülés. Kevésbé a történetek párhuzamairól van szó, úgy gondolom, inkább bizonyos érzelmi és nyelvi hatások működtetéséről, amelyeket Shakespeare Ovidiustól tanult. A történetek párhuzamai mellett Cephalus és Procris tekintetében lehetne érvelni. Ez az egyik legkiengesztelhetlenebbül tragikus történet az *Átváltozásokban*, amely arról szól, hogy a féltékenység, a hűtlenségtől való félelem, a hiszékenység és a félreértés hogyan pusztít el egy kezdetben örömteljes házasságot. Ha azonban hatott is az Othello történetére, valószínűleg csak közvetetten, Cephalus és Procris történetének egy frissebb változata révén, amely George Pettie *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* (Pettie gyönyöreinek pöttöm palotája) című művében található.<sup>35</sup>

Ovidius csodálatosan tudta megragadni a halál pillanatát. Cephalus feleségének tragikus végéről szóló elbeszélésében az utolsó szavak a következők:

labitur, et parvae fugiunt cum sanguine vires,  
dumque aliquid spectare potest, me spectat et in me  
infelicem animam nostroque exhalat in ore;  
sed vultu meliore mori secunda videtur.

(7.8.59–62.)<sup>36</sup>

„and with hir bloud  
Hir little strength did fade. Howbeit as long as that she coud  
See ought, she stared in my face, and gasping still on me,  
Even in my mouth she breathed forth hir wretched ghost. But she

<sup>35</sup> BULLOUGH (7. köt., 205–206.) lehetséges forrásként idézi Pettie-t, de nem fedezi fel az ovidiusi kapcsolatot. Sokat elárul, hogy Pettie számára a történet „ama gyűlöletes pokolfajzat Féltékenység példája” (*that hatefull helhounde Jealousy*). (*A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, 1576, szerk. Herbert HARTMAN, Oxford, 1938, 186.)

<sup>36</sup> „Eldőlt, és vérét s maradék erejét kifolyatta. / Míg csak nézni tudott, rám nézett, végül a lelkét / végső csókok közt, a szegény, ajakamra lehelte. / Úgy tűnt, megnyugodott, s szelidebb lett így a halála.” DEVECSERI, VII. 859–862.



„olyannak,  
Ki csöppet sem lágy s olvatag szemű  
S most úgy csurrantja könnyeit, akár  
A mézgafa a gyógyírt.”

(5.2.357–360.)<sup>38</sup>

A *New Cambridge* szerkesztője szerint „A mirha fára vonatkozik az utalás, és valószínűleg Plinius *Naturalis Historia* című művének két bekezdéséből származik.”<sup>39</sup> Nem értem, miért szükséges két forráshelyhez fordulni Plinius művében, amikor az *Átváltozások* tízedik könyvében, Shakespeare első elbeszélő költeményének elsődleges forrásában, Myrrha halálának a következő leírását találjuk:

166

Her bones did intoo timber turne, whereof the marie was  
The pith, and into watrish sappe the blood of her did passe.  
Her armes were turnd too greater boughes, her fingars into twig,  
Her skin was hardened into bark...  
[...]  
Although that shee  
Toogither with her former shape her senses all did loose,  
Yit weepeth shee, and from her tree warme droppes doo softly woose:  
The which her tears are had in pryce and honour. And the Myrrhe  
That issueth from her gummy bark dooth bear the name of her,  
And shall doo whyle the world dooth last.

(GOLDING, 10. 566–559., 572–577.)

csontjai fásulnak, s a velő maradott középén,  
vér válik nedvvé, merevül két karja faággá,  
ujjai gallyakká, kéreggé bőre keményül.  
[...]  
S bár érzékeit is testével mind odaveszti,  
mégis sír: langyos könnyek csöppennek a fából.  
Van becse gyöngyös cseppjeinek, nevezik ma e könnyet  
róla – híre sosem szűnik – mirrhának örökké.

(DEVECSERI, X. 492–494., 499–502.)

<sup>38</sup> „of one whose subdued eyes, / Albeit unused to the melting mood, / Drops tears as fast as the Arabian trees / Their medicinale gum.” (5.2.357–360.).

<sup>39</sup> SANDERS, 186.



Shakespeare biztosan ismerte ezt a szakaszt, mivel az közvetlenül megelőzi Venus és Adonis történetét; ugyanis Adonis éppen ettől a fától születik. A „könnyek”, a „mézga”<sup>40</sup> (*gum*) és a „csöppen” ige kifejezések közös előfordulása erősen azt sugallja, hogy Golding formálta Othello képét, különösen mivel pár sorral korábban Myrrhát így írja le „straying in the broade / Datebearing feeldes of Arabye” (10. 547–548: „széles pusztákon szerte bolyongván, / Panchaeát s az arab pálmás földet tovahagyja”, DEVECSERI, 10. 477–478.). Sandys későbbi kommentárja jelzi azt a hagyományt, miszerint a mirrha csak Arábiában nő.<sup>41</sup>

A forrás azonban kevésbé jelentős, mint a hatás. Hogyan értelmezhetette Shakespeare eredeti közönsége Othello képét? Úgy hiszem, a műveltebbek emlékezhetnek a mirrha gyöngyözésének ovidiusi eredetmítoszára: a mézga Myrrha bűnbánó könnyeit jelképezi. Nem feltétlenül következik ebből, hogy Othellót Myrrhaként, a vérfertőzés példajaként látták volna; úgy gondolom, az viszont következik belőle, hogy a bűnbánat és múlt tévedése alól való mentesülés jegyében értelmezték. A szenvedély mozgásai és változásai után a fa végül valami rögzítettet és szilárdat biztosít.

Myrrha és Othello utolsó pillanatai között a különbség, hogy míg Myrrhát az istenek váltják meg, addig Othello önmagát szabadítja meg az öngyilkosság révén. Othello utolsó szavainak ovidiusi olvasata során most teszek egy kitérőt: az utolsó szavak és öngyilkosságok leggazdagabb klasszikus forrása nem az *Átváltozások*, hanem a *Hősnők levelei*, Ovidius elégiagyűjteménye hősnők férjüknek vagy szerelmüknek írt képzeletbeli leveleiből. Újabb meglepő hiány a kritikai irodalomban Shakespeare más ovidiusi művekkel való kapcsolata (annak ellenére, hogy a *Római naptár* a *Lucretia meggyalázásának* elsődleges forrása). A *Hősnők levelei* nagyon népszerű iskolai olvasmány volt; a századforduló körül különösen nagy érdeklődést vonzott, Michael Drayton imitációinak, az *England's Heroicall Epistles*-nek (Anglia hősi levelei) hatalmas sikerét követően (első megjelenés: 1597, kiegészítve és újranyomva: 1598, 1599, 1602 és 1605). Feltételezzük, hogy ekkor Shakespeare újraolvasta és felidézte a *Hősnők leveleit*. Othello utolsó beszédére vonatkozó jelentőségük nemcsak elégikus tartalmukban, hanem episztolai formájukban is rejlik:

<sup>40</sup> A „mézga” kifejezés a magyar fordításban nem szerepel. (*A ford.*)

<sup>41</sup> SANDYS, 364.

Én csak arra kérlek,  
Ha ezt a rémséget levélbe írod,  
Olyannak fess le, amilyen vagyok;  
Ne szépíts, ámde be se feketíts.

(5.2.349–352.)<sup>42</sup>

A *Hősnők levelei* e „rémségekről”, „szerencsétlen tettekről” (*unlucky deeds*) szóló példaértékű levelek gyűjteménye; Ovidius elhagyott hősnői úgy beszélnek önmagukról, amilyenek, semmi szépítés, semmi befektetés.

Például: *Hősnők levelei*, 2. elégia, *Phyllis Demophoonnak*. Egy férfi által becsapott nő hagyományos története, nem az *Othello*, amely egy férfi által becsapott férfié, aki tévesen azt hiszi, hogy becsapta egy nő. Othello nem Phyllis – aki valóban Desdemonával rokon, amennyiben még a halálos ágyán sem hajlandó kritizálni a szerelmét, aki ártott neki („invita nunc es amante nocens” (2.10.), „még most is vonakodik a szeretőd bűnösnek mondani téged”<sup>43</sup>). Itt nem a karakter vagy a helyzet párhuzamos, hanem a hangnem és az érzelem; a két szenvedő nő az egyszerűség és az őszinteség nyelvét beszéli. Shakespeare mindenekelőtt a gyászról való írásmódot tanulta meg a *Hősnők leveleiből*, és egy olyan nyelvet, amelyet a halál pillanatában a karaktereinek adhat.

Így például Phyllis azt kérdezi, „Dic mihi, quid feci, nisi non sapienter amavi?” (2.27.), „Mondd, mit tettem, kivéve, hogy nem bölcsen szerettem?”<sup>44</sup> Akár úgy tekintünk erre, mint Othello szavainak forrására: „ki szertelen szeret, s nem okosan [bölcsen]”, akár nem, a két karakter ugyanolyan kétségbeesett vágyat érez az önigazolásra. Továbbá Phyllis és Othello mindeketten panaszkodnak arról, hogyan csalták meg őket mások szavai; mind a nő levele, mind a férfi beszéde egymás mellé helyezi a múlt háborús tetteit és a jelen végzetes szerelmét; mindkét szöveg hirtelen, a saját kéz általi halál képével zárul. Minden nyilvánvaló különbség ellenére, a levél és a beszéd hasonló jellegű dramaturgiával ér véget. Phyllis azokkal a szavakkal zár, amelyeket a sírkövére szeretne vésní: „PHYLLIDA DEMOPHOON LETO DEDIT HOSPES AMANTEM; / ILLE NECIS CAUSAM PRAEBUIT, IPSA MANUM” (Kedvesét, Phyllist a jöttment Demophoon ölte meg; / A halál okát Demophoon adta, a kezét Phyllis)<sup>45</sup> Itt rendkívül sűrű-

<sup>42</sup> „I pray you, in your letters, / When you shall these unlucky deeds relate, / Speak of me as I am. Nothing extenuate, / Nor set down aught in malice.” (5.2.349–352.)

<sup>43</sup> Szó szerinti fordítás; a magyar fordításban a megfelelő helyen a következő áll: „Csak későn hisszük el azt, mit / fáj elhinni. A kín tép, de tiéd vagyok én!” (MURAKÖZY, II. 9–10.).

<sup>44</sup> A magyar fordításban a következő áll: „Balsa szívem szeretett. Nos, vétkem egyéb van-e, mondd hát!”

<sup>45</sup> A szövegrész Muraközy fordításában a következőképpen hangzik: „Meghalt Phyllis, hűtlen Demophoon szeretője, / tettes a vendég volt, ő csak a végbevevő.” (II.147–148.)



lógiai státuszt. Nincs kétségem afelől, hogy egy ovidiusi mitológián iskolázott Erzsébet-kori közönség számára Othello bizonyára hasonló státuszt vett fel.

Gyakran használtam olyan kifejezéseket, mint „analógia”, „rokonság”, „sugall” és „hasonló”. Ezáltal azt kockáztatom, hogy fluellenizmussal vádolnak meg: Fluellen „bizonyítja”, hogy V. Henrik Nagy Sándor alteregója, amennyiben az előbbi Monmouth-ban született, a későbbi Macedóniában, mindkét helyen van egy folyó, és „mindkettőben lazacok vannak”. Richard Levin szavaival a fluellenizmus „alkalmazható a világ bármely két tárgyának azonosítására azáltal, hogy a velük kapcsolatos összes tényt átkutatjuk, és jelentőségüktől függetlenül kiragadjuk azokat, amelyek hasonlóságokat képviselnek, miközben nem veszünk tudomást a többitől.”<sup>48</sup> A fluellenistának könnyű lenne „bizonyítani”, például az *Átváltozások* hatását a *Lear királyra*.

Ha elfogadott, hogy Shakespeare szó szerinti ovidiusi átváltozásokat alakít át metaforákká, akkor a darab visszatérő, kutyákra utaló szóképei vagy az emberek kutyák szintjére redukáltként való észlelése Ovidius Hecuba történetéből származtatható (amely, mint tudjuk a *Hamlet*ből, egy archetipikus tragikus forma-gyakorlat). Szemléltetésként kiemelhető a következő bekezdés:

elnémult ő maga kínban,  
hangját s könnyeit is, mik készek mind kitörésre,  
benső kín nyeli el, megdermed, mint a kemény szirt,  
megkövesült szemeit bénultan szegzi a földre,  
olykor meg komor és dült arccal néz föl az égre,  
most a fiú [aki előtte hever holtan] arcára tekint.

(DEVECSERI, XIII. 338–343.)<sup>49</sup>

A némaság ereje, az elképzelés, hogy az érzelem szélsőségessége megakadályozza a beszédet, a szív hangsúlyozása, a könnyek maró jellege, a kővé válás képe, az égre tekintés, s a végén az összpontosítás a halott gyermek (a legfiatalabb) arcára: mind vonatkoztatható a *Learre*. Az, ahogyan Lear gyermekének testét karjában tartva átkozza az eget, kapcsolatba hozható Niobéval az *Átváltozások* hatodik könyvéből; elvégre Niobe a leghíresebb szó szerinti megjelenítése Lear implicit

<sup>48</sup> Richard LEVIN, *New Readings vs. Old Plays. Recent Trends in the Reinterpretation of English Renaissance Drama* (Új olvasatok – régi farabok. Új irányzatok az angol reneszánsz drámák újraértelmezésében), Chicago, University of Chicago Press, 1979, 97.

<sup>49</sup> Vö. GOLDING, 13.645–650.: „But shee was dumb for sorrow. / The anguish of her hart forclosde as well her speech as eeke / Her tears devowring them within. Shee stood astonyed leeke / As if shee had beene stone. One while the ground shee staard uppon. / Another while a gastly looke shee kest too heaven. Anon / Shee looked on the face of him that lay before her killd.”

képének: „Hát kőből vagytok?” (5.3.232.)<sup>50</sup> Vagy ismét, Lear alakja megvilágítható egy Narcissusra való utalással. „So great a blindness in my heart through doting love doth raigne” (GOLDING, 3.461: A szívemben oly hatalmas vakság uralkodik a rajongó szerelem miatt.)<sup>51</sup>: Lear vaksága vajon nem nárcisztikus önszeretetből táplálkozik? Ahogyan a Bolond is felismeri, hogy Lear saját árnyékává válik – pontosan ez Narcissus sorsa. Konkrétabban az, amikor Lear esküszik „az éji Hekaté titkaira” (1.1.110.), emlékeztethet arra, mikor Jason esküszik Medeának „a hátmas testű nagy istennő titkára” (DEVECSERI, VII. 94–95.). S tovább lehetne folytatni.

Ezzel a megközelítéssel az a probléma, hogy az ilyen toposzok gyakoriak a reneszánszban. A reneszánsz írók többségüket valószínűleg inkább Ovidiustól tanulták, mint más forrásokból; sokat közülük Shakespeare olyan frissességgel, pontossággal és drámai erővel alkalmaz, ami más forrásoknál Ovidiushoz közelebbinek tűnik. Például az a pillanat, amikor Lear az elemekkel azonosul, mert a vihar kevésbé kegyetlen hozzá, mint saját lányai. Nem ismerek olyan szakaszt, amely előadásmódjában és hangnemében közelebb állna ehhez, mint a következő a *Hősnők leveleiben*:

hiemis mihi gratia prosit!  
adspice, ut eversas concitet Eurus aquas!  
quod tibi malueram, sine me debere procellis;  
iustior est animo ventus et unda tuo.  
...duritia robora vincis.  
(7.41–44, 52)

Pártoljon is engem az orkán!  
Nézd csak, az Eurus mint hajt dühödött habokat.  
Néked szóló hálámat hadd szórjam a szélbe;  
hozzám szél meg a hab szívednél igazabb! [...]  
...győzől tölgyfakemény szíveden.  
(VII. 41–44, 52)

Nem tudom azonban bizonyítani, hogy a *Lear*beli vihar Ovidiustól ered, vagy hogy a reneszánsz közönség éppen Ovidiusszal kapcsolta volna össze. Ami

.....  
<sup>50</sup> A *Lear*ból való idézetek a fólió verzióból (*The Tragedy of King Lear: The Folio Text*) származnak, ha nem jelzem másként; a kvartó verzióra (*The History of King Lear: The Quarto Text*) történő hivatkozásokat megelőzi egy „Q”. (A szerző jegyzete.) A magyar szöveg NÁDASDY Ádám fordításának megfelelő helyeit idézi (2.3.255.).

<sup>51</sup> A magyar fordításban nem jelenik meg a vakság: „foglyul tart csalfa szerelmem” (III.447.), a latin eredetiben pedig ezt találjuk: „tantus tenet error amantem” (*ekkora a szerelmes tévedése* – III.447.) A főszövegben Golding fordítását közlöm nyers fordításban. (A ford.)

elmondható, hogy a római költő szelleme oly mértékben érhető tetten, ami már feljogosít arra, hogy Francis Meres híres megjegyzését kibővítve azt állítsuk, Ovidius szelleme Shakespeare más műveiben is él, nem csak a „*Venus és Adonisban*, *Lucretiában*, az édes *Szonettekben*”.<sup>52</sup>

Mégis talán van szilárdabb bizonyíték a *Lear* szövegében. A fluellenizmus abból áll, hogy a leleményes kritikus észlel olyan kapcsolatokat, amelyeket mások nem (valószínűleg mindig észleli őket, mivel ha egyszer már talált egyet, fáradhatatlanul vadászik a többire, hogy alátámaszthassa érzését). Más a helyzet, amikor olyan kapcsolatokat teremtünk, amelyekre a szöveg kér minket. Átváltozás történik, amikor az identitás összeomlik; ezen a folyamaton megy keresztül Lear, aminek tanúi lehetünk az első felvonás 4. színét követően. Ebben a színben saját énjének érzékelését kezdi elveszteni („Ismer itt valaki? Mert én nem Lear vagyok”, 1.4.208.),<sup>53</sup> majd mikorra elhagyja a színt, az átváltozás képe világossá válik:

172

Majd meglátod, ahogy újra felöltöm  
régi alakomat, amelyről azt hiszed:  
végleg ledobtam. Meglátod bizony.

(1.4.288–290.)<sup>54</sup>

A művelt Erzsébet-kori számára a vonatkoztatási alap az átalakulás elképzeléséhez Ovidius átváltozásokról szóló könyve volt – elég arra gondolni, milyen hosszan merít Spenser Ovidiusból a „*Mutabilitie*” (Változékonyság) énekekben, és hogy az *Átváltozások* utolsó könyvéből Pythagoras értekezése a változsról Shakespeare-nek mily sok szonettjét megihlette. E központi helyzetet figyelembe véve nem tudom elképzelni, hogyan kerülhette volna el a közönség, hogy Lear alakváltozásának láttán az *Átváltozásokra* gondoljon. Emellett annak ismeretében, hogy az ovidiusi átváltozásokat a reneszánszban a szörnyű emberi viselkedés metaforáiként olvasták, Albany bírálata Gonerilről, miszerint „Te emberből kifordult bestia! / Ne változz szörnyeteggé!” (Q: 16.61–62.),<sup>55</sup> hasonló reakciót válthatott ki.

A színház sajátos lehetőségeket nyújt az alakváltás feltárására, hiszen a színész is egyfajta átváltozáson esik át karakterré válása során. Shakespeare gyakran felhívja a figyelmet erre, sőt még azzal is bonyolítja, hogy alakjai színészekké válnak

<sup>52</sup> Francis MERES, *Palladis Tamia*, London, 1598.; a szemelvény megtalálható: *Elizabethan Critical Essays*, szerk. G. Gregory SMITH, 2 kötet, Oxford, 1904, 308–324, 317.

<sup>53</sup> „Does any here know me? This is not Lear.” (Nádasdynál 1.4.217.)

<sup>54</sup> „Thou shalt find / That I’ll resume the shape which thou dost think / I have cast off for ever.” (Nádasdynál 1.4.301–2.)

<sup>55</sup> „Thou changed and self-covered thing, for shame / Bemonster not thy feature” (Nádasdynál 4.2.63–64.).



A kritikusoknak valamennyi nehézséget okozott azonosítani e tengeri szörnyet.<sup>59</sup> Én azt mondanám, hogy a kép két Perseus által elpusztított szörnyet egyesít magában: a „márványszívű” és az „utálatos” a kővé váló groteszk Gorgó fejre megy vissza, maga a tengeri szörny pedig az, amelytől Perseus megmenti Andromedát.

Az ilyen mitológiai utalások ovidiusi kontextust teremtenek aköré, ahogyan a darab a bestiákká váló vagy a szörnyetegként viselkedő embereket ábrázolja. Valószínűleg a legbeszédesebb ilyen jellegű utalás Lear erős és fájdalmas összehasonlítása nők és kentaurok között: Ovidius volt a kentaurok *locus classicus*. Kettős természetük<sup>60</sup> (duplex natura, *Átváltozások*, 12. 503.) tökéletes leképezése volt az ember mint állati és racionális lény kettős természetének; mint „semihomines” (*félember*, 12.536.) és „biformes” (*kétalakú*, 9.121.) az átváltozás felén, annak örök állapotában vannak feltartóztatva, ily módon Ovidius témájának, az átváltozás folyamatának emblémái.<sup>61</sup> Mindennek következtében a *Lear királyban* (a kettős természet legteljesebb shakespeare-i feltárásában) is tökéletes jelképévé válnak annak, ahogyan az emberiség a bestiálishoz közelít.

Lear nyilvánvalóan a lányaira gondol, amikor elvégzi az összehasonlítást: vajon ez implicit módon a kentaurok atyjává teszi? A mitológiában jártas Erzsébet-kori befogadó valószínűleg tudta, hogy a kentaurokat az Ixion és egy Jupiter küldötte, Juno alakját formázó felhő – akivel Ixion szerelemre vágott – hozta világra. Elbizakodottságának büntetéseként Ixion egy szüntelenül forgó kerékhez volt kötözve az alvilágban. Amikor Lear szembeállítja Cordelia mennyei állapotát („Te üdvözült vagy”) saját büntetésének értelmével („én tüzes kerékhez / vagyok kötözve”, 4.6.39–41.),<sup>62</sup> Ixion sorsa idéződik fel. Ez a pillanat jellegzetesen reneszánsz egyesítése a kereszténynek és a klasszikusnak: a tűz a Pokol és a Purgatórium középkori ábrázolásaira emlékeztet, a kerékhez kötözöttség pedig Ixion alakját hívja elő.<sup>63</sup> Mit szimbolizált Ixion büntetése? Sabinus „ad homines

<sup>59</sup> H. H. FURNESS *New Variorum* kiadása (Philadelphia, 1880, 86.) azonosításul a vízilovat, a bálnát vagy egy trójai szörnyet javasol, valamint egy képet, amelyet állítólag Minerva saisi templomának előcsarnokába festettek. E lehetőségek közül a legmeggyőzőbb a szörny, amely elől Hercules megmenti Hesionét Trójánál, s amelyre *A velencei kalmárban* úgy utalnak, mint a „vízi-szörny” (VAS, 3.2.57.) – a forrás ismét OVIDIUS (*Átváltozások*, 11: „tengeri szörny” (DEVECSERI, XI. 212.); „a monster of the Sea”, GOLDING, 11.237.).

<sup>60</sup> A magyar fordításban ez így hangzik: „két deli lénynek / tette a természet testünk nemes ötvöztetvé” (DEVECSERI, XII. 502–503.).

<sup>61</sup> Az ember kettős természetét megtestesítő kentaur jellegzetes reneszánsz szemléletéhez (Chiron bölcsességétől a lapitákkal való csata romboló részegségéig) lásd Natalis COMES, *Mythologiae*, 1551; újranyomás Velence, 1567, 215’.

<sup>62</sup> „Thou art a soul in bliss, I am bound / Upon a wheel of fire” (Nádasdynál 4.7.46–47.).

<sup>63</sup> Akire, véletlenül, utal HARSNETT *Declaration of Egregious Popish Impostures* (A példátlan pápista szélhámosságok bemutatása) című műve, amelynek szókészletéből a *Lear király* sokat merített (I. Kenneth MUIR új *Arden* kiadását: London, 1952, 255.).



in Republica irrequietos”, „az állam ügyeiben nyughatatlan emberekre” vonatkoztatja.<sup>64</sup> Lear ez alapján annak árát fizeti meg, hogy királyságának felosztásával beleavatkozott az állam működésébe. Sabinus egy lélektani olvasatát is nyújtja az ovidiusi alvilágbeli büntetéseknek: „Genera suppliciorum allegorice ad animi perturbationes relata” (137.) („olyan büntetéstípusok, amelyek allegorikusan a lélek zavaraira vonatkoznak”). Sandys részletesebben tárgyalja: „mindezek a korábban említett büntetések allegorikusan vonatkoznak a lélek zavaraira... Ixion kereke a büntettek kétségbeesett emlékezetére utal, amelyek körforgásszerűen utolérik és szembesítik a bűnöst.”<sup>65</sup> Nemcsak „a lélek zavara” csodálatos kifejezése Lear állapotának e ponton, de Ixion büntetésének sajátos értelmezése is illik mind a ráébredés jelenetéhez, amelyben olyan sok minden múlik azon, hogy Cordelia megbocsátó választ ad Lear saját hibáira való „kétségbeesett emlékezetére”, mind általában véve a darab utolsó részéhez, ahol az elkövetett bűnök körforgás szerűen üldözik és kínozzák a bűnöst. Ixion kereke hatásos szimbóluma annak, ahogyan a büntett utoléri az elkövetőt: Edmund felismeri végül, hogy „A kerék megfordult” (5.3.165.).<sup>66</sup> A kép visszautal a Bolond szavaira: „Ha egy nagy kerék lefelé gurul a lejtőn, ne kapaszkodj bele, mert kitöri a nyakad, ha alákerülsz.” (2.2.245–248.)<sup>67</sup> Érdekes változat jelenik meg itt, amennyiben ez utóbbi inkább a felfelé és lefelé mozgás képe, mint a körben forgásé: a kerék talán levált Ixionról és átveddött egy olyan alakra, aki közel áll hozzá Ovidius világában, Sisyphusra, aki „ott kergetsz vagy emelsz leeső követ egyre” (DEVECSERI, IV.460.).<sup>68</sup>

O. B. Hardison mellett érvel elegánsan cikkében,<sup>69</sup> hogy Ixion mítosza valóban fontos forrása a *Lear királynak*. Figyelemre méltóan nagyszámú kapcsolatot létesít a darab és a mítosz reneszánsz értelmezései között: Ixion alakját úgy olvasták, mint a vágy szimbólumát a felelősség nélküli pompa iránt vagy mint a hálátlanság típusát, s értelmezték a villámot, amely a pokolba löki, egyszerre az illúzióktól való hirtelen megfosztás és a gondviselés általi igazságszolgáltatás jelképeként, a kentaurokat pedig néhány interpretációban egyaránt tekintették Ixion utódainak, így a bujaság megjelenítőinek és száz engedetlen csatlósának (ez az olvasat egy téves etimológiából, *centum armati* ered; ez egy különösen

<sup>64</sup> SABINUS, 137.

<sup>65</sup> SANDYS, 163.

<sup>66</sup> „The wheel is come full circle” (Nádasdynál 5.3.172.).

<sup>67</sup> „Let go thy hold when a great wheel runs down a hill, lest it break thy neck with following; but the great one that goes upward, let him draw thee after” (Nádasdynál 2.4.161–3.).

<sup>68</sup> „...that drave against the hill / A rolling stone that from the top came tumbling downward still” Golding, 4.569–570).

<sup>69</sup> „Myth and History in King Lear” (Mítosz és történelem a *Lear királyban*), *Shakespeare Quarterly*, 26 (1975), 227–242.

meglepő összefüggés, mivel Lear követőinek számát a darab egyik közvetlen forrása sem határozza meg számban).

Hardison érvelése vonzó – Ixion mítoszát a *Lear király* „mintájává” tenné, ahogyan Philomela a *Titus Andronicus* mintája –, azonban több mitografikus forrás szintézisén nyugszik. Még ha el is fogadható, hogy Shakespeare megalakította ezt a szintézist, valószínűtlennek tűnik, hogy elvárta volna a közönségtől, hogy hasonlóan tegyen. Úgy gondolom, inkább feltételezhető az, hogy az utalások mintázata Ovidiusban fut össze, ahogyan a *Titusban* is, ahol a Philomelára vonatkozó utalásokat más átváltozásokra történő allúziók kísérik, mint például Hecuba és Io története. A *Learben* a kentaurra és Ixionra vonatkozó utalások túl későn érkeznek ahhoz, hogy a közönség az egész darabot e fenntartott megfelelés alapján olvassa. Úgy gondolom, ahelyett, hogy az egyszerű analógia utólagosan visszatekintő mintáját vetítenék rá, azok összekapcsolódnak az átváltozás, a bestialitás és a szörnyűség nyelvével, hogy felszabadítsanak egy olyan potenciált, amely már az *Átváltozásokban* is megjelenik, és amely hatással lesz a darabra. Talán a korábbi pillanatnyi megérzéseket erősítik meg, hogy Lear esetleg egy Narcissus vagy egy Niobe. Mindenképpen alátámasztják azt az állítást, hogy Ovidius nemcsak a shakespeare-i komédiák szerelem kovácsolta mágikus változásaiban domináns, de a szélsőséges érzelmek által kiváltott dehumanizáció tekintetében is az érett tragédiákban.

## HAMLET FÜLE

Hamletet első színre lépésétől fogva kínozza a nyelvi illendőségtől, azaz az udvari stílus képmutatásától való elszakadása. Az előkelő dallamok, „dalok”, „édes szavak”, „zengő vallomás”-ok (A. J.),<sup>1</sup> amikkel Opheliának udvarolt, már idegenek tőle, bár ideiglenesen él még velük, hogy palástolja valódi gondolatait. Az első felvonás második jelenetében látott Hamletnek nemcsak a gyászruhája, hanem a nyelvvel való erősen szatirikus viszonya is jelzi váratlan visszahúzódását a társasági élettől. Világmegvető látásmódja Hamlet minden megnyilvánulásában benne rejlik: önmegszólító beszédeiben, monológjaiban és másokkal közös dialógusaiban is; a legérzékletesebben azonban szójátékaival fejezi ki. A tragédiában bekövetkező végső katasztrófa előtt Hamlet nem tettei miatt jár sikerrel az elégedetlenkedő és bosszúálló szerepében, hanem azért, hogy a társadalmilag elfogadott szerepeket szójátékok segítségével megkérdőjelezi, felforgatja. Hamletnek a földi mulandóságról és halálról vallott nézeteinek, melyeket a darab során fokozatosan kifejti, központi eleme a szójáték, amit nemcsak az jelez, hogy saját halálával is tud tréfálni („A többi néma csend” [A. J.], de a „The rest is silence” azt is jelenti: „a halott/túlvilág nem beszél” [szó szerint: a pihenés csend]), hanem akkor is, amikor végre bosszút áll Claudiuson, és megöli. Azt kérdezi ugyanis a királytól, miközben kényszeríti, hogy megigya a bort, amit Claudius egy gyönggyel (*union*-nel) megmérgezett: „A gyöngyöd benne / van?” (N. Á.); azonban a „union” egyszerre jelenti a gyöngyöt és a király házasságát. Mégsem a szemantikai szójátékok a legérdekesebbek Hamlet szócsavarásai közül, vagyis mikor többjelentésű szavakat használ (*rest*: többi/pihenés vagy *union*: gyöngy/házasság), hanem amikor homofónokkal, hasonló hangzású szavakkal tesz finom utalásokat, és terjeszti ki ezáltal a jelentésüket. Ezzel a nyelvi terjeszkedéssel Hamletnek lehetősége nyílik a tragédia narratívájának bizonyos részleteihez megjegyzéseket

<sup>1</sup> Fordításomban a *Hamlet* két magyar fordítását is használom: Arany Jánosét ( a továbbiakban „A. J.”-vel jelölve) és Nádasy Ádámét (SHAKESPEARE, *Három dráma*, ford. NÁDASY Ádám, Budapest, Magvető, 2012., a továbbiakban „N. Á.”-val jelölve). A számokkal megadott szöveghelyek az eredeti, angol szövegre vonatkoznak a következő kiadás alapján: William SHAKESPEARE, *The Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

fűzni; az elsődleges jelentésbe látszólag eltérő témákat és motívumokat sző, összetett egészé formálva őket.

Az arisztokrácia közös értékeit dicsőítő, dialogikus jellegű udvari szellem legkiválóbb példájaként szolgáló szójátékkal szemben Hamlet hangutánzó vagy szófacsaró társalgása az ironikus ismétlés, illetve kifejezetten a szójáték eszköze révén tudja felszínre hozni, bár csak áttételesen, a dán udvari(as) beszéd rejtett jelentéseit is. Hamlet elítéli és visszautasítja a meggyanúsított Rosencrantz és Guildenstern kísérletét, hogy belőle udvari hang(játék)szert csináljanak, holmi fallikus sípot vagy furulyát:

Játszani akartok rajtam, mintha ismernétek a fogásaimat, ki akarjátok piszkálni a titkaim magvát, kipróbálni engem a legmélyebb hangomtól a legmagasabbig; pedig sok zene van, gyönyörű hangok ebben a kis sípocskában is, csak ti nem tudjátok megszólaltatni. Hülyék, azt hiszitek, hogy rajtam könnyebb játszani, mint egy furulyán? Nevezetek akármilyen hangszernek, hiába tapogattok, nem tudtok játszani rajtam.

(3.2.352–60., N. Á.)<sup>2</sup>

178

Ezzel az udvari kísérlettel szemben, amely arra irányult, hogy játsszanak rajta vagy „megszóaltassák”, Hamletnek az udvari nyelvhasználatot felforgató szólamai más hangot ütnek meg. Hamlet szójátékai ugyanis állandóan emlékeztetnek minket Hamlet családi kítaszítoottságára: fiúként és örökösként is bizonytalanlanná vált a helyzete a királyi férfiági leszármazásban. Ezekben a szójátékokban és a mások által Hamletra használt szóképekben nyilvánul meg érdekes módon Dánia örökösének (*heir*) – amely szó nem véletlenül csak homofónok formájában jelenik meg a darabban – a „testetlen levegő”-vel (*air*, 3.4.109., N. Á.) való kapcsolata.

Kitűnő tanulmányában, a *Shakespeare's Pronunciation*-ben (Shakespeare kiejtése), Helge Kökeritz számos Erzsébet-kori azonosan hangzó szópár felkutatására tett kísérletet. Megállapítása szerint a haj-örökös-itt-hall (*hair-heir-here-hear*) szavakat gyakran hasonlóan ejtették a koraujkori angolban; többek között megemlítette a *Hamlet* valószínűnek tűnő szójátékát a levegő (*air*) – örökös (*heir*) párral, illetve más Shakespeare-drámákból az ezzel összefüggő haj (*hair*) – örökös (*heir*) és örökös (*heir*) – itt (*here*) párokat.<sup>3</sup> Egy gyakori, nyelvek közötti szójáték miatt,

<sup>2</sup> „You would play upon me, you would seem to know my stops, you would pluck out the heart of my mystery, you would sound me from my lowest note to the top of my compass; and there is much music, excellent voice in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me.” (Nádasdynál 3.2.355–363.).

<sup>3</sup> Helge KÖKERITZ, *Shakespeare's Pronunciation*, New Haven, 1953, 90–1., 111. Kökeritz meglátása szerint LYLly a *Mother Bombie*-ban él a levegő-örökös (*air-heir*) szójátékkal (2.2.24–6. és 5.3.13.), Charles

amelyben a *mollis aer* (latinul „lágý levegő”) jelentését összejátszották a *mulier*-ével (latinul „nő, asszony”), az angol reneszánsz nyelvhasználatában a levegőt gyakran női tulajdonságokkal ruházták fel. Így bár Shakespeare szinte hagyomány szerint alkalmazhatta ezt a szójátékot női hőseire, például Imogentre vagy Kleopátrára, a *Szonettek* szeretett ifjújára is ezt a szóképet vetítette: míg Imogent „enyhe lég”-hez hasonlítja (*tender air*; Lator László, 5.5.234, 5.6.447–53.), Kleopátra pedig halálakor „lágý mint a lég” (*soft as air*; Szász Károly, 5.2.306.), a gyönyörű ifjút, akit előbb a költő arra buzdít, nemzés által „öríz”-ze apja emlékét, „zsenge ivadék”-nak nevezi (*tender heir*; Szabó Lőrinc, *Szonettek* 1.4). Hasonlóképpen Hamlet légies és hangutánzó megszólalásai is azt támasztják alá, hogy nem tud alkalmazkodni a férfi identitás és nemiség hagyományos formáihoz; és különösen ellenzi a királyság és a kalászt hajtás (*earring*) mint a párosodás metaforájának a dráma egészen végigvonuló összekapcsolását. A levegő (*air*) szóképeinek a hallással és a termékenységgel kapcsolatos képrendszerekkel való kapcsolata arra is emlékeztet, hogy a fül (*ear*) Hamlet szójátékainak központi eleme: hangzásbeli hasonlóságon alapuló játék részeként jelenik meg a fül (*ear*) és a levegő (*air*) a kimondatlan örökösre (*heir*) utalva. Kökeritz ugyan nem vette fel a fület (*ear*) a haj-örökös-itt-hall (*hair-heir-here-hear*) szósorba, másutt viszont észlelte, hogy a fül (*ear*) és az itt (*here*) homonimián alapuló szójáték forrása lett, sőt azt is följegyezte, hogy John Lyly a *Midasban* játsszatja egybe a fül (*ear*) – haj (*hair*) szópárt (4.1.174 sk.).<sup>4</sup> Hamlet szófacsaró nyelvhasználatában hangutánzó, komolytalankodó (félre)hallás lép a szexuális vagy nemző jellegű elhá(l)lás ([h]earing)<sup>5</sup> helyébe. Az ókorban a légmozgást egy kísértetiesen és rejtélyesen ismétlő hallgatóval hozták összefüggésbe: Echo nimfával. Abraham Fraunce szerint Echo „nem más, mint a levegő visszaverődése és megkettőződése. *Eccho* felismeri a kérkedést és hivalgást, és mivel ezek megvetendők és alávalók, hangja

.....  
 BUTLER *English Grammar* (1634) és R. HODGES *A Special Help to Orthographie* (1643) c. munkájában pedig mint homonimák szerepelnek. Kökeritz hangsúlyozza, hogy könyvében nem tér ki „olyan homonimaalapú szójátéokra, amelyek nem állta ki a fonológia és a szövegösszefüggések együttes próbáját” (64–5.). L. még: Margreta de GRAZIA és Peter STALLYBRASS, „The materiality of the Shakespearean text”, *Shakespeare Quarterly*, 44.3 (1993. ősz), 255–83., melyben a szerzők a *Macbeth* levegő-haj-örökös (*air-hair-heir*) szójátékait tárgyalják. (A cikk fordítását l. a *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után* II. kötetében – a szerk.)

<sup>4</sup> KÖKERITZ, *Shakespeare's Pronunciation*, 111. L. még Stephen Booth megjegyzését a 21. szonett 13. sorában szereplő „fecsegés”-ről (*hearsay*), a *Shakespeare's Sonnets* általa szerkesztett kiadásában (New Haven, 1978).

<sup>5</sup> A (*h*)earing az angol „hallás” és a (termékenységre, nemzésre utaló) „kalászt hajtás” kifejezéseket játssza egybe; a szójáték lefordíthatatlansága miatt az elhá(l)lás szót fogom a továbbiakban használni, de fontos emlékezni, hogy a kifejezésnek a termékenységgel kapcsolatos jelentéstartalma is van. (A ford.)

ilyenkor elnémul, kósza széllé, fuvallattá válik, és semmivé lesz.”<sup>6</sup> Ben Jonson *Cynthia's Revels* (Cynthia ünnepe) című, 1600-ban (a *Hamlettel* azonos évben) bemutatott művében pedig Mercurius arra kéri Echót:

Salute me with thy repercussive voice,  
That I may know what caverns of the earth  
Contains thy airy spirit, how or where  
I may direct my speech, that thou mayst hear.

Ajándokul add zengő hangodat,  
Tudasd, a föld mely barlangja rejti  
Éteri szellemed; hogyan s hová  
Írányítsam szavam, hogy meghalljal.<sup>7</sup>

180

Kétségtelenül vannak Hamlet önmegszólító beszédeiben is szójátékok; de ezek eredményességéhez elengedhetetlen a társasági közeg, így a szójátékot inkább a szatirikus tudja egyik leghatékonyabb eszközeként használni. Másrészt a szójáték képes lehet ellenpontoszni a tragikus főhős rendkívüli sorsának magában vagy mások előtt előadott monológbeli retorikai hangsúlyozását a komikus beszéd-módban előadott, dialogikus önleplezéssel, mivel az inkább a megtevesztő társadalmi álca lerántását helyezi a középpontba, mint a szubjektív ént. Ugyanakkor Gregory Ulmer megjegyzi, hogy a szóvicc „poéndolat”-ként (*puncept*) is működhet, amennyiben új gondolatok születésében segítkezik, amelyek új rendű tudás felé mutatnak.<sup>8</sup>

A többértelműségen keresztül eddig fel nem ismert vagy rejtett kapcsolatok válnak érzékelhetővé, ahogy azonosan hangzó szavak ismétlődnek és visszhangoznak a szövegen keresztül. Hamlet elsősorban könyörtelen szócsavarásainak segítségével próbálja megérteni a családi (és családon belüli) szexualitást. Szójátékainak sejtelmes jelentése azonban túlmutat ezen az ismert, bizalmas terepen. Hamlet ugyanis újra bevezeti az elegáns társalgás körébe a természetet, a testet és a halált, hiszen az udvari társadalmat mint egy a természetben is látható elburjánzást látatja, azaz a kultúrát természeté fordítja vissza. A darabban többször szereplő szókép esetében például a „büdös”-nek (N. Á.) és „dudvá”-nak (A. J.) is fordított *rank* szót, mely egyszerre jelent bűzös szagot és mindent benövő gázt, Hamlet egy áthallással a társadalmi rangra (*rank*) vonatkoztatja: „dudva és üszög

<sup>6</sup> Abraham FRAUNCE, *The Third Part of the Countesse of Pembrokes Yvychurch: entituled „Amintas Dale”*, London, 1592, 15.

<sup>7</sup> Ben JONSON, *Cynthia's Revels = The Complete Plays of Ben Jonson*, szerk. G. A. WILKES, 2. kötet, Oxford, 1981, 1.1.104–7.

<sup>8</sup> Gregory ULMER, „The Puncept in Grammarology” (A poéndolat a Grammatológiában) = *On Puns: The Foundation of Letters*, szerk. Jonathan CULLER, Oxford, 1988, 164–90.

/ Kövér tanyája” (1.2.136–7., A. J.).<sup>9</sup> Hasonlóképpen, Claudius királyságának szexuális mértéktelenségét a *moor* szóval írja le, ami egyszerre jelöl mocsarat és nyugtalanító faji különbséget (mór) (3.4.66.). Jó pár nőgyűlölő kirohanása ellenére, melyek szerint a természetbeli elfajulás oka a női test, pontosabban a női szexualitás, Hamlet magát is képletes, de közel sem nyilvánvaló összefüggésbe hozza szójátékai révén a romlás folyamataival.

Amikor Hamlet találkozik apja szellemével, tudomást szerez arról, hogyan mérgezte meg Claudius kétszeresen is Dánia fülét. Egyrészt idősb Hamletot „átkos beléndek mérges / főzetével” ölte meg, amit beöntött „fülem kapuján” (1. 5.62–3., N. Á.); másrészt félrevezette a királyi udvart az uralkodó halálának módjáról: „Dánia fülét a halálomról / kitalált mesével / tömték tele” (1.5.36–8.).<sup>10</sup> Hamlet viszont, Dánia másik füle (*ear*) és örököse (*heir*), már másképp, ironikusan hallja Claudius udvari társalgását. A légius szellemmel való értekezése óta Hamlet már teljesen kiszabadult a megtévesztés hálójából. A szellem fület (*ear*) illető szóképeibe behallani a kalászt hajtás (*earring*) mint párosodás szójátékát is, hiszen Claudius a vérfertőző házassággal és a királyi fül elleni támadással szakította meg az uralkodói hatalom fiúági leszármazását. A trónbitorló feltételezett szexuális étvágya ahhoz hasonlatos, amit Hamlet csak a természet féktelen szaporodó képességének tart. Ennek megfelelően Hamlet szerint Dánia „magvát érleli” (N. Á.; *grows to seed*), Claudius pedig „üszögös kalász” (3.4.63., A. J.; *mildewed ear of corn*; *ear* mint kalász). Olybá tűnik tehát, hogy a trónbitorló a fő konkoly vagy gyom (latinul ezt *aera*-nak vagy gyakrabban *lolium*-nak is nevezik) ott, amit Hamlet csak a világ „gyomos kert”-jének lát (A. J.); és természetesen, akárcsak Lucianus a *Gonzago meggyilkolásában*, Claudius a szó szoros értelmében is „éjféli gyom”-ot (A. J.) használt méregként, hogy „letarolja” (mint egy erős szellőkés a termést) az öreg Hamlet életét és ifjabb Hamlet örökségét. Míg Hamlet a nagybátyját, az „üszögös kalász”-t a természet elkorcsosuláshoz vezető termékenységének paradoxonjával köti össze, Hamlet saját elméje egy homályosabb és légiesebb (*airy*) nemzési formát és elhá(l)lást mutat be. Nem is annyira a királyság (mint az állam politikai elhá(l)lása) iránti elkötelezettség, mint valamilyen feminin és esztétikailag fogékony hallás motiválja mindezt, amely megfelel a tragédia előadásának vagy narrációjának, és amely szerint az emberi szenvedés menthetetlenül összefonódott a természet belső tragédiájával.

A görög tragédiákban a hallgatói szerep a kórus egyik fontos rendeltetése volt: a kórus tagjai voltak a tragikus események elsődleges hallgatói és nézői. Az öreg Hamlet szelleme ezt a visszhangzó, kórusféle hallást várja el fiától, mikor

.....  
<sup>9</sup> „things rank and gross in nature / Possess it merely.”

<sup>10</sup> „With juice of cursèd hebenon in a vial, / And in the porches of mine ears did pour / The leperous distilment”; “the whole ear of Denmark / Is by a forged process of my death / Rankly abused”.

elmondja a meggyilkolásának részleteit; mint a mitológiai Echónak, a fiatal Hamletnek is a szellem utolsó szavait kell ismételnie: „S a jelszavam: »Ég veled, ég veled, és tarts eszedben«” (1.5.111–12., N. Á.).<sup>11</sup> De ez a fogékony és lényegében feminin hallásmód Didóéhoz is hasonlítható, mikor Aeneas arra kéri, mesélje el Trója elestét, hiszen Hamlet voltaképpen Dido szerepét tölti be a második felvonásban, amikor azt kéri a színésztől, hogy rögtönözze neki Aeneas történetét. Ez a feminin jellegű hallási képesség, ami Hamletnek a dráma iránti érdeklődését is fokozta, a természet nyelvben megjelenő rejtelmes áthallásaira való fogékonyságot is elősegítette. Az utolsó felvonásban az úri társaság elmésebb képviselőinek beszédét „a legkomolyabb, elmélyült eszmecserék”-ként aposztrofálja (5.2.153., N. Á.; „the most fanned and winnowed opinions”; szó szerint [pl. legyezővel a pelyvától] megtisztított és megrostált vélemények); a szókép talán a lélek szél általi megtisztítására vezethető vissza az *Aeneis*ben (6.740);<sup>12</sup> olyanok, mint a gabonakalászkok, amelyeket a szél megtisztít a pelyvától. Hamlet ironikus szójátékai révén sajátos hallási stílusát arra használja, hogy a világot légiesen és áthallásosan rendezze át, mintegy a rostálás diszkurzív megfelelőjeként, aminek a spirituális vetülete nyilvánvaló a levegőnek és a szélnek a lélekkel és a lélegzettel (a latin *spiritus* alapján) való hagyományos összekapcsolódása miatt. A szójátékok révén végbemenő átértékelés legfőbb eredménye az, hogy a tragédiára oly jellemző, rokonok közötti torzult kapcsolatok is újraértelmeződnek.

A nem épp szívélyes és egyidejűleg túlzó vagy vérfertőző rokon kapcsolatok témáját Hamlet szellemesen vezeti be az első *paronomáziás* szójátékával, a „rokon” (*kin*) és „rokonszenv” (*kind*) összejátszásával. Az *annomináció* vagy *paronomázia* (ill. „*prosonomasia*”, a reneszánsz kori másik elnevezésével) a szó betűinek kis megváltoztatásán, megtoldásán vagy cseréjén alapul; Henry Peacham definíciója szerint „ellentétte fordítás betűk hasonlósága alapján, hozzáadás, változtatás vagy elvétel révén”, míg George Puttenham leírása alapján „olyan alakzat, mely erősen hasonló szavakkal vagy nevekkal játszik, s mivel az egyik a másikra felelés illúzióját kelti, mintegy gúnyolja, ezért másító vagy rövidítő gúnyoncnak hívom”.<sup>13</sup>

Claudius üdvözlésére: „De hát te, Hamlet, jó öcsém s fiam”, Hamlet így morgog félre: „Több mint rokonság, s nem éppen rokonszenv” (1.2.64–5., A. J.).<sup>14</sup> A szójáték jól jelzi, milyen nehéz megfelelő szavakat találni arra, ahogy Claudius

<sup>11</sup> „Now to my word: / It is »Adieu, adieu, remember me«”

<sup>12</sup> „Van, ki szelek viharába feszítve, / Van, ki viszont vízörvényben függ, vagy belemártva / Lángtengerbe, hogy az perzselje le, mossa ki bűnük: / Mindegyikünk a saját lelkével szenved.” VERGILIUS, *Összes művei*, ford. LAKATOS István, Budapest, Európa, 1984.

<sup>13</sup> Henry PEACHAM, *The Garden of Eloquence*, London, 1577, sig. Kii; George PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, szerk. G. D. WILCOX és Alice WALKER, Cambridge, 1936, 168–9.

<sup>14</sup> „KING: But now, my cousin Hamlet, and my son – // HAMLET: A little more than kin, and less than kind.”



elképesztő módon áthágja a hagyományos rokoni határokat, illetve, Hamlet utalása szerint, fel is forgatja az úri finomság (*kindness*) udvari kultúráját. A következő, a hangzás hasonlóságán alapuló szójátékát a fiú szóval (*son*) viszont Hamlet már közvetlenül Claudius szemébe mondja, miután Claudius áttételesen a fiú (*son*) és a nap (*sun*) egybejátszásával kérdezi Hamletot a gyászöltözetéről. Claudius kérdésére, hogy „Még rajtad egyre felhők csüngenek?”, Hamlet azt feleli: „Dehogya; nagyon is bánt a nap, uram.” (1.2.66–7., A. J.).<sup>15</sup> Ez ironikus módon azt is sugallja, hogy bár a rokon (*kin*) és rokonszenv (*kind*) egy másik homofónja, a király (*king*) nevezi meg Claudius rangját, a király és a nap (*sun*) hagyományos társítása egyúttal Hamlet fiúi (*son*) és örökösi (*heir*) besorolására is utal. Ez a poén egyértelműen megelőlegezi a még kimondatlan rokon-király szójátékot, ugyanis a túlzó rokonságot (Hamlet tudniillik nem Claudius fia, és Claudius a bátyja feleségét vette el) a királyság képével (*sun*), annak is a túlzó változatával kapcsolja össze, hiszen a verőfény nem összeegyeztethető a gyászöltözet szokásával, amit (Hamletet kivéve) a dán királyi udvar jelzésértékűen figyelmen kívül hagyott. Így az látszólag bókszámba menő szójáték (a király olyan, mint a nap) mögött annak a lehetősége húzódik meg, hogy talán a fiúk és örökösök egészségtelenül túltengenek; ezért arra emlékeztet, hogy a gyászruha ellenére Hamlet szerepe mint a király fia (*son*) is összecseng a nappal (*sun*), s mint Claudiusnak, neki is váratlan nemzőképessége lehet.

Hamlet szaporodási tevékenységének jellegzetes különbözősége Gertrudhoz intézett válaszaiban nyilvánul meg. A királyné a halált „közös”-nek (A. J.) titulálja, mire Hamlet ironikusan ismétli a „halál” szót a „közönséges” vagy vulgáris értelmében, a szexuális vonatkozású meghalásra („kis halál”) utalva. Ugyanígy Gertrud kérdése, hogy „miért látszik furcsának a szemedben?”, Hamlet értelmezésében a király és királyné udvari gyászszínelésének maróan gúnyos bírálatává válik: „»Látszik«, felség? ... Az is! Nekem nincs »látszik«” (1.2.76., N. Á.).<sup>16</sup> A „látszik” (*seems*) ironikus félreértése, ami egyben utal az udvari látszat és a nemző magok kiömlése (a latin *semenből*) közti kapcsolatra, előrevetíti a „zsiros ág” képét (A. J., *enseamed bed*, melyben a *seam* a *seem* homofónja), ahol Hamlet későbbi vádja szerint a királyné és Claudius közösült. Hamletnek a szexualitással szembeni elutasítását az is jelzi, hogy ezután a „látszik” egy közel rokon értelmű szavát használja, mikor megjegyzi Gertrudnak: „De bennem az van, amit sose látnak” (1.2.85., N. Á.);<sup>17</sup> a későbbiekben, az előadás alatt Opheliával folytatott szótekerő évdésében a *show* szexuális értelmét fogja hangsúlyozni. Ahogy Hamlet

<sup>15</sup> „KING: How is it that the clouds still hang on you? // HAMLET: Not so, my lord, I am too much i'th' sun.”

<sup>16</sup> „GERTRUDE: Why seems it so particular with thee? // HAMLET: Seems, madam? Nay, it is. I know not »seems«.”

<sup>17</sup> „I have that within which passeth show.”

gunyorosan visszhangozza az udvari társalgási nyelvet, az általános értelmű közszavak vonatkozását a test és a szexualitás irányába fordítja. Utóbb óva inti Poloniust, de megjegyzése mintha épp saját, Ophelia iránti erotikus szándékaira vonatkoznának: „Ne engedje ki a napra. Esetleg terhes lesz neki a napfény, ami másnak áldás, aztán viselheti – vigyázzon, barátom” (2.2.186–7., N. Á.).<sup>18</sup> Ebben az esetben egy szemantikus szójáték, azaz *antanaklázis* – egyazon szó (itt a *conception*: „elgondolás” és „fogantatás”) két jelentésben jelenik meg – érzékelteti a Hamlet és a nagybátyja termékenyítő ereje közti különbséget; az unokaöcs napszerű ereje olyan hagyaték vagy örökség magjait veti el, amely a szavak és képzetek világában leginkább a jelek szintjén érvényesül. S bár elősegíti az elgondolások (különösképpen nőkbeli) megfogadását, hiszen a Gertrudnak és Opheliának tulajdonított szellemes hasonlatok (*conceit*) közvetlenül vagy közvetve Hamlet ötleteiből hajtanak ki – ez a fiú szintén nagyon termékeny. A halállal kapcsolatos töprengései, a természeti és emberi elfajzásról szóló szellemes hasonlatai mind egy (újra)teremtő folyamat részei. Viszont ha a *conception*ről kitalált szójátéka miatt a nemi identitása tulajdonképpen megkérdőjeleződik, akkor milyen örökösről is beszélünk?

A *Gonzago meggyilkolásának* előadása előtt Claudius úgy üdvözlí Hamletot: „Hogy van Hamlet öcsénk?” (N. Á.) Hamlet hármasszójátékkal válaszol. Miközben a „fares” szót (amely a kérdésben kb. „boldogul” jelentésben szerepel) egy másik jelentésében, táplálékként értelmezi újra, egyidejűleg, paronomázia révén, „levegő”-vé (*air*) változtatja a „fare”-t, és rá is játszik a kimondatlan „örökös” (*heir*) szóra: „Felségesen, mákugyise! a kaméleon kosztján: levegőt eszem, ígéret töltelékkel. Kappant se hízlalnak így” (3.2.90–1., A. J.).<sup>19</sup> Habár az „örökös” szó csak homofonikusan idéződik meg, ez a szójáték nyilvánvalóvá teszi az egész drámában jelen levő, a trónjától megfosztott örökös (*heir*) és a levegő (*air*) közötti kapcsolatot. Ugyanakkor találó szóképet is ad a félreállított örökösre: ő a kaméleon, az alakváltó, aki – figyelmezteti is Claudius – nem olyan bolond, mint a herélt kakas, a „kappan”: az a madár, amely engedi addig tömni magát, amíg asztra nem kerülhet. Hamlet ehelyett misztikus módon saját magán él (mint *heir/air*), ami nemcsak a kaméleon változékony létezéséhez kapcsolja (hogy ti. levegőt evett), hanem a kétnemű fönix rendkívüli egyediségével is összefüggésbe hozza. Hamlet képletes tápláléka pedig paradox módon egyszerre teli és üres: az „ígéret töltelék” csak szavakban bővelkedik. Így hát Claudius üres hízelkedését a „fia”, Hamlet ugyan könnyedén elereszti a füle mellett, a szójáték mégis azt jelzi, hogy

<sup>18</sup> „Let her not walk i'th' sun. Conception is a blessing, but not as your daughter may conceive. Friend, look to't.”

<sup>19</sup> „Excellent, i'faith, of the chameleon's dish. I eat the air, promise-crammed. You cannot feed capons so.”

a beszéd levegős anyaga furcsa és teljességgel váratlan módon képes táplálékká válni számára.

Dánia örökösének a levegő általi átalakulása természetesen Helsingör bástya-falán kezdődik, ahol Hamlet és társai várakoznak a szellem megjelenésére, mikor így szól: „Milyen hideg van! Csontig vág a szél.” Mire Horatio azt feleli: „Csípős a levegő, szinte harap” (1.4.1–2., N. Á.).<sup>20</sup> E szavak hű képet adnak a változásról, ami Hamletben megindult: gunyorossá válnak a megnyilvánulásai, maró, csípős humora „szinte harap”, megsavanyodott (az angol *eager* szó egyszerre jelent „éles”-t és „savanyú”-t). Később a szellem elbeszélése visszhangozza ezt az utalást, mikor Hamlet elé tárja, ahogy Claudius mérge „megtúrósítja” (N. Á.) a vért, „mint tejbe csöppent oltó a tejet” (1.5.69. A. J.; Arany „oltó”-jának eredetije szintén az *eager* szó). Ez az utalás az éles levegőre, a fülre és az örökösre (*eager air*, *ear* és *heir*) Hamletet keserűnek mutatja, tükrözve Claudius testvérgyilkosságának bomlasztó hatását. Ugyanakkor az első felvonás ezen képei Hamlet szatirikus beállítottságának új, autoerotikus távlatot is nyitnak. Ahogy új, harapós viszonyba kerül a levegővel (*air*) és az (ígéreték révén) azt megtöltő udvari nyelvel, épp az örökösi (*heir*) identitását fogyasztja el.

Miközben eszi magát (és másokat) a gúnyos megjegyzéseivel, Hamlet nemcsak Echo, hanem Narcissus szerepét is játssza. Mint Shakespeare szonettjeinek címzettjét, Hamletet is lehet önimádattal vádolni, „Mert csak önmagaddal kereskedel” (Révész Csaba, *Szonettek* 4.9.). Mivel azonban a „zsenge ivadék” (mint *mollis aer* vagy *mulier*) impliciten feminin szerepét is magára ölti, az apja emlékének őrzőjeként (*Szonettek* 1.4.) Hamlet megtalálja a szükséges szavakat és hangokat, hogy újra tudja fogalmazni az apja és a saját örökségét is, könnyed szellemességei révén. Az öröksége vagy hagyatéka ennek megfelelően kettős lesz: az „eset”-t (A. J.) közvetlenül Horatióra hagyja, aki annak továbbadása révén megőrzi a nevét, mégis Fortinbras lesz a történet és Hamlet „haldokló szavá”-nak (A. J.) végső örököse, s ennek megfelelően Dánia jövődóbeli királya. Fontos látni, hogy egyik férfi sem rokona Hamletnek, még kevésbé a fia. Hamlet ezek szerint az örökösödést fönixszerű egymásutánissággá változtatja (ráadásul egyszerre két emberévé), mely egymásutánisság kijátssza az apaági leszármazás nemzésbeli kötelezettségét. Ez a „férfiak közötti” másféle – inkább családok közötti, mint azon belüli – kapcsolat Hamlet visszaverődő hangja által keltett történelmi rezgések miatt jön létre.

Mikor Polonius Hamlet feleleteit *pregnantnak* nevezi (Aranynál „talpraesett”, de egyben „terhes, várandós”-at is jelent), akkor Hamlet szójátékainak feminin vagy termékeny jelleget tulajdonít; Claudiusnak a Hamlet búskomorságáról vagy örületéről mondott szóképei és tréfái is olybá tűnnek, mintha mögötte valamilyen

<sup>20</sup> „HAMLET: The air bites shrewdly, it is very cold. // HORATIO: It is a nipping and an eager air.”

könnyed, szemmel láthatólag feminin termékenység húzódná meg. A herceg kétszer is mint a késő tavasszal vagy kora nyáron fészken költő tojó jelenik meg: „Valami lapul a lelkében, / azon kotlik a bánata” (3.1. 167–8., N. Á.);<sup>21</sup>

Nincs magánál,  
így tör ki rajta néha a roham.  
Aztán elcsöndesül, mint a galamb, ha  
kiköltötte pelyhes ikreit; bágyadtan  
üldögél.

(5.1.281–5., N. Á.)<sup>22</sup>

186

A nemzés nemileg meghatározott modelljeinek különbözőségére építő, de egy ennél groteszkebb és impliciten férfias változatát maga Hamlet veti fel, mikor megjegyzi Poloniusnak, milyen veszélyes Opheliát „a napra” engedni, és a napot mint a hulla bomlását siettető húsevő férgek vagy kukacok tenyésztésének előidézőjét írja le. „Mert ha a nap melege férgeket növeszt a döglött kutyában, ahogy megcsókolja a döghúst” (2.2.182–3., N. Á.).<sup>23</sup> A Plinius által leírt főnixmítoszban (melyet gyakran idéztek a reneszánszban) viszont a férgek és kukacok központi szerepet töltenek be a madár magányos, önmaga felemésztése általi újjáéledésében: Plinius szerint a „csontokból és velőből először valamilyen kukacféleség keletkezik, mely csirkévé növekszik.”<sup>24</sup>

A levegővel való visszaható kapcsolatán keresztül Hamlet ezek szerint egyszerre emlékeztet Narcissusra és Echóra is. Az eddig említett képek némelyike viszont a reneszánsz ikonográfiában Hermészhez, azaz Mercuriushoz kapcsolódott: ahhoz az ókori istenséghez, akit leginkább a paradoxon és a kettősség jellemzett. Ez az isten – akinek a szent állata a kakas, a hajnal hírnöke volt, és akit gyakran ábrázoltak sípval vagy a jól ismert kígyós botjával – az isteni hírnök és az ékesszólás istenének szerepét a csalás, titkolózás és hamisság jellemzőivel vegyítette. Richard Linche *A Fountaine of Ancient Fiction*-ben (*Az ókori történetek forrása*) így mutatja be: „Mercuriust gyakran mint a tudás fényét vagy az értelem szellemét látták, aki az embereket sötét és talányos mondatok helyes megfejtésére vezérli.”<sup>25</sup> Macrobius szerint pedig Mercurius „az a [naptól származó] erő, melyből a beszéd ered”, ami utal Mercurius ókori identitásának másik, nappal

<sup>21</sup> „There’s something in his soul / O’er which his melancholy sits on brood.”

<sup>22</sup> „This is mere madness, / And thus a while the fit will work on him. / Anon, as patient as the female dove / When that her golden couplets are disclosed, / His silence will sit drooping.”

<sup>23</sup> „For if the sun breed maggots in a dead dog, being a good kissing carrion – ”.

<sup>24</sup> PLINIUS, *Naturalis Historia*. Magyarul a X. könyv még nem jelent meg, így az angol fordítás adatai: PLINY, *Natural History*, ford. H. RACKHAM, London, 1938, 3. kötet, X.ii.294.

<sup>25</sup> Richard LINCHE, *The Fountain of Ancient Fiction*, London, 1599, Ri–Ri’.

kapcsolatos aspektusára, ti. hogy Mercuriust a termékenység tavaszi, földi visszatérésével is azonosították.<sup>26</sup> Mivel Mercurius alakja a homályos jelentésű, mégis értelmes kijelentésekhez társult, aligha lehet meglepő, hogy a *Cynthia's Revels*-ben Mercurius az, aki ideiglenesen visszaadja Echónak a hangját, és arra biztatja: „zengj, ahogy szférák zenéje lüktet / s arany gyönyörrel hízlald fülünket” (1.2.63–4.). Ez a darab volt továbbá a „kis héják” első előadása, akiknek a „fészke” a Blackfriars színház volt: a Children of the Chapel társulaté.<sup>27</sup>

Amint viszont Charles Dempsey nemrégén kimutatta a Botticelli *Tavaszaról* (*Primavera*) szóló újraértelmezésében, Mercuriust mint a szél istenét (vö. *Aeneis*, 4.223 skk.) tekintették leginkább a tavasz istenének, aki *Mercurius Ver* (Tavaszi Mercurius) alakjában képes elcsitítani a viharos szelet és viharokat, illetve szétkergetni a felhőket.

Botticelli *Tavaszában* Mercurius felemelt kígyós botjával kergeti szét és szelídíti meg a felhőket, mely ábrázolás kétségkívül úgy állítja Mercuriust elénk, mint aki ősi szerepében, tavaszi szélistenként cselekszik. Ezzel a tettel vet véget annak az évszaknak, mely kezdetét úgy vette, hogy a melegedő nyugati szél újraélesztő lehelletét a kopár földre fújta (ezt Zephyr és Chloris jeleníti meg), és ami áprilissal teljeseedik be, Vénusz uralkodásának hónapjában.<sup>28</sup>

A *Tavaszb*an magok csomói keringenek az isten szárnyas saruja körül, de nem társul közösülés ehhez a szaporodási folyamathoz. Mercurius termékenységi szerepe ugyanis inkább kiterjeszti, mint kiegészíti Vénusznak mint a természet istennőjének tevékenységét. Ugyan a mitológiakutatók érthető módon hallgatnak erről a kérdésről, az a furcsa vita, hogy Mercuriusnak van-e szakálla, valamint az, hogy fiatalsága (azaz a felnőtt férfiaságtól való különbözősége) ennyire hangsúlyos, határozottan kétségessé tesz, milyen is a nemi identitása, ahogy ezt Joseph A. Porter is kimutatta.<sup>29</sup>

A *Tavasz* azt jelzi tehát, hogy Mercuriusnak más és harmonikusabb a kapcsolata a természet női szaporodási princípiumával, mint a férfias szaporodás alakjainak. Alkímiai szövegekben Mercurius<sup>30</sup> testesítette meg azokat a természetben

<sup>26</sup> MACROBIUS, *Saturnalia*, ford. Percival Vaughan DAVIES, New York, 1969, 114–15. (M. R. fordításában). A teljes mű magyar fordítása: MACROBIUS, *Baráti beszélgetések. A Saturnus-ünnep*, ford. SZABÓ György, Székelyudvarhely, 2003.

<sup>27</sup> Vö. *Hamlet*, 2.2.339 skk. (Nádasdynál: 2.2.336 skk.).

<sup>28</sup> Charles DEMPSEY, *The Portrayal of Love: Botticelli's „Primavera” and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, 1992, 40.

<sup>29</sup> Vö. Joseph A. PORTER, *Shakespeare's Mercurio: his History and Drama*, Chapel Hill, 1988, 32–53.

<sup>30</sup> A szöveg itt épít az angol *Mercury* szó – mint az istenség neve és mint higany – kettősségére. (A szerk.)

vagy anyagban végbemenő misztikus változásokat, melyeket kétséges nemi princípiumok indítanak el: ezeket néha *Mercurius duplex*nek nevezték. Ebben a szövegkörnyezetben a „mi Mercuriusunk” kifejezés azt a *spiritust* takarta, mely az anyag titkos átváltoztató összetevője volt, és amit „isten eső”-nek, „májusi harmat”-nak, „mennyei harmat”-nak vagy a „mézünk”-nek neveztek. Annyira ambivalensek voltak azonban az alkímiai Mercurius sajátosságai, hogy az anyagnak azt a részét is értették alatta, mely főnixszerűen önmagát emésztette föl, hogy átváltozást indítson be.<sup>31</sup>

Hamlet nyelvi játékaival hasonlóképpen egy nem nyilvánvaló, de értelmes jelentésréteget szólaltatnak meg, egy reneszánsz nyelvi alkímia keretein belül. Bár mercuriusi üzeneteinek az a feladata, hogy a társadalmi szerepek rögzítettségét (és az eltévelyedett apafigurák megnyilvánulásait avagy követi üzeneteit) felbolygassa, egyúttal azt is engedik felsejleni, hogy létezik egy másik rend, a látható rend mögött, rejtve. Douglas Brooks-Davies hívta fel arra a figyelmet, hogy Mercurius megjelenési formáit a reneszánsz kori királpárti panegyricusok gyakran torzították.<sup>32</sup> Hamlet burkolt kapcsolódása Mercuriushoz viszont talán a fiú és az örökös rejtélyes különbségét fogalmazza meg: ő a „testetlen levegő” és annak mozgása, valamint ezek révén a szóbeli és tavaszi újjáéledés (férgelékkel és kukacokkal elősegített) groteszk formája. Franciául a férgeseket *versnek* hívják; ez nemcsak hogy a tavasszal – *le ver* – kapcsolja össze őket, hanem Hamlet férgesről szóló beszédében egy másik szójátékra is utalhat: a *vers* rothasztó hatására. Ez arra is felhívja a figyelmet, hogy Hamlet elvi lehetősége ellenére sosem tölti be a földi apa biztos helyét – Hamlet identitását inkább a változékonyság jellemzi, ami a természet és a szellem szexuálisan kétértelmű tartományába helyezi, és a szél és levegő mozgékonyágának felelteti meg. Ebben az összefüggésben fontos arra is felfigyelni, hogy Mercurius madara, a kakas (aminek a herélt változtatót, a kappant meg is említi Hamlet ironikusan Claudiusnak, a levegőevés kapcsán) az, aminek kukorékolása elijeszti az apa kísértetét a darab első jelenetében, és egyben felidézi a másik fiú/nap-figurát (*son/sun*), Krisztust, akivel az alkímisták Mercuriust gyakran azonosították is (1.1.119–46.).

Azt, hogy Hamlet gúnyosan elutasítja a nemzőtevékenységet (a kalászt hajtást, az *earring*-et), ami révén a fiúból apa lehetne, gyakran egyszerűen nőgyűlöletként állították be. Hamlet viszont ezáltal tudja határozottan elkülöníteni magát az apai leszármazástól, amin az örökösödési (és nem választott) uralkodói rendszer alapszik. Ráadásul, érdekes módon, ezt a szakítást épp Claudius trónszerzése indította el. Mercuriusi, szójátékos nyelvezetével, „sötét és kétértelmű mondat”-aival

<sup>31</sup> Charles NICHOLL, *The Chemical Theatre*, London, 1980, 46.

<sup>32</sup> Douglas BROOKS-DAVIES, *The Mercurian Monarch: magical politics from Spenser to Pope*, Manchester, 1983, *passim*.

Hamlet végül összebékíti a pazarló vagy előkelő neveltetések végső örökségét a természettel, azaz „Féreg asszonysággal”: „Furcsa átalakulás foly itt; ha belé láthatnánk” (5.1.88–9., A. J.).<sup>33</sup>

*Mihálka Réka fordítása*

.....  
<sup>33</sup> „of darke and enigmaticall sentences”; „my lady Worm”; „Here’s fine revolution, an we had the trick to see’t”

## LEAR KIRÁLY – VISSZATEKINTÉS, 1980–2000

### I.

190

In: *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után I.*  
Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikátörténeti műhely 2./ 190–207.

Shakespeare *Hamletjének* egyeduralkodása megtörhetetlennek bizonyult egészen az 1960-as évekig, mikor is a *Lear király* szó szerint elfoglalva a trónt az irodalmi kánon megkerülhetetlen alapművévé vált. Viszont a húszadik század utolsó két évtizedében láthattuk, ahogyan a darab áldozatául esik egy egészen újfajta kritikus-generációnak, akik közül sokan ellenségesek voltak, és készek akár a Bárdgyilkosságra is. De egyikőjük sem tudta elérni, hogy kétségbevonjuk R. A. Foakes jóslatát, miszerint „a *Lear királyt* egy ideig még Shakespeare legnagyobb művének fogják tartani, még ha csupán azért is, mert egyik tragédiájában sem lehet olyan részletesen hallani a modern világ aggodalmairól és problémáiról, mint ebben.”<sup>1</sup>

Mint az irodalmi érték alapköve és a tudományág védelmének fő tanúja, a tragédia sorsa, hogy ki legyen téve minden olyan kritikai megközelítés támadásának, amelyek a többiek fölötti elsőbbségre törekszenek. A Shelley által a „a drámai művészet létező legtokéletesebb példányának” nevezett mű legmeggyőzőbb leírása válhat az egész tudományág zászlóshajójává.<sup>2</sup> Következésképpen a *Lear király* a vezető kortárs kritikai iskolák vetélkedésének példaértékű terepévé vált; a *Lear* legnagyobb hatású rivális olvasatainak vizsgálata pedig nem csak a Shakespeare-rel foglalkozó tudományos diskurzust megosztó központi vitákat állítja a középpontba, hanem az irodalomkritika jelenkori állapotát is.

G. R. Hibbard az 1939 és 1979 között megjelent *Lear királlyal* kapcsolatos kritikai nézőpontokat áttekintve megjegyezte: „az 1960-as évek környékén jelentős fordulat következett be, nemcsak abban a kérdéskörben, hogy a *Lear király* keresztény dráma-e, hanem az alapvető kritikai meggyőződések és módszertanok terén is.”<sup>3</sup> Visszatekintve az elmúlt húsz év *Lear*-elemzéseire, elmondható

<sup>1</sup> *Hamlet Versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art*, Cambridge, 1993, 224.

<sup>2</sup> „A Defence of Poetry” = *Shelley's Poetry and Prose*, szerk. Donald H. REIMAN és Sharon B. POWERS, New York, 1977, 489.

<sup>3</sup> „*King Lear: A Retrospect, 1939–79*”, *Shakespeare Survey* 33, 1980, 112, 9.



hogy a 60-as években tapasztaltakhoz hasonlóan jelentős fordulat következett be a kritikai meggyőződések és módszertanok terén az 1980-as évek környékén is. A 60-as években a *Lear király* értelmezéseit a század során addig nagyrészt meghatározó keresztény paradigmát két új kritikai dinasztia váltotta fel: egyrészt a tragédia kedélyesen humanista megközelítései, amelyek az emberi szenvedésben rejlő értékek mellett érvelnek; másrészt egy lehangolóbb nézet, amely a *Lear királyt* Shakespeare *Végjátékának* állítja be, a létezészt pedig egy brutális, értelmetlen tréfának. Az 1980-as évek kezdetén, amikor az elméletek korának árhullámai kezdték ellepni Stratford hírnévhez való kizárólagos jogát, ez a megosztottság megadta magát az újgenerációs kritikusoknak, akik számára a *Lear király* lényege elválaszthatatlan volt a nyelv, a nemi identitás, a hatalom és a tudatalatti kérdéskörétől.

Shakespeare legjelentősebb tragédiáját mostanra sűrűn gyarmatosították a posztstrukturalista, feminista, újhistorista, kulturális materialista és pszichoanalitikus irányzatok különféle fajtái – és ezek néhány különös keresztződése –, és csak hogy még bonyolultabb legyen, mindegyik megközelítésen belül megfigyelhetők különféle tendenciák. Az általuk produkált olvasatok sokfélesége azonban csupán elfedi közös elkötelezettségüket a kritika mint elkerülhetetlenül politikai cselekvés iránt. Éppen ezek a közösnek mondható tulajdonságok különböztetik meg az új hullámhoz tartozó Shakespeare kritikákat az ezt megelőzőktől, és ezek váltják ki a hagyományosabb irodalmárok ellenszenvét. Korábban a *Lear király* szemléletéről szóló kritikai viták kevés figyelmet fordítottak arra, hogy milyen tanulsággal szolgálhat a jelen társadalmi és ideológiai problémáival kapcsolatban. Az 1980-as évektől kezdve viszont a kérdés nem az volt, hogy a *Lear király* életigenlést vagy reménytelenséget, a kereszt útját vagy a tudatlanság bölcsességét tanácsolja-e. A fő kérdés az lett, hogy maga a darab megőrizte vagy felforgatta-e a hatalom és az észlelés szerkezetének elnyomó jellegét a mű, illetve a saját világnk szempontjából.

## II.

Az ilyesfajta értelmezésbeli problémák számos kutatót és kritikust vezettek el az alapvető kérdéshez: a *Lear király* mely szövege is a vizsgálódás tárgya? Az újabb kritikai irányzatok indulását az elemzések alapjául szolgáló kiadások hitelességével kapcsolatos kételyek újjáéledése kísérte. A filológusok ősrégi tudománya és a posztmodern kritikusok radikális szkepticizmusa igen valószínűtlen, ámbar kölcsönösen kifizetődő szövetségre lépett, hogy lerombolja a *Lear király* önazonosságával kapcsolatos túlzott magabiztosságot. Most az egyszer a keményvonalas

elmélet-rajongók a Ritka könyvek olvasótermében gyűjtött bizonyítékokra alapozhatták absztrakcióikat, míg a korábban szörszálhasogató robotmunkaként lenézett szerkesztői gyakorlatot mint divatost, mint az elmélet gyakorlati alkalmazásának élvonalát lehetett hirdetni.

Am valójában a *Lear király*ban megjelenő, az „új revizionisták” által az 1970-es évek vége felé újra előásott és leporolt textuális problémák nem jelentettek újdonságot. A darab minden komoly szerkesztője Pope-tól és Johnsontól kezdve tisztában volt vele, hogy a mű két jelentős változatban is fellelhető: az 1608-as kvartó, és az 1623-as fólió formájában. Ez a két változat számos jelentős szempontból eltér egymástól. A kvartó körülbelül 228 olyan sort vagy töredék sort tartalmaz, amely hiányzik a Fólió szövegéből, a 4.3. teljes egészét beleértve. A Fólió viszont 133 olyan egész vagy töredék sort tartalmaz, amely nem található meg a kvartóban. A két változatban pedig több mint 850 szóbeli eltérés található. A legtöbb – régi és új – szerkesztő tisztában van azzal, hogy egyik szövegváltozat sem tekinthető a Shakespeare társulata által előadott szöveg megbízható leiratának, és mivel nem láttak alapot arra, hogy az egyik változatot hitelesnek kiáltás ki, a másikat pedig kihajtsák, létrehoztak egyetlen összeollózott (*conflated*) szöveget, beemelve mindkét változathoz a lehető legtöbbet, és legjobb tudásuk szerint válogatva a szóbeli variánsok közül. Ez elfogadható megoldásnak tűnhet egy kényes problémára, különösen ha a szerkesztők világosan jelölik az összeollózás és a szövegjavítás helyeit, és kifejtik a döntéseik szempontjait, hogy az olvasók maguknak ítélhessék meg őket. Am 1978-ban megjelent cikkében Michael Warren úgy érvelt, hogy az ilyen keverék szövegek alapján sértik meg a kvartó és a fólió szerkezeti egységét. Szerinte a két szöveget külön-külön darabként kell kezelni, amelyek a *Lear király* Shakespeare általi tudatos művészi újraírásainak egymás utáni állomásait mutatják be. A kvartó és a fólió összebogozása nem más, mint epekedés egy olyan őstragédia iránt, amely soha sem létezett.<sup>4</sup>

Warren állítása heves vitát indított el, ami az 1980-as évek közepén csúcsondott ki, a következő évtizedben is visszhangzott, és csak most mutatja a csillapodás jeleit. Többek közt Warren, Gary Taylor, Steven Urkowitz, Stanley Wells és John Kerrigan további cikkeiben és könyvekben érvelt a *Lear király* kétszöveges elmélete mellett,<sup>5</sup> így hamarosan ez lett az új divat. A végső megdicsőülés 1986-ban következett be, mikoris az Oxford University Press-féle *Shakespeare*

<sup>4</sup> „Quarto and Folio *King Lear* and the Interpretation of Albany and Edgar” = *Shakespeare: Pattern of Great Excelling Nature*, szerk. David BEVINGTON és J. L. HALIO, Newark, 1978, 95–107.

<sup>5</sup> L. különösen Gary TAYLOR, „The War in *King Lear*”, *Shakespeare Survey* 33, 1980, 27–34, Steven URKOWITZ, *Shakespeare’s Revision of „King Lear”*, Princeton, 1980; és *The Division of the Kingdoms: Shakespeare’s Two Versions of „King Lear”*, szerk. Gary TAYLOR és Michael WARREN, Oxford, 1983, amely Wells, Kerrigan, Urkowitz és a szerkesztők kulcsfontosságú esszéit tartalmazza. Jelentős hozzászólás volt még a vitához, meglehetősen különböző állásponttal: P. W. K. STONE, *The Textual History of*

összes műveiben egymás mellett jelent meg a *Lear király* kvartó és fólió szövegvariánsa. A könyv borítója magabiztosan hirdette: „Most először olvasható együtt Shakespeare *Lear királya* úgy, ahogyan az író először papírra vetette, és ahogyan évekkel később, a színpadra vitel fényében átírta.<sup>6</sup> Több, hasonló, a két szöveget párhuzamosan bemutató kiadás jött létre Wells és Taylor<sup>7</sup> nyomán, és az „új revizionisták” együtt rendületlenül védelmezték téziseiket a kételkedők támadásával szemben.<sup>8</sup> De az utóbbiak soraiban található többek között Philip Edwards, David Bevington és Frank Kermode is, kik igen heves ellentámadásba kezdtek a „kettős-szöveg” elmélet ellen, és olyan találatokat vittek be neki, amelyekből nem valószínű, hogy magához térne.<sup>9</sup>

Nem egyszerűen arról van szó, hogy képtelenség lenne bebizonyítani azt, hogy Shakespeare saját kezűleg rövidítette le és módosította volna a fólió szövegét, hiszen lehetett az bárki más, vagy akár többen is különböző időpontokban. A probléma az, hogy a legtöbb hűzés és átírás nem meggyőző sem művészi, sem színpadi szempontból. Ahogyan azt Richard Knowles a fólió-*Lear*ról gyilkosan megjegyzi:

„*King Lear*”, London, 1980, és Peter W. M. BLAYNEY, *The Texts of „King Lear” and their Origins. Volume 1: Nicholas Okes and the First Quarto*, Cambridge, 1982.

<sup>6</sup> William SHAKESPEARE, *The Complete Works*, szerk. Stanley WELLS és Gary TAYLOR, Oxford, 1986.

<sup>7</sup> Közülük a legjelentősebbek: *The Complete „King Lear”, 1608–1623*, szerk. Michael WARREN, Berkeley, 1989; és *King Lear: A Parallel Text Edition*, szerk. René WEIS, London és New York, 1983. A *The Norton Shakespeare*, főszerk. Stephen GREENBLATT, New York és London, 1997, amely az Oxford kiadásra épül, bebiztosítja magát azzal, hogy az összeollózott (*conflated*) szövegváltozatot is közli a kvartó- és a fólióbeli változat mellett.

<sup>8</sup> Lásd pl. Gary TAYLOR, „The Rhetorics of Reaction” = *Crisis in Editing: Texts of the English Renaissance*, szerk. Randall McLEOD, New York, 1994, 19–59, Grace IOPPOLO, „The Idea of Shakespeare and the Two *Lears*” = *Lear from Study to Stage: Essays in Criticism*, szerk. James OGDEN és Arthur H. SCOUTEN, Madison és London, 1997, 45–56, és Steven URKOWITZ, „Preposterous Poststructuralism: Editorial Morality and the Ethics of Evidence” = *New Ways of Looking at Old Texts II*, szerk. W. Speed HILL, Binghamton, 1998, 83–90.

<sup>9</sup> L. különösen Philip Edwards recenzióját URKOWITZ, *Shakespeare’s Revision-jéről*, és STONE, *Textual History, Modern Language Review* 77, 1982, 694–8, Sidney THOMAS, „Shakespeare’s Supposed Revision of *King Lear*”, *Shakespeare Quarterly* 35, 1984, 506–11., és „The Integrity of *King Lear*”, *Modern Language Review* 90, 1995, 572–84, Marion TROUSDALE, „A Trip through the Divided Kingdoms”, *Shakespeare Quarterly* 37, 1986, 218–23, David BEVINGTON, „Determining the Indeterminate: The Oxford Shakespeare”, *Shakespeare Quarterly* 38, 1987, 501–19, Frank KERMODE, „Disintegration Once More”, *Proceedings of the British Academy* 84, 1994, 93–111, Ann MEYER, „Shakespeare’s Art and the Texts of *King Lear*”, *Studies in Bibliography* 47, 1994, 128–46, Stanley CAVELL, „Skepticism as Iconoclasm: The Saturation of the Shakespearean Text” = *Shakespeare and the Twentieth Century*, szerk. Jonathan BATE, Jill LEVENSON és Dieter MEHL, Newark és London, 1998, 231–47, Robert CLARE, „Quarto and Folio: A Case for Conflation” = *Lear from Study to Stage*, szerk. OGDEN és SCOUTEN, 79–108, Richard KNOWLES, „Two *Lears*? By Shakespeare?”, *uo.*, 57–78., és „Merging the Kingdoms: *King Lear*”, *Shakespearean International Yearbook* 1, 1999, 266–86.

Hossztól függetlenül egyetlen szöveg sem lett stílusában vagy tartalmában jelentősen újraírva, nincsenek új jelenetek vagy hozzáadott epizódok, a meglévő jelenetek, epizódok és beszédek sorrendje sem változott, új szereplők sincsenek, egyetlen névvel rendelkező szereplő sincs kihagyva vagy átnevezve, nincs újabb beszéd, amely a korábban meglévő témákat vezetné be vagy részletezné, vagy rendelne hozzájuk új vagy különböző motívumot. A megszólalások újraosztása lehet egyszerű másolói vagy szedői hiba. Ha a fólió-*Lear* egy újfajta koncepciója a darabnak, akkor az átírás eszközeiben igencsak korlátozott.<sup>10</sup>

Még R. A. Foakes, aki mellesleg meggyőzőnek értékelte a shakespeare-i átírás melletti érveket, arra a következtetésre jutott, hogy „a *Lear király* átírata nem olyan mérvű, hogy arra egy különálló darabként kelljen tekinteni.”<sup>11</sup> Így hát az 1997-es Arden kiadásban Foakes úgy gondolta, számtalan más szerkesztővel együtt, hogy a legbölcsebb és lepraktikusabb megoldás a problémára, ha összeollózott (*conflated*) szöveget adnak ki. *Plus ça change*.

### III.

Azon értelmezők számára, akik a *Lear király* dekonstrukciójára törekedtek – ez már valóságos divattá nőtte ki magát az 1980-as években –, az olyan szövegkritikai viták, mint a doveri sziklás jelenettel kapcsolatosak, ajándék lónak számítottak, amelynek fogát csak keveseknek volt ildomos nézegetni. Az 1986-ban megjelent „Textual Properties” című cikkében Jonathan Goldberg a *Lear*-szövegek burjánzásából rögvést arra következtetett, hogy a tragédia szövege veleszületett bizonytalanságot hordoz, mivel „Shakespeare minden művének szövege szorosan kapcsolódik kéziratokhoz, amelyek soha sem fognak a rendelkezésünkre állni, átdolgozások és együttműködések sorához, amelyek azonnal elkezdődnek, ahogy létrejön egy shakespeare-i szöveg.”<sup>12</sup> Ez a felvetés ugyanis tökéletesen összhangban van azzal a „Perspectives: Dover Cliff and the conditions of Representation”-ben tett állításával, hogy a *Lear király* valóban Gloster után ugrik a szikláról ebben a jelenetben, ugyanis eltűnik egy olyan ürességben, amelyben a megismerés semmilyen alapja sem marad fenn: „A *Lear király*ban a semmi semmi nem lesz,<sup>13</sup> és a nyelv, amely (legalábbis számunkra) úgy tűnik, hogy szilárdan

<sup>10</sup> KNOWLES, „Two *Lears*?”, 63–4.

<sup>11</sup> FOAKES, *Hamlet Versus Lear*, 111. Stanley Cavell így foglalja össze a lényegét: „az érzésünk, hogy ez ugyanaz a változás alatt álló darab, ugyan olyan erős, mint hogy minden változás megváltoztatja a darabot” („Skepticism as Iconoclasm”, 237.).

<sup>12</sup> *Shakespeare Quarterly* 37, 1986, 213–17, 216.

<sup>13</sup> vö. Learnek a Cordelia „Semmi”-jére adott válaszával a darab első jelenetében. (A szerk.)

meghatározhatná a világ helyét, maga is szakadékba csúszik, bele egy teremtest visszavonó, mindent eltörlő semmibe.”<sup>14</sup>

Jackson I. Cope „Shakespeare, Derrida, and the End of Language” című írásához szintén a Warren és Urkowitz szerint való evangéliumból merített erőt. „Két szöveg létezik. És ezért egy sem. Vagyis inkább három, esetleg öt” – nyilvánítja ki a szerző egy vérbő dekonstrukcionista meghatározhatatlanságba vetett hitével. Cope *Lear királya* „egy hiányzó elő-szöveg”, amelynek központjában ott rejlik „a transzcendens abszurditás, amely a nyelvet úgy határozza meg, mint a sohában mozgásba lendült semmit.”<sup>15</sup> Ez élesen eltér a Terry Eagleton és Malcolm Evans által megidézett *Learektől*, akik bebizonyították, hogy a darab dekonstrukcionista olvasatainak nem kell feltétlenül ilyen végletesen kudarcba fulladniuk. Eagleton szerint a tragédia olyan fordulatok örvényébe taszítja a mindent és a semmit, az elmét és a testet, az értelmet és az örületet, amely összezavarja ezeket a dichotómiákat, és felszabadít a bűvöletük alól. A tragédia a koncepcióját alkotó ellentétpárok egymásra erőltetésével semlegesíti azokat, és így aláaknázza a hierarchikus viszonyokat a mai napig fenntartó gondolkodásmódot: „csak két negatív együttese alkothat egy pozitívát”.<sup>16</sup> Evans, Goldberghez hasonlóan, abból a felvetésből indul ki, hogy: „a kilátás a sziklaszirtről, a szupplementum színházi trópusába írva, a darab hiányzó központját alkotja, regresszió a Bolond »semmi«-jébe.” Viszont Goldberggel ellentétben azzal az izgalmas elképzeléssel áll elő, miszerint a *Lear királyban* lévő üresség az „utópisztikus teljesség” egyfajta inverz kifejeződése, amit a darab elferdítve sejtet.<sup>17</sup>

A *Lear király* mint szöveg objektív létezésével kapcsolatos szkepticizmus nemcsak váratlan párrá tett egyes kritikusokat, hanem komoly ellentmondásokba is taszította őket. Sem Gary Taylorról, sem pedig Terence Hawkesről nem gondolnánk, hogy sok mindenben hasonlítanának dekonstrukcionista társaikra, mégis mindketten egyetértenek azzal a nézettel, hogy, amint azt Taylor megfogalmazta a *Reinventing Shakespeare*-ben, a Bárd „fekete lyukká vált”, és hogy „csak azt találjuk Shakespeare-ben, amit mi tettünk belé, vagy azt amit mások hagytak hátra számunkra.”<sup>18</sup> A „Lear’s Maps” című cikkében Hawkes hasonló hajthatatlansággal állítja, hogy „»maga a mű« sosem áll rendelkezésünkre”.<sup>19</sup> Nincsen olyan hogy „A *Lear király*”, biztosítanak minket, csak át- és újraírt változatok, mi

<sup>14</sup> *Shakespeare and Deconstruction*, szerk. G. Douglas ATKINS és David M. BERGERON, New York, 1988, 245–65., 254.

<sup>15</sup> Uo., 267–83, 269., 277.

<sup>16</sup> *William Shakespeare*, Oxford, 1986, 76–83, 78.

<sup>17</sup> *Signifying Nothing: Truth’s True Contents in Shakespeare’s Text*, Brighton, 1986, 224–34, 226., 228.

<sup>18</sup> *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*, London, 1990, 410., 411.

<sup>19</sup> HAWKES, *Meaning By Shakespeare*, London és New York, 1992, 121–40, 136.

pedig ezekre alapozzuk önmagukat tükröző konstrukcióinkat. Így hát a *Reinventing Shakespeare*-ben Taylor már nem a *Lear királyon*, hanem annak viktoriánus regényváltozatán elmélkedik, amivé Bradley változtatta. Hawkes eközben a „*Lear's Maps*”-ben Granville-Barker politikai meggyőződésével teletöltött háborús időkbeli *Lear király* rendezését állítja a középpontba, amelyet érthető módon jövedelmezőbbnek talált Shakespeare nem létező szövegénél. Az, hogy Taylor hogyan tudja összeegyeztetni kiadói elkötelezettségét „Shakespeare az újrairó” mellett a „Shakespeare a fekete lyuk” melletti értelmezői elkötelezettségével, legalább annyira zavarba ejtő, mint hogy a *Moment by Moment by Shakespeare*-ben éleslátó szoros szövegolvasással elemzi a *Lear királyt*, ami mindkét törekvésének sivárságát felfedi.<sup>20</sup> Viszont mégsem annyira zavarba ejtő, mint Hawkes következő rövid *Lear király* könyve, amelynek a nyelven túlira vonatkozó sejtetéseit Hawkes a shakespeare-i dikció mélyreható elemzésén keresztül teszi világossá, ezáltal téve értelmetlenné saját állítását, „»maga a mű« sosem áll rendelkezésünkre, csak saját különböző olvasataink.”<sup>21</sup>

#### IV.

Felüldülést jelent átérni a *Lear királyt* önmegsemmisítésre beprogramozott darabnak, vagy esszencialista tévképzetnek tekintő értelmezők birodalmából azokéba, akik meg vannak győződve arról, hogy a darab létezik, és nem csak meghatározott jelentést rejt magában, hanem jól megragadható politikai célt is, amelyet akkor tudunk előcsalogatni, ha a darabot visszaállítjuk koraujkori vonatkoztatási rendszerébe. Ahogy Stephen Greenblatt, az újhistorizmus doyenje kijelenti a „Shakespeare és az ördögűzők” (Shakespeare and the Exorcists) című esszéjében: „A dekonstrukciós olvasatok túl könnyen és előreláthatóan vezetnek az ürességbe; az aktuális irodalmi gyakorlatban a zavar, amelybe hoznak bennünket, nem a tiszta, akadálytalan apória pillanata, hanem a partikuláris történeti találkozásokon belüli lokalizált stratégiáké.”<sup>22</sup> A *Lear király* történelmi megközelítés felé

<sup>20</sup> „Revolutions of Perspective: *King Lear*” = T. H., *Moment By Moment By Shakespeare*, London, 1985, 162–236.

<sup>21</sup> *William Shakespeare: King Lear*, Plymouth, 1995, 41.

<sup>22</sup> *Shakespeare and the Question of Theory*, szerk. Patricia PARKER and Geoffrey HARTMAN, New York, 1985, 163–87; 164. Ez a mondat ki van hagyva az esszé újrányomásában (GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations*, Oxford, 1988, 94–128.). Greenblatt cikkét Kiss Gábor Zoltán fordításában idézzük: „Shakespeare és az ördögűzők” = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris, 2002, 462–479, 462.

hajló értelmezői viszont legalább annyira eltérnek egymástól, mint a dekonstrukció híveitől. Tulajdonképpen minél közelebb kerülnek a mű eredeti kontextusához, annál távolabb kerülnek a konszenzus reményétől.

Az újhistoristák és kulturális materialisták kisajátíthatják ugyan a reflektorfényt a *Lear*-értelmezéseknek ebben a korszakában, ám ez sem akadályozta meg a mellettük való fennmaradásban a radikális historisták egy kevésbé divatos csoportját, akiknek gyökerei pimasz módon a posztmodern előtti korba nyúlnak vissza. Ezen kritikusok számára – akiket a tág értelemben vett marxista és humanista nézetek vezérelnek – a *Lear király* elsősorban a feudalizmus kultúrájából a kapitalizmuséba való átmenet drámai megjelenéseként értelmezhető. A darab *Lear* és *Gloster* családjának iker-tragédiáján keresztül vizsgálja, hogy milyen árat fizetünk a nyereségelhajhászó individualizmusért, és a középkori kegyességtől való elszakadásért. Viktor Kiernan erre a következtetésre jut: „Ez jeleníti meg a társadalmi átalakulás gyötrelmes folyamatát, az örvényt két korszak találkozásánál, az egyikből a másikba való háborítatlan és egyszerű átkelés lehetetlenségét”.<sup>23</sup>

Az ilyen értelmezők számára a millió dollárt érő kérdés az, hogy a darab vajon végülis hová helyezi a szimpátiáját; ebben pedig tüstént egymással szemtől szembe találják magukat. Egyesek, mint Kiernan és Franco Moretti,<sup>24</sup> úgy látják, hogy a darab – nem minden fenntartás nélkül – elsimeri a jövőbe való továbblépés szükségességét, és a régi rend demisztifikálásával utat nyit az újnak. Walter Cohen még a *Levellerek* és *Diggerek* utópisztikus előképeit is belelátja a műbe.<sup>25</sup> De a többség, beleértve David Aerst, John Turnert és David Margoliest, inkább úgy látja, hogy a tragédia egyenlő mértékben kiábrándult mind a feltörekvő, mind a letűnő világnézettel kapcsolatban, ám ennek ellenére sem képes elgondolni „a széthulló hagyományos rend és az abból kialakuló végletesen destruktív individualizmus semmilyen valós alternatíváját”.<sup>26</sup>

.....  
<sup>23</sup> „*King Lear* (1605–06)” = V. K., *Eight Tragedies of Shakespeare*, London és New York, 1996, 104–23, 108.

<sup>24</sup> „The Great Eclipse: Tragic Form as the Consecration of Sovereignty” = F. M., *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, London, 1983, 42–82.

<sup>25</sup> *Drama of a Nation: Public Theatre in Renaissance England and Spain*, Ithaca, 1985, 327–56. (A polgárháború idején, 1647 után teljesedett ki a *Levellerek* királyságellenes mozgalma, akik demokratikus értékeket hirdettek abban a hitben, hogy minden ember egyenlőnek született. A – magukat olykor Igazi *Levellerek*nek nevező – *Diggerek* radikálisabb mozgalma azt hirdette, hogy a tulajdon és az egyik ember másíknak való alávetettsége a bűnbeesés következménye, ezért követelték a bekerített közös földek köztulajdonba való visszaadását. – *A szerk. jegyzete.*)

<sup>26</sup> David AERS és Gunther KRESS, „The Language of Social Order: Individual, Society and Historical Process in *King Lear*” = David AERS, Bob HODGE és Gunther KRESS, *Literature, Language and Society in England 1580–1680*, Dublin és Totowa, 1981, 75–99, 98–9. L. továbbá John TURNER, „*King Lear*” = Graham HOLDERNESS, Nick POTTER és John TURNER, *Shakespeare: The Play of History*, Basingstoke és London, 1988, és David MARGOLIES, „*King Lear*”, valamint „*King Lear II*” = D. M., *Monsters of the Deep: Social Dissolution in Shakespeare’s Tragedies*, Manchester, 1992, 14–42. és 68–79.

A posztmodern marxista értelmezők viszont nem hajlandók elismerni, hogy a *Lear király* képes lenne korának ilyesfajta részrehajlás mentes kritikájára. Richard Halpern a *The Poetics of Primitive Accumulation* című művében egy végsősoron „retrográd elmozdulást”<sup>27</sup> mutat ki a darabban – végtelenül hosszan – a feudalizmus komfortzónája felé. A „The Ideology of Superfluous Things: *King Lear* as Period Piece” című cikkében Margreta de Grazia pedig riasztóan obskúr gondolatmenettel bizonyítja, hogy *Lear* nem csupán a feudális kor terméke, hanem egyúttal agresszíven „koraújkor-ellenes” szöveg, amelyben a „felesleges dolgok ideológiája azáltal tartja fent a *status quo*-t, hogy az identitást a tulajdonhoz, a szubjektumot pedig az objektumhoz rögzíti”<sup>28</sup>. Ironikus, hogy Halpernnek és de Graziának a materialista elméletek szédítő arzenálját kell ahhoz felvonultatnia, hogy végül ugyanarra a következtetésre jussanak a *Lear királlyal* kapcsolatban, mint a szerényebb eszközökhöz folyamodó hagyományosabb szemléletű kritikus kollégáik.<sup>29</sup> Ebből a szempontból nem sokat kell tanítaniuk közeli rokonainknak, az újhistoristáknak, akik szintén jelentős szellemi energiákat fordítottak arra, hogy bemutassák, a *Lear király* miként cinkos a *status quo* fenntartásában.

A *Power on Display*-ben például Leonard Tennenhouse úgy értelmezi, hogy a darab a színház stratégiája arra, hogy misztifikálja, és ezáltal fenntartsa, a Jakabkori állam hatalmát. Tennenhouse Faucault *Felügyelet és büntetés* című művéből merítve ihletet azt állítja, hogy a *Lear király* eredeti funkciója egy bűnös királyi sarj példaértékű megkínzása volt, aki megszegte a királyi hatalmat őrző misztikumot és tabukat.<sup>30</sup> Greenblatt megközelítése a korábban már idézett „Shakespeare és az ördögűzők”-ben összehasonlíthatatlanul árnyaltabb, ám a dolog lényege itt is ugyanaz. Greenblatt az egész tragédia hamis logikáját véli felfedezni Harsnett *A Declaration of Egregious Popish Impostures (A példátlan pápista szélhámosságok bemutatása)* című írásában,<sup>31</sup> amelyből Shakespeare merített Rongyos Tamás zagyválásához. A *Lear király* a vallás idejét múlt színjátékait használja fel, állítja Greenblatt, hogy a dráma ritusain keresztül babonázza meg közönségét. A darab részben igyekszik megingatni a hivatalos értékeket, de közben ügyesen eléri, hogy a nézők saját akaratukból hódoljanak be neki. Greenblatt hasonló taktikát alkalmaz a „The Cultivation of Anxiety: *King Lear* and his Heirs”-ben<sup>32</sup>, amely azon

<sup>27</sup> „»Historica Passio«: *King Lear*’s Fall into Feudalism” = R. H., *The Poetics of Primitive Accumulation: English Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*, Ithaca és London, 1991, 215–313, 247.

<sup>28</sup> *Subject and Object in Renaissance Culture*, szerk. Margreta de GRAZIA, Maureen QUILLIGAN és Peter STALLYBRASS, Cambridge, 1996, 17–42, 31.

<sup>29</sup> L. pl. Jerald W. SPOTSWOOD, „Maintaining Hierarchy in *The Tragedie of King Lear*”, *Studies in English Literature 1500–1900* 38, 1998, 265–80.

<sup>30</sup> *Power on Display: The Politics of Shakespeare’s Genres*, New York és London, 1986, 134–42.

<sup>31</sup> Harsnett műve az egyes katolikus papok által gyakorolt ördögűzéseket támadja. Shakespeare átvett belőle egyes kifejezéseket, illetve az ártó szellemek neveit. (A szerk.)

<sup>32</sup> GREENBLATT, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, New York és London, 1990, 80–98.



hasonlóságokra épül, amelyeket a darab és egy 19. századi amerikai baptistának a saját fia akaratának megtöréséről szóló leírása között vél felfedezni. Greenblatt zord következtetése szerint a *Lear* kulturális küldetése az volt, hogy közönséget a félelem állapotában tartsa, ezzel fokozva politikai engedelmségüket.

Fontos hangsúlyozni, hogy nem minden újhistorista gondolja úgy, hogy a *Lear király* a hatalomgyakorlás agyafúrt titkos ügynöke, vagy esetleg szerencsétlen balekja lenne. A *Puzzling Shakespeare*-ben Leah Marcus a lehető legszűkebb kontextust vizsgálva a darab 1606-os Szent István éji, I. Jakab előtt tartott előadását teszi elemzése tárgyává.<sup>33</sup> Marcus arra tesz kísérletet, hogy véglegesen megragadja a darab eredeti célját és hatását, ezért a figyelmet a Jakab király karakterére és politikájára való utalásokra irányítja, és megvizsgálja, hogy a szent története milyen hatással lehetett a királyi közönségre. Végül azonban arra a következtetésre kell jutnia, hogy Shakespeare hozzáállása uralkodójához a *Lear király*-ban legalábbis ellentmondásos, és a közönségtől függően értelmezhető volt az ő elismeréseként vagy elutasításaként. Annabel Petteersonnak viszont kétsége sincs afelől, hogy valójában kikkel is érzett együtt Shakespeare, amikor a darabot írta. Amikor a *Shakespeare and the Popular Voice* című könyvében Patterson újra elhelyezi a *Lear királyt* a maga idejében,<sup>34</sup> akkor arra a következtetésre jut, hogy aki a birodalmabeli „ruhátlan szegények”-hez (3.4.28–36.)<sup>35</sup> szóló *Lear*-beszédet papírra vetette, az a hatalom áldozataiért akart szólni, közben minden cselet bevetve, hogy a cenzorokat tévútra vezesse.

A Patterson-féle újhistorizmus áll talán a legközelebb a *Lear király* kulturális materialista kritikusaikhoz, akik egyet értenek azzal, hogy a szövegeket vissza kell helyezni a saját idejükbe, viszont nyitottabbak arra a lehetőségre, hogy az olyan művek, mint a *Lear király*, esetleg eredetileg is bomlasztó hatásúak voltak, vagy olvashatók úgy, hogy a progresszívabb célokat szolgáljanak a jelenben. A tragédia legjelentősebb hatású kulturális materialista olvasata Jonathan Dollimore „*King Lear and Essentialist Humanism*” című esszéje. Ahogyan a cím is sejteti, Dollimore nem csak a korábbi keresztény és egzisztencialista megközelítésekkel szakít, hanem azokkal a marxista hagyományokkal is, amelyek fenntartották kötődésüket a humanista érülethez. „A *Lear király* mindenek felett a hatalomról, a tulajdonról és az öröklésről szól” – mondja Dollimore –, és „esszencialista ködösítésként” utasítja vissza azt az elképzelést, hogy a nemes és tragikus áldozat a halál

<sup>33</sup> „Retrospective: *King Lear* on St Stephen’s Night, 1606” = *Puzzling Shakespeare: Local Reading and its Discontents*, Berkeley, 1988, 148–59.

<sup>34</sup> Oxford, 1989, 106–16.

<sup>35</sup> A sorszámokat és az idézeteket a darab *Arden*-kiadása alapján adjuk meg: *King Lear*, szerk. R. A. FOAKES, Walton-on-Thames, 1997. A darabot magyarul Nádasy Ádám fordításában idézzük (a sorszámok olykor kissé eltérhetnek): WILLIAM SHAKESPEARE, *Lear király* = WILLIAM SHAKESPEARE, *Három dráma*, ford. NÁDASY ÁDÁM, Budapest, Magvető, 2012.

által nyerhet megváltást. Ehelyett „a középpontból eltávolított tragikus szubjektum” képzetét veti fel, akinek öntudatát a helyzetét meghatározó materiális feltételek alakítják.<sup>36</sup>

Az ezt követő kulturális materialista *Lear*-értelmezések Dollimore erőteljes esszéjének árnyékában tengődtek. Az „Information of the Absolute” című írásában Francis Barker lebilincselő összefüggéseket fedezett fel a darabban a tulajdon és a személyiség, valamint a tragédia és a topográfia között. Ám Dollimore-ral ellentétben, aki a *Lear királyt* brechti radikális tragédiaként értelmezi, Barker úgy véli, hogy „a *Lear király* textuális és diskurzív kompromisszumban végződik”,<sup>37</sup> amennyiben megfeneklék a radikális és a reakciós késztetések között. A kulturális materialisták kedvenc témája, a „hatalom, tulajdon és öröklés” a *Lear királyban* aktuális fordulatot vesz Richard Wilson *Will Power* című művében. Wilson a régi historizmushoz köthető analógiát támasztja fel *Lear* története és Brian Annesley valós esete között, azt remélve így bemutatni, hogy a darab „az örökbeadói jog tragikus kulturális következményei”<sup>38</sup> körül forog, amelyek előrevetítik magának a királyságnak a században később bekövetkező hatalomtól való megfosztását.<sup>39</sup>

## V.

Három dolog látványosan hiányzik a *Lear király* historista olvasataiból az áttekintett időszakban. Az egyik az a gyanú, hogy a *Leart* talán nem lehet teljes egészében a saját kora alapján magyarázni, hiszen a benne elképzelt vízió a jövő felé nyújtózkodik, és nem süpped bele a múltba; bármennyire radikálisnak és felforgatónak is gondolják saját kora szempontjából, a tragédia mégis megmarad egy letűnt világ múlt felé forduló kifejezésének, a hátrafelé tekintő kritikai nézőpont foglyának. A második dolog a *Lear király* nyelvének és formájának közeli vizsgálata, amely egyes esetekben, ahogy azt Greenblatt esszéi mutatják, csupán ürügy arra, hogy egy teljesen másik szöveget tárgyaljon. A harmadik pedig a nemek és a nők *Lear királybeli* ábrázolásának állandósult kérdése: e hiányosságra a feminista kritikusok mindig előszeretettel hívják fel a figyelmet.

<sup>36</sup> DOLLIMORE, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Brighton, 1984, 189–203, 197., 202.

<sup>37</sup> BARKER, *The Culture of Violence: Essays on Tragedy and History*, Manchester és Chicago, 1993, 3–31, 31.

<sup>38</sup> *Will Power: Essays on Shakespearean Authority*, Hemel Hempstead, 1993, 215–30, 230.

<sup>39</sup> Vagyis I. Károly 1649-es lefejezését, az angol polgárháborút és Oliver Cromwell protektorátusát. (A szerk.)

Ahogy a marxisták, a kulturális materialisták és az újhistoristák a szövegnek tulajdonított politikai állásfoglalás mentén voltak megosztottak, úgy a feministák is megoszlanak azokra, akik szerint a tragédia egy patriarchális Bárdot tár elénk, és azokra, kik szerint a mű a nőgyűlölő férfiasság kritikájaként szolgál. Mindkét táboron belül pedig megkülönböztethetjük azokat, akik érveiket történelmi bizonyítékokra alapozzák, azokat, akik a pszichoanalitikus elméleteket hívják segítségül, és azokat, akik mindkét módszert együttesen alkalmazzák.

Kathleen McLuskie vádja szerint a *Lear király* nem más, mint fallokrata moralitásjáték, amely a nőket vagy az angyali, vagy az ördögi sztereotípiájába sorolja, és együttérzésünket sikeresen irányítja a meggyötört patriarcha felé. Ahogyan Ann Tompson megjegyzi, ez az értelmezés „a feminizmus egyik zsákutcájának példájaként szerzett hírhedséget”.<sup>40</sup> Ám McLuskie egyben kulturális materialista is, bírálói pedig gyakran elsiklanak afelett, hogy a mű szexuális politikájának elítélése csupán előjátékként szolgál McLuskie számára ahhoz, hogy utána a *Lear* a történeti magjával szembeállítva olvassa, ezáltal radikalizálva a mű modern hatását, és megadva számunkra a „megértés örömét az érzelmi azonosulás öröme helyett”.<sup>41</sup> Hogy ez zsákutcaként értelmezhető vagy sem, az kérdéses, viszont a férfi kritikusok nem restek lecsapni McLuskie kísérletére. Példának okáért David Simpson, aki „materialista, nem-humanista perspektívából” közelít, azon véleményen van, hogy a *Lear királyban* „csak azért válik kritika tárgyává a paternalizmus, hogy utána tudat alatt újra meg lehessen erősíteni”.<sup>42</sup> Peter L. Rudnytsky a darab szexuális hozzáállásának kevésbé kétértelmű elemzését adja a „»The darke vicious place«: The Dread of the Vagina in *King Lear*” („A sötét zug”: A rettegett vagina a *Lear királyban*)<sup>43</sup> című esszéjében, amelyről nem mondható, hogy sokat kertelne.

Ahogy Philippa Berry különös beszámolójáról sem a „Cordelia’s Bond and Britannia’s Missing Middle” című esszéjében, talán azért, mert a *Learben* „mértékek körül / nincs egy bokor” (2.2.492.), ahogy maga Berry rámutat. Berry összeköti az antikvárius érdeklődésben gazdag kulturális materializmusát a dekonstrukció kényszerességével, hogy minden lehetséges aktualitást átvigyen átvitt értelemben. Célja, hogy tisztázza Cordelia szerepét a „*Lear királyban*, amely

<sup>40</sup> „Are There Any Women in *King Lear*?” = *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, szerk. Valerie WAYNE, Hemel Hempstead, 1991, 117–28, 126.

<sup>41</sup> „The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*” = *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, szerk. Jonathan DOLLIMORE és Alan SINFIELD, Manchester, 1985, 88–108, 105.

<sup>42</sup> „Great Things of Us Forgot: Seeing *Lear* Better” = *Futures for English*, szerk. Colin MACCABE, Manchester, 1988, 15–31, 18.

<sup>43</sup> *Modern Philology* 96, 1998–9, 291–311. Az esszé címe Edgar szavaira utal: „Az igazságos istenek az ember / bűnös örömét büntetésre váltják: / sötét zugban nemzett téged apánk, s szemével fizetett.” (N.Á: 5.3.168–171.). (A szerk.)

Jakab angol királyságának feltűnően szkatologikus újragondolása”. Ám az esszé altesti megszállottsága a szöveg politikumát a patológikus nőgyűlöletre redukálja, amelynek gyökereit Berry a végbélben sejtí: „a darab azt sugallja, hogy az erkölcsileg kompromittált királyságnak zavarba ejtő kapcsolatba hozható a sokatmondóan feminin analitással”.<sup>44</sup> A „Fújjatok, ti szelek, puffedt pófával!” (3.2.1.)<sup>45</sup> sohasem fog ugyanúgy hangzani, mint azelőtt.

Két feminista *Lear király*-esszé azonban túlragyogja az összes többit, új megvilágításba helyezve a tragédia legsötétebb sarkait is. A „The Absent Mother in *King Lear*” című írásában Coppelia Kahn megkísérlí „régész módjára feltárni a hős belső világában megbúvó anyát”. Pszichoanalitikus feltárásaival olyan színdarabot hoz a felszínre, amely legkevésbé sem a patriarchátus körmönfont védelmezője, hanem éppen a „férfiasság tragédiáját” mutatja be azáltal, hogy „a »femininnek« nevezett sérülékenység, függés és érzelmre való képesség elfolytásáért” fizetett árat dramatizálja. Épp amikor a Jakab-kori társadalomban a „férfiúi indentitás válsága” a patriarchális hatalom megerősítését szorgalmazta a valóságban, akkor Shakespeare tovább mélyítette a válságot azzal, hogy színpadra vitte, ahogyan *Lear* „lépésről-lépésre elfogadja a saját magában lakozó nőt”.<sup>46</sup>

A nőgyűlölő uralkodó kevésbé bizakodó – valójában éppen az előzővel ellentétes – képét festi meg Janet Adelman a „Suffocating Mothers in *King Lear*” című írásában. Elsőre úgy tűnik Adelman ugyanabban a sötét tóban horgászik, mint Rudnytsky és Berry: a vak Gloster „vérző gyűrűi” (5.3.188) arcát egy menstruáló vagina horrorisztikus képévé változtatják, mint megtudjuk, maga „a vihar tomboló nedvessége pedig szexuális nedvesedésnek kezd tűnni, a magok szörnyű ontásának”.<sup>47</sup> Ám az esszé hamar átalakul Kahn olvasatának lenyűgöző visszajára fordításává. Adelman *Lear királya* nem annyira a férfiakban rejlő anyai ösztönzés titkos gátja, mint inkább csábító férfi fantázia, amelyben ez az ösztönzés elhal. Ám gondolatmenete végén Adelman egy vakmerő fordulattal megtagadja, hogy kizárólagosan a férfi nemhez tartozóként tekintszen az anyakomplexusra, amelytől a nők, maga Adelman is, épp annyira szenvedhetnek.

<sup>44</sup> BERRY, *Shakespeare's Feminine Endings: Disfiguring Death in the Tragedies*, New York és London, 1999, 135–66, 135–6.

<sup>45</sup> „Blow winds and crack your cheeks!”

<sup>46</sup> *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, szerk. Margaret W. FERGUSON, Maureen QUILLIGAN és Nancy J. VICKERS, Chicago és London, 1986, 33–49, 35., 36., 47., 46. A férfiak iránt megértő álláspontot képvisel Peter ERICKSON esszéje, amely szerint a *Lear*-ben a maguk módján a férfiak is gondoskodók és kedvesek, anélkül, hogy abból bármit is a nőiségnek köszönnének, vagy tartanának tőle: „Maternal Images and Male Bonds” = P. E., *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama*, Berkeley és London, 1985, 103–15.

<sup>47</sup> ADELMAN, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, „Hamlet” to „The Tempest”*, New York és London, 1992, 103–29, 111.

## VI.

Kahn és Adelman esszéje természetes átmenetet jelent azokhoz az értelmezőkhöz, akik legelső sorban pszichoanalitikus szempontból érdeklődnek a darab iránt, és akik szívesebben tekintenek *Lear királyra* a kanapén, mint a Jakab-kori kultúra kontextusában, vagy a modern politikai kötelesség teljesítéseként. Az ide tartozó jellegzetes olvasatok nem annyira saját kifejezésmóddal és szerkezettel rendelkező költői drámaként tekintenek a *Learre*, mint diagnosztikai kihívásként vagy annak az elméletnek az igazolásaként, amelyre támaszkodnak.

Így hát Marjorie Garber a „modern elméletek szellemírójaként”<sup>48</sup> élteti Shakespeare-t és félretéve magát a *Lear királyt*, Freud esszéje, a „The Theme of the Three Caskets” segítségével feltárja a pszichoanalízis apjának elfojtott azonosulását Cordelia papájával. Ez utóbbi áll a színpad közepén William F. Zak könyv terjedelmű elemzésében, a *Sovereign Shame*-ben is,<sup>49</sup> amely *Lear* baját a hiábavaló mentális menekülésében látja a maga által okozott szégyen elől. Kay Stockholder ezzel szemben úgy ítéli meg, hogy a király hóbortja az a „szadisztikus élvezet”, amelyet abból merít, hogy másokat a maga titkos vágyaiért büntet. Ennek a betegségnek a hátulütői a „kellemetlen szagú női genitáliák képe” okozta szenvedés, és az „infantilis orális egyesülés szeretet–halál szublimációja felé ható késztetés”.<sup>50</sup> Stockholder úgy könyveli el, hogy *Lear* szerencsére sikeresen keres enyhülést erre a kellemetlen körképre. Az öregedő uralkodó Val Richard szerint is az orális fázisnál rekedt meg. Cordelia „Semmit, atyám.” (1.1.87.) felelete „egy elapadt emlő felajánlásának” feleltethető meg, ez a trauma pedig „pszichotikus összeomlásba” taszítja a nyolcvanéves nemzőjét,<sup>51</sup> ami kizökkenti őt gyermekkori nárcizmusából, és arra kényszeríti – bevallottan egy picit későn –, hogy végre felnőjön.

Az ilyen, a *Lear királyt* terápiás példázatként értelmező elemzések teljes mértékben hihetőnek tűnnek összehasonlítva az olyan nagyképűbb próbálkozásokkal, amelyek a darabot a lacani elmélet allegóriájává kívánják duzzasztani. Julia Reinhard Lupton és Kenneth Richard hosszúra nyújtott és megközelíthetetlen elmélkedéseik során az *After Oedipus: Shakespeare in Psychoanalysis*-ben azt állítják, hogy nem csak egy elmebeteg uralkodóval, hanem egy ugyancsak elmebeteg darabbal állunk szemben, jóllehet (Berry szíves engedelmével) „egy alapok

<sup>48</sup> „Freud’s Choice: »The Theme of the Three Caskets«” = M. G., *Shakespeare’s Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York és London, 1987, 74–86, 74.

<sup>49</sup> *Sovereign Shame: A Study of King Lear*, Lewisburg, 1984.

<sup>50</sup> „King Lear’s Quest for »An Ounce of Civet«” = K. S., *Dream Works: Lovers and Families in Shakespeare’s Plays*, Toronto és London, 1987, 118–47, 121., 136., 145.

<sup>51</sup> „»His Majesty the Baby«: A Psychoanalytic Reading of *King Lear*” = *Shakespeare in the Changing Curriculum*, szerk. Lesley AERS és Nigel WHEALE, London és New York, 1991, 162–79, 166., 170., 177.

nélküli színdarabbal”. Nincs okunk ellenkezni, amikor lefegyverzően bevallják, hogy *Lear*-értelmezésük „célja, hogy láthatóvá tegyék a kéréllhetetlen jelentésség lényeges csomópontjait”: ahogy biztosítanak róla, a darab „öntudatlanul egy olyan analitikus utat követ, amely keresztül vezet a saját fantáziáján, ám ezt soha sem fogja elérni”. Viszont a bennünk pislákoló remény kialszik, amikor azt írják, minden irónia nélkül, hogy „Ha a »LEAR« és a »REAL« (azaz *valós*) egymás anagrammái – ahogy könyvünk ezen felének címe is jelzi –, akkor egy másik, paranoidabb palindróm is kínálkozik: »LEAR’S IN ISRAEL« (vagyis *Lear Izraelben van*).”<sup>52</sup> Az *After Oedipus*-nak köszönhető legalább, hogy Philip Armstrong szintén lacani elemzése, a „*King Lear: Uncanny Spectacles*”<sup>53</sup> majdnem olyan világosnak tűnik, mint maga Freud, bár ez is egy nehéz menet. A nehéz menet persze elviselhető, amikor a díj egy meghökkentően megvilágosító erejű értelmezés. Az említett két esszével az a baj, hogy az olvasóktól elvárt szellemi befektetést csupán már jól ismert állítások megismétlésével jutalmazták, amelyet más értelmezők már előadtak ennél kevésbé nagyképűen a vizuális öntudatosság és reprezentáció *Lear király*beli határaival kapcsolatban.

## VII.

Mostanra már nyilvánvalóvá válhatott, hogy az eddig megvizsgált kritikusok közül egyet sem rettent vissza Hazlitt véleménye, miszerint: „Bárcsak egyetlen szó nélkül átugorhatnánk ezen a darabon. Akármit mondjunk is, az mindenképp méltatlan lesz a *Lear király*hoz, sőt még a vele kapcsolatos gondolatainkhoz is. Arcátlanság már az is, hogy kísérletet teszünk e műnek vagy az elmére tett hatásának a leírására. Mégis muszáj mondanunk valamit.”<sup>54</sup> A *Lear király* magabiztosan újra el lett helyezve saját történelmi közegében, a jelen politikai céljainak szolgálatába lett állíva, be lett izdézve, hogy igazolja a dekonstrukcionista és pszichoanalitikus elméleteket. Összességében véve elmondható, hogy gazdagították a tragédiáról való tudásunkat, és világosabbá tették azt, hogy miért számít még mindig annyira. Ám ezen értelmezések mindegyikének hitelessége ugyanazon égbekiáltó hiba miatt vonható kétségbe: azért, mert szánalomra méltóan

<sup>52</sup> „Part Two: The *Lear* Real” = *After Oedipus: Shakespeare in Psychoanalysis*, Ithaca és London, 1993, 145–229, 209., 191., 228., 217.

<sup>53</sup> ARMSTRONG, *Shakespeare’s Visual Regime: Tragedy, Psychology and the Gaze*, Basingstoke, 2000, 30–56. Az idézetet Gárdos Bálint fordításában közöljük; a teljes esszé fordítását lásd sorozatunk első, *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok* című kötetében.

<sup>54</sup> *Characters of Shakespeare’s Plays = Complete Works*, szerk. P. P. HOWE, 21 kötet., London, 1930–4, iv, 257.

figyelmen kívül hagyják azt, hogy a *Lear király* egy műalkotás; nem foglalkoznak behatóan a költői nyelvvél és a drámai formával, amelyek elválaszthatatlannak a darab identitásától, amely élvezetek forrásává és vizsgálódás tárgyává teszi. Sőt, a darab esztétikumának figyelmen kívül hagyása olyannyira jelen van, hogy önkéntelenül is elgondolkodunk rajta: vajon nem feltétele-e ez bizonyos fajta olvasatoknak, amelyek azután darabjaikra hullanának, ha alávételnék őket a szoros szövegelemzés próbájának.

Bárhol legyen is, az elmúlt húsz évben a kritikusok egy idősebb generációjára maradt a feladat, hogy a *Lear király* iránt való formai érdeklődés tüzeit táplálják. Hozzájuk vagyunk kénytelenek visszatérni, ha a darabot ismét a mesterien megalkotott párbeszéd páratlan együttállásaként akarjuk látni, amely saját bonyolult textúrával, szerkezettel és cselekménnyel rendelkezik. *Lear király* kritikai tragédiája az a szakadék, amely a számukra legfontosabb kérdések, és a legnagyobb hatással rendelkező modern megközelítések kérdései között tátong.

Az is igaz, hogy volt néhány igen hősies kísérlet ezen szakadék áthidalására. A legkiemelkedőbb mind közül R. A. Foakes és Harry Berger Jr. volt. A *Hamlet vs. Lear*-ben Foakes azt tűzi ki célul, hogy „olyan integrált olvasatot hozzon létre, amely tekintettel van a korunkra ható általános társadalmi és politikai rezonanciákra, és eközben kiáll azon vélemény mellett, hogy a *Fólió*-beli szövegek szolgálnak ezen darabok legjobban olvasható szövegváltozataival. Ezek az olvasatok és a *Fólió*-szövegek védelemben vétele azután beleilleszkedik és segíti a darabok drámai szerkezetének megvilágítását, amely szintén szükségszerűen részrehajló, és saját korunk terméke.”<sup>55</sup> Foakes törekvése dicséretes, és ügyesen megfogalmazott, de maga a *Lear*-olvasat furcsán lapos és felületes, már-már egyszerű tartalmi kivonat. Sokkal lenyűgözőbb élményt nyújt Berger két sziporkázó esszéje, amelyek a karakterek pszichológiai elemzését egyesítik a textualitás posztstrukturalista elképzelésével, és amelyek mindent a darabok szövegének pontos vizsgálatának köszönhetnek.<sup>56</sup> Berger maga is elismeri, hogy módszerének cinikus beütése hajlamossá teszi arra, hogy „a retorika finom szövetébe épülve”<sup>57</sup> találjon bizonyítékot a karakterek sötét szándékaira, kirekesztve minden mást. Mindazonáltal Berger egyedi gondolatai a *Lear király*ról nyomot hagynak emlékeinkben, nem utolsósorban azért, mert sejteni engedik, hogy mi mindent érhetünk el, ha a darab dikciójának és kivitelezésének vizsgálata alkotja a kritikus célunkat.

Mindeközben a szomorú igazság továbbra is áll, miszerint a *Lear király* „zavarba ejti a kommentárokat”, ahogy azt Harold Bloom megjegyezte az 1990-es

<sup>55</sup> *Hamlet versus Lear*, 145.

<sup>56</sup> „*King Lear: The Lear Family Romance*” és „*Text Against Performance: The Gloucester Family Romance*” = H. B., *Making Trifles of Terrors: Redistributing Complicities in Shakespeare*, Stanford, 1997, 25–49. és 50–69.

<sup>57</sup> „*Text Against Performance*”, 51.

évek végén. Hazlittre visszautalva Bloom a következőt írja: „Van valami a darabban kapcsolatban, amit érzékelünk, ám ez a valami túl van azon, amit ki tudnánk fejteni”, mert „kívül esik kategóriáink és kritikánk hatókörén.” Bloom saját jelöltje erre a „valami”-re – a „nemzés rémülete” és a családi szeretet elértéktelenedése – érzékletes, de korántsem kielégítő.<sup>58</sup> Soha nem is lesz egyetlen olvasat sem egyenértékű a darabbal, hacsak nem képes felérni azzal azt, amit Winifred Nowotny több mint 40 éves *Shakespeare Survey*-beli cikkében úgy fogalmazott meg, hogy „a *Lear király* stilisztikai talányának mértéke”. Nowotny értelmezésének tömör élelművésze ellenére a talány továbbra is megoldatlan, és nem csak azért, mert „még nem találtuk meg annak módját, hogy hogyan tárgyaljuk ezt a stílust”,<sup>59</sup> hanem azért is, mert még senki sem tudta összekötni a darab stílusát és a darabot élettellivé tevő problémákhoz való hozzáállását.

Ezzel semmiképpen sem akarom vitatni annak a hozzájárulásnak a mértékét, amelyet John Bayley és Stephen Booth 1980-as évek eleji írásai tettek hozzá a *Lear király*ról való tudásunkhoz. Épp ellenkezőleg, egyetlen elemző sem került közelebb a mű „stilisztikai talányának” megoldásához az azóta eltelt években, beleértve még Frank Kermode-t is, akinek pompás könyve, a *Shakespeare's Language* is alul maradt a *Lear*rel szemben.<sup>60</sup> Bayley-nek sikerül megragadni azt, ahogyan „a darab kicsúszik minden olyan területről, amiről még valami odaillőt és értelmeset lehetne mondani”, és ahogyan „aláaknázza azt a kifejezőmódot, amely egy ilyen darab alapját képezi”.<sup>61</sup> Értelmezése olyan kritikai kifinomultságról tanúskodik, hogy az ebben a visszatekintésben szereplő legtöbb írás durvának és vázlatosnak tűnik az övéhez képest. Booth hasonlóképpen vonakodik attól, hogy a *Lear királyt* diagramként ábrázolja, vagy hogy valami más tüneteként fogja fel. A *King Lear, Macbeth, Indefinition and Tragedy* című könyvében Booth felveti, hogy a „*Lear király* nagysága a lezárás hiányával való szembenézésében rejlik”,<sup>62</sup> felbecsülhetetlen áttekintését adja azoknak az eszközöknek, amelyeknek segítségével a darab ellenáll a lezárásnak: az ismétlésektől és a regressziótól kezdve a lényegtelen dolgok hajkurázsásán át a kategóriák összekeveréséig és a jelentés összszavarásiáig. Ezek eredményeképpen, ahogy Bayley-nél is tapasztalhatjuk, a *Lear* olyan módon kel életre mint verbális és színházi műalkotás, amely kívül esik a mai értelemben vett historisták, feministák és pszichoanalitikusok hatáskörén.

Ezzel párhuzamosan tagadhatatlan az, hogy Bayley és Booth formai elemzései szegényebbek attól, hogy vakok maradnak az ilyen megközelítések

<sup>58</sup> „*King Lear*” = BLOOM, *Shakespeare: The Invention of the Human*, London, 1999, 476–515, 476., 484., 488., 489.

<sup>59</sup> „Some Aspects of the Style of *King Lear*”, *Shakespeare Survey* 13, 1960, 49–57, 49.

<sup>60</sup> „*King Lear*” = F. K., *Shakespeare's Language*, London, 2000, 183–200.

<sup>61</sup> „The King's Ship” = BAYLEY, *Shakespeare and Tragedy*, London, 1981, 7–48, 23., 27.

<sup>62</sup> *King Lear, Macbeth, Indefinition and Tragedy*, New Haven, 1983, 5–57, 16.



legtehetségesebb képviselőinek meglátásaira. Ahogyan a *Lear király* értelmezéseire ráköszönt az új évezred, újabb kihívás elé nézünk: olyan megközelítésmódot kellene kieszelni, amely képes meglátni a kor lenyomatát egy szófordulatban, a lélekre utaló nyomot egy versszak hanglejtésében, és a szöveget magát a történelem egy változataként kezelni anélkül, hogy feláldozná a mű poétikáját a mű politikumáért. Az ilyen olvasatok végre eleget tehetnének Joseph Wittreich úttörő munkájában tett felismerésének, miszerint „A *Lear* egy történelmi tükör, amelyben a múltat szemlélve megpillanthatjuk a jelen és a jövő olykor sötét profetikus képét is”.<sup>63</sup> Az ilyen értelmezések – a *Lear király* ikonikus státuszából kifolyólag – akár úttörőnek is bizonyulhatnak az irodalomkritika gyakorlatának és politikumának átalakulásában.

*Farkas Gergely fordítása*

<sup>63</sup> „Image of that Horror”: *History, Prophecy, and Apocalypse in „King Lear”*, San Marino, Calif., 1984, 11.

### III. RICHÁRD ÉS AZ ÁRULÁS TRÓPUSAI

208

In: *Shakespeare-olvasatok a strukturálisizmus után I.*  
Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikátörténeti műhely 2./ 208–228.

Mínt hogy a modern kritikai esszé egyik követelménye, hogy a kontinentális autoritás tetszését elnyerje, kezdésképp az *V. Henrik* utolsó felvonásából idézném a francia hercegnő királyi udvarlójához intézett válaszát: „*O bon Dieu, les langues des hommes sont pleines de tromperies.*” Shakespeare művészi fejlődését a nyelv veszélyeinek növekvő érzése kíséri és segíti elő, s a *III. Richárd* világosabban magába foglalja, mint bármelyik másik korai darabja – még a legközelebbi vetélytársánál, a *Lóvátett lovagok*nál is jobban – szerzőjének a szavak kettősségére való ráébredését. Ugyan még nem fejlesztett ki teljesen tragikus koncepciót a nyelv instabilitásáról, a fiatal drámaíró az első tetralógia végére kételyt, sőt, félelmet kezdett tanúsítani a médium iránt, melyben dolgozott.<sup>1</sup>

Ezt a szavak veszedelmei iránt tanúsított korai érdeklődést akarom feltárni, főképp Shakespeare felismerését, miszerint a szavak gyengéségei azokba a retorikai rendszerekbe vannak belekódolva, melyeket a reneszánsz a klasszikus mesterektől örökölt. Ez az esszé nem kínálja a *III. Richárd* új olvasatát, továbbá érveim nem elsősorban a jellemre vagy Richárd szóbeli képességeire vonatkoznak. Esszém címe nem annyira arra utal, hogy Richárd miképp állít retorikai csel-szövéseket aljas politikai csel-szövések szolgálatába, hanem inkább a darab főbb figuratív formáinak ravasz természetére. Szokássá vált, hogy úgy gondoljunk Richárdra, Gloster hercegére, mint eltévelyedett művészre, aljas fikciók kitalálójára, szavak megrontójára, de a hazug nyilvánvalóan nagyrészt azért jár sikerrel, mert a nyelv eredendően fogékony a vele való visszaélésre. Shakespeare ragaszkodik ahhoz, hogy minden diskurzus potenciálisan megtéveszthető és sebezhető, s kétkedéseinek egyik mértékéül szolgál a fonéma manipulálása, vagyis a szójáték.

.....  
<sup>1</sup> Thomas M. GREENE, a *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale U. Press, 1982 c. könyvében rávilágít a szkeptikus hagyomány fontosságára a nyugati irodalomban, bemutatva azt, hogy írók és gondolkodók Dantétól Derridáig életbevágóan foglalkoztak „a szavak történelmi törekenységével és jelzéseinek eltolódásaival” (11.). Ez az esszé kísérlet arra, hogy elhelyezze Shakespeare-t ebben a hagyományban, különösen pedig hogy a szavak változékonysága felett érzett aggodalmának kezdőpontját megtalálja. (Az idézeteket – egyet kivéve, melyet jelzek is lejjebb – a *III. Richard Arden*-kiadásából [szerk. Anthony HAMMOND, London, Methuen, 1981] vettem.)

Különösképp a szó kétértelműségét aknázza ki azon retorikai eszközök hangsúlyozásával, melyek a jelentés számottevő megváltozásához vezetnek. Ugyanakkor pedig úgy tűnik, hogy szóbeli médiumának megbízhatóságával kapcsolatos aggodalmi gyorsabban fejlődtek ki, mint az angol politika gondviselészerű menetével kapcsolatos szkepticizmusa, s így a darab kiemelkedő retorikai sémája, melyben az erősebb beszélő ragad el verbális erőt a gyengébb beszélőtől, hadilábon áll a történelmi témában impliciten rejlő teleológiával. Richmond grófjának történelmi felülkerekedések betetőzését kellene jelenteni, ez viszont stilisztikailag abszurd: egyáltalán nem állja meg a helyét az események sorában; a történelmi győztes retorikai vesztes. Csak a második tetralógiától kezdve fogja Shakespeare a nyelvről és politikáról alkotott értékítéleteit egyre inkább egyensúlyba hozni.

1.

A *III. Richárd* bőbeszédű darab, a második leghosszabb a kánonban, csupán 150 sorral rövidebb, mint a *Hamlet*. Talán a „legretorikusabb” Shakespeare darab, amennyiben anyagainak elrendezése szégyentelenül formális, s a szöveg jócskán sematikus felszíne ismételten és büszkén hívja fel önmagára a figyelmet.<sup>2</sup> A dialógus bővelkedik csúfolódásokban, káromkodásokban, jövődölésekben, siratókban, szónoklatokban és vitákban. A nyelvet szenvedélyesen, és mindenekfelett tudatosan használva a karakterek újra és újra visszatérnek a kifejezés problémáihoz, különösen a Richárdot kellőképp szörnyűnek jellemző jelzők keresésében.

<sup>2</sup> Úgy tűnik túl sok kritikusnak, akik a *III. Richárd*, és általánosságban Shakespeare korai darabjainak retorikai textúrájáról írtak, elhatározott célja, hogy domesztikálja, vagy elnézést kérjen a szóbeli formulák nyíltságáért. Mire Shakespeare a *III. Richárdot* írta, addigra mint drámaíró és költő a mestersegéstől már a mimetikus felé haladt, a feszestől a laza felé, a hangsúlyozottan formálistól a természetesnek látszóig; már képes volt sokkal rugalmasabban írni, mint ahogy ezt itt tette. A darab megköveteli tőlünk, hogy inyünkre legyen ez a szélsőség, s hogy ne csak átfussunk rajta. A retorika e szóbeli funkciójával kapcsolatban a legnagyobb segítséget A.P. ROSITTER, „Angel with Horns: The Unity of *Richard III*” = *Angel with Horns and Other Shakespeare Lectures*, szerk. Graham STOREY, London, Longmans, Green, 1961; és New York, Theatre Arts Books, 1961, 1–22. nyújtja. Hasonlóan kiegyensúlyozott megközelítésekhez l. David RIGGS, *Shakespeare’s Heroical Histories*, Harvard U. Press, 1971; Robert Y. TURNER, *Shakespeare’s Apprenticeship*, U. of Chicago Press, 1974, különösen 75–82., 101–03.; G. R. HIBBARD, *The Making of Shakespeare’s Dramatic Poetry*, U. of Toronto Press, 1981, különösen a 4. fejezet, „Formalization in the Early History Plays”, 54–74; és Wolfgang CLEMEN, *A Commentary on Shakespeare’s „Richard III”*, angolra fordította Jean Bonheim, London, Methuen, 1968. Robert ORNSTEIN *III. Richárd*ról szóló fejezete (= *A Kingdom for a Stage*, Harvard University Press, 1972, 62–82.) a darab egészének intelligens olvasatát adja. Szintén ide tartozik Thomas Van LAAN szellemes elemzése Richard színészi képességeiről (= *Role-Playing in Shakespeare*, University of Toronto Press, 1978, 137–47).

A nyelvet néha alkalmatlannak ítélik: Lady Anna, mintha túl akarna lépni a beszéden, Richárd csábító szavait egy köpéssel állítja meg, s később Richárd úgy kísérli meg elfojthatatlan édesanyját elnémítani, hogy megparancsolja katonazenekarának, hogy zendítsenek rá dobjaikra és trombitáikra. Egyáltalán nem túlzás azt állítani, hogy a színészek és a darab egyik fő témája maga a diskurzus, főleg az erőpolitikával való kapcsolatában.<sup>3</sup>

Shakespeare kifejezetten úgy ábrázolja a koronáért folytatott csatát, mint verbális fölényért folytatott versenyt, harcot a színpadért, a közönségért való gonosz küzdelmet számos tehetséges színész között. Aligha szükséges bizonygatni Richárd nyelvi fölényt: ő kerül először elénk a nyitómonológban és szüntelenül vetélytársai elnémításán ügyködik.<sup>4</sup> Ám majdnem minden másik jelentősebb beszélő megpróbálja közvetlenül vagy közvetve elvenni tőle a központi színpadi szerepet. Talán a leghatékonyabb jelenetrabló, bár úgy tűnik nincs tudatában a versenynek, Richard testvére, Clarence hercege, kinek őszinte és hatásos líraiságát Shakespeare Richárd tiszteletlen ironizálásaiával állítja szembe. Edward király mindenkinek megtiltja, hogy Clarence-szel személyesen beszéljen a börtönhöz vezető útján, és Richárd megparancsolja a gyilkosoknak: „ne hallgassatok kéréseire”, mert ő „jól beszél”.<sup>5</sup> A börtönjelenetben álomvíziójának elbeszélésével Clarence-nek, ha csak egy rövid időre is, de sikerül véghezvinnie azt, amire már nagyon hosszú ideje senki sem képes, hogy verbálisan eltérítsen minket testvérétől. Richárd, mint minden ravasz színész, nehezményezi a színpad gyerekekkel való megosztását, főleg fiatalabbik unokaöccsével. A két kis herceggel folytatott jelenete második felének kétértelmű feleselés vet véget a nagybácsi-pártfogó („A törömet, kisöcsém? Szívesen”) és a verbálisan koraérett yorki herceg között (ahogy Buckingham mondja róla, „Csodás ravaszság ilyen ifjú korban”).<sup>6</sup> York

<sup>3</sup> Az újhistoristák, kik arra sürgetnek minket, hogy helyezzük az előtérbe minden nyelv politikai következményeit, hogy belássuk, a beszédnek minden aktusa politikai jelentéssel terhelt, talán sokra juthatnak a *III. Richárd*dal. Viszont véleményem szerint ez a szöveg kedvezőbben tanulmányozható az ellenkező szempontból: más szóval, elsődleges figyelmet kellene fordítanunk, ahogy ezt teszi maga a darab is, a politika nyelvi feltételeire, és azokra a tulajdonságokra, melyek a nyelvet privát és politikai manipulációval szemben sebezhetővé teszik. Az újhistorista kritika egy rövid, de sokatmondó kritikája található a James L. CALDERWOOD *If It Were Done: „Macbeth” and Tragic Action*, U. of Massachusetts Press, 1986, előszavában (ix–xvii.).

<sup>4</sup> A Richárd közönséggel való együttműködéséről szóló számos értekezés közül Ralph BERRY új keletű művét említeném meg, „*Richard III: Bonding the Audience*”, mely az alábbi könyvében található: *Shakespeare and the Awareness of the Audience*, London, Macmillan, 1985, 16–29. Berry szokatlanul érzékeny Richárd számos olyan taktikájára, mellyel a közönséget csábítja el, bár ő elítéli a szójátékot, mivel úgy véli, hogy egy „általában igencsak nyilvánvaló és mechanikus típus”.

<sup>5</sup> „hear him plead”, „well spoken” (1.3.347, 348.). A magyarul idézett szövegrészleteket Vas István fordításából vettem, lásd William SHAKESPEARE, *III. Richárd*, ford. Vas István, Budapest, Európa Kiadó, 1974. (A ford.)

<sup>6</sup> „My dagger, little cousin? with all my heart”, „So cunning and so young is wonderful!” (3.1.111, 135.).

bolondozik Richárddal a verbális fennhatóságért, szójátékokkal párbajozik vele, bosszantja, a naiv koraérettség és nyílt szemtelenség keskeny határán járva, és ennél fogva szerencsés véletlen, hogy a kis okoskodó keresztneve, Richárd, egyfajta nominális szójátékként jelenik meg. York hercegné, miután ismételt figyelmet követelt magának és engedélyt beszélni, fiára „nehéz átkot”<sup>7</sup> kihirdetve távozik. Margit királyné, aki nagyszámú „félre” mondott megjegyzésben hivatkozik korára és privilégiumára, megnyilatkozásának erejéről híres: a *VI. Henrik 3. részének végén*, amikor Edward szájalma megakadályozza Glostert abban, hogy leszúrja Margit királynét, Gloster bajt jósol a későbbi eseményeket illetően: „Mért élne, szóval tölteni a földet?”<sup>8</sup> Richárd egy igencsak ékesszóló család legtehetségesebb tagja.

Két jelentés verseng uralomért a *III. Richárd* első mondatát („York napsütése”<sup>9</sup>) meghatározó szójátékban, s a szóbeli küzdelem mely a Plantagenet udvarban megjelenő politikai küzdelmet ábrázolja, a retorikai viszály és felülkerekedés hasonló sémáját testesíti meg.<sup>10</sup> E szöveg nyilvánvalóan „költői” vagy „retorikus” hangzása alapvetően az ismétlés bőséges és figyelemfelkeltő alakzataiból származik – szavak, frázisok, magánhangzók és mássalhangzók, metrikus és szintaktikai konfigurációk, sőt, még szünetek ismétlésének alakzataiból is.<sup>11</sup> Egy erősen

<sup>7</sup> „most grievous curse” (4.4.188.).

<sup>8</sup> „Why should she live, to fill the world with words?” (5.5.44.) A *VI. Henrik III. részéből* vett idézeteket Németh László fordításában közlöm: *SHAKESPEARE összes művei, Királydrámák*, 2, szerk. KÉRY László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961.

<sup>9</sup> „This sun of York”

<sup>10</sup> A szójátékokról való elmélkedéseimet az alábbiak stimulálták: Stephen BOOTH, „Exit, Pursued by a Gentleman Born” = *Shakespeare’s art from a Comparative Perspective*, szerk. Wendell M. AYCOCK, *Proceedings of the Comparative Literature Symposium, Texas Tech U.* 12 (1981), 51–66.; BOOTH, *An Essay on Shakespeare’s Sonnets*, Yale U. Press, 1969, és James L. CALDERWOOD, *To Be and Not to Be: Negation and Metadrama in „Hamlet”*, Columbia U. Press, 1983. Marjoire GARBER alakítja ki azt az ígéretes elgondolást, miszerint a kétértelműségeket, amelyek segítségével boldogul, „felváltják az önonosságában érzett bénító kettőségeket”: *Coming of Age in Shakespeare*, London, Methuen, 1981, 104–5. Még mindig hasznos M. M. MAHOOD, *Shakespeare’s Wordplay* című könyve (London, Methuen, 1957). Walter REDFERN *Puns* című könyve (Oxford, Basil Blackwell, 1984) számos szórakoztató példája ellenére csalódást keltett bennem. A fordító megjegyzése: Idézném Vas István jegyzeteit: „York napsütése – York herceg legidősebb fia, Edwárd, 1461. február 2-án, csata közben három napot látott föltűnni. A három napban magát és két öccsét (Györgyöt és Richárdot) személyesítette meg, s a napot mint családja jelképét, címerpajzsára festette. Az eredetiben a York napja (*sun of York*) pontosan úgy hangzik, mint York fia (*son of York*), tehát Richárd első szavai egyaránt céloznak a Lancaster-családot elhomályosító York-család fényére, és testvérbátyjára, a jelenlegi IV. Edward királyra.” I. William SHAKESPEARE, *III. Richárd*, ford. Vas István, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1974, 149.

<sup>11</sup> Irodalmárok három fő forrást állapítottak meg az ilyen verbális mintázatokra. Bernard SPIVACK azt emeli ki, hogy Richárd a Büntől (*Vice*) származik, vagyis a Tudor moralitások népszerű gonoszától, aki arra szakosodott, hogy ilyen szórakoztató és halálos módon csürje a szót: *Shakespeare and the Allegory of Evil*, Columbia U. Press, 1958, 386–407.; szintén Shakespeare e hagyományhoz való kapcsolatáról lásd Robert WEIMANN, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater* (Shakespeare és

muzikális szöveg létrehozásán kívül ezek az ismerős alakzatok (pl.: *anafora*, *anadiplózis* és *asszonánc*) az ismétlés és helyettesítés kifinomultabb eszközeit is támogatják. Ezek a homofón alakzatok, melyek formái és hatásai ismertek és tetszetősek, mint Pistol híres mondatában: „Angliába lopózom, ott lopok majd.”<sup>12</sup> A jelentősebb, homonimiára épülő alakzatok megnevezései többnyire szokatlanok és zavarosak, és attól függően, hogy mely ókori vagy modern kommentátorokat olvassuk – Cicero, Quintilianus, George Puttenham, Miriam Joseph nővér vagy Richard Lanham – a leírások megkülönböztethetetlenek vagy egymásnak ellentmondóak lehetnek.<sup>13</sup> A legjelentősebbek valószínűleg az alábbiak: az *antanaklázis*, egy szó ismétlése megváltoztatott értelemben; a *paronomázia*, egy szóra

a népi színházi hagyomány), szerk. Robert SCHWARTZ, Johns Hopkins U. Press, 1978, különösen 133–51.; továbbá WEIMANN, „Shakespeare’s Wordplay: Popular Origins and Theatrical Functions” = *Shakespeare 1971*, szerk. Clifford LEECH és J. M. R. MARGESON, U. of Toronto Press, 1972, 230–43. Harold BROOKS érvelése szerint Shakespeare alaposabban ismerte Senecát, mint ahogy azt általában elismerik; ő főképp a Seneca-tragédiák siratóinak formális szerkezetére fókuszál: „*Richard III: Unhistorical Amplifications: The Women’s Scenes and Seneca*”, *MLR* 75 (1980), 721–37., valamint „*Richard III: Antecedents of Clarence’s Dream*”, *Shakespeare Survey* 32 (1979), 145–50. Szintén e kérdés kezeléséről, lásd Geoffrey BULLOUGH *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. 3. *Earlier English History Plays: „Henry VI”, „Richard III”, „Richard II”*, London, Routledge and Kegan Paul, Columbia U. Press, 1960, 233–36. Bullough vélekedése szerint Shakespeare a senecai technikákat talán Thomas LEGGE latin tragédiája, a *Richardus Tertius* (ca. 1579) közvetítésén keresztül olvashatta be; állítása szerint ismerhette Jasper Heywood és Thomas Newton Seneca-fordításait; és hangsúlyozza, hogy Shakespeare még akár az eredeti változatokat is olvashatta. A dialógus formájára vonatkozó harmadik hatás, melyre idáig túl kevés hangsúlyt fektettek, a kortárs Erzsébet-kori komédia szerelmes stíkhomóthiája, különösen Lyly darabjai: a hatás részleges elismeréséhez lásd CLEMEN, *Commentary*, 39–42. <sup>12</sup> „To England will I steal, and there I’ll steal.” Az V. Henrikből származó idézeteket Németh László fordításában közlöm: *Shakespeare összes művei, Királydrámák*, 1, szerk. KÉRY László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961.

<sup>13</sup> Ilyen nézeteltérés nem csak az eszközök definícióira vonatkozik, hanem a kategóriák közötti megkülönböztetésekre is, mint például a gondolatalakzatok, szóképek, díszítő alakzatok, trópusok, alakzatok, sémák stb. A jelentősebb primer szövegek és kommentárok közül valók: CICERO, *De Oratore*, ford. E. W. SUTTON és H. RACKHAM, *Loeb Classical Library*, 2 köt., Harvard U. Press, 1942; PSZEUDOCICERO, *Ad Herennium*, ford. Harry CAPLAN, *Loeb Classical Library*, Harvard U. Press, 1954, különösen a 4. könyv; QUINTILIANUS, *Institutio Oratoria*, ford. H. E. BUTLER, *Loeb Classical Library*, 4 köt., Harvard U. Press 1920–22, különösen a 9. könyv. (A szövegek magyar kiadásai: CICERO, *Összes retorikaelméleti művei*, ford. ADAMIK Tamás et al., Pozsony, Kalligram, 2012; CICERO/CORNIFICIUS Quintus, *A szónoki mesterség: A C. Herenniusnak ajánlott retorika*, ford. ADAMIK Tamás, Budapest, Magyar Könyvklub, 2001; QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, ford., szerk. ADAMIK Tamás et al., Pozsony, Kalligram, 2009. – *A szerk.*); THOMAS WILSON, *Arte of Rhetorique* (A retorika mestersége), szerk. Thomas J. DERRICK, New York, Garland Publishing, 1982; Henry PEACHAM, *The Garden of Eloquence* (Az ékesszólás kertje), rpt. Menton, Yorks, The Scholar Press, 1971; George PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie* (Az angol poétika mestersége), szerk. Gladys Doidge WILLCOCK és Alice WALKER, Cambridge U. Press, 1936; Miriam JOSEPH nővér, *Shakespeare’s Use of the Arts of Language*, Columbia U. Press, 1947; Richard LANHAM, *A Handlist of Rhetorical Terms*, U. of California Press, 1968. A következők szintén relevánsak: Richard LANHAM, *Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance*, Yale U. Press, 1976, és Marion TROUSDALE, *Shakespeare and the Rhetoricians*, U. of North Carolina Press, 1982.

való rájátszás a hang csekély megváltoztatásával; a *polyptoton*, egy szó ismétlése különböző formákban vagy különböző végződésekkel; az *asztéizmus*, gúnyolódó rájátszás egy szóra; *szillepszis*, egy ige használata két alanyra, melyek közül az egyik inkongruens vele; és a kézikönyvek még számos kapcsolódó formát sorolnak fel, mint például a *ploce*, az *agnominatio*, a *cacemphaton*, az *adfictio* vagy a *skesis*.<sup>14</sup>

Richárd kijelentése, miszerint „Egy szónak két jelentést hirdetek”,<sup>15</sup> felöleli a poliszémiának ezen különféle formáit, melyek következményei egyértelműen kezdtek felélnéni és aggasztani a drámaírókat. Arra szeretnék most összpontosítani, ahogyan Shakespeare az ilyen homonimiára épülő trópusokat a párbeszédben alkalmazza, különös tekintettel annak a motívumnak a létrehozására, hogy az egyik szereplő kisajátítja és újrahajszosítja a másik szavát, ahogy ezt Richárd teszi Brakenbury-vel a nyitójelenetben, ahol Richárd azt használja ki, hogy a „semmit se csináltam vele” (*do nought*) és a „pajzánkodtam vele” (*do naught*) azonosan hangzanak:

RICH: Mit szólsz, uram? ezt te se tagadod?  
 BRAK: Nem én, uram, de ehhez nincs közöm (*nought to do*).  
 RICH: Shore-néhoz nincs közöd (*naught*), fickó? De halld csak:  
 Ha van valakinek hozzá köze (*doth naught*),  
 Egyet kivéve, titokban tegye.

(1.1.96–100.)<sup>16</sup>

Ez a *III. Richárd* jellegzetes sémája: nemcsak egyes szavakkal fordul elő, hanem hosszabb frázisokkal, szintaktikai és metrikus formákkal is. A dialógus így röviden összefoglalja a történeti elbeszélés cselekményét: az egyik karakter szóbeli vagy politikai autoritást vesz el a másiktól, olykor brutálisan, olykor titokban, de általában a stilisztikai illendőség keretein belül. Egy ilyen modell pedig demonstrálja Shakespeare érdeklődését egy különleges forma iránt, melyet Thomas Greene „a szó gyarlóságának” nevezett, főképp azért, mert könnyű vele visszaélni.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> A következetesség kedvéért LANHAM *Handlist* c. könyvében lévő definíciókat követtem.

<sup>15</sup> „I moralize two meanings in one word” (3.1.83.).

<sup>16</sup> „RICH. How say you, sir? Can you deny all this? // BRAK. With this, my lord, my self have nought to do. // RICH. Naught with Mistress Shore? I tell thee, fellow. / He that doth naught with her (excepting one) / Were best to do it secretly, alone.”

<sup>17</sup> *The Light in Troy*, 11.

2.

Az első felvonás harmadik jelenetében lezajló vita Richárd és Rivers gróf között a királyné udvarbeli ármánykodásban való bűnrészességéről a retorikai verseny alakját mutatja be, melyet a darab egésze is ábrázol.

RICH: Mered tagadni, hogy nemrég miattad  
Börtönözték be Hastings uramat?  
RIV: Merheti is, uram, mivel –  
RICH: Merheti, Lord Rivers? Igen, miért ne?  
Többet is merhet, mint hogy ezt tagadja,  
Merhet téged szép állásokba rakni  
És letagadni segítő kezét  
S hivatkozni a te nagy érdemedre.  
*Mit ne merne! merhet – sőt, esküszöm, merne –*  
RIV: *Mire esküszöl, hogy merne?*  
RICH: *Mire esküszöm, hogy merne? Megesküdni egy királlyal...<sup>18</sup>*  
Ki hozzá még oly tetszetős legény.  
Rosszabb férjet kapott öreganyád.

(1.3.90–102.)<sup>19</sup>

Richárd virtuóz előadása akusztikus képességeinek függvénye, a hangok változatoságáról, és mindenekfelett a kétértelműségről való tudásáé. Először is, az extravagáns ismétlés zenei hatást teremt, mely először a legalapvetőbb fajta rímekkel ingerli a fület, majd oly kitartóvá válik, hogy hatására összezavarodhatunk: a „mered”, vagy feltételes módú változata, a „merhet” kilencszer hallható kilenc sorban.<sup>20</sup> Sőt mi több, sorai annyira töltve vannak az anafora, belső rím, összecsendés és más hangzó élvezetek hatásaival, hogy hamarosan már alig számít, épp

<sup>18</sup> A dőlttel szedett három sort saját nyersfordításban közöljük, mivel a további elemzés alapjául szolgáló szójáték hiányzik Vas István fordításából. (A szerk.) Vas Istvánnál e három sor: „Mit ne merhetne? Merhet, játszva merhet – / RIV. Merhet? Mit merhet? / RICH. Merhet és nyerhet! Nyerhet egy királyt...” A fogadkozás és a megházasodás körüli angol eredeti nyelvi játék hangulatát a magyar fordítás a *merhettel* rímelő *nyerhettel* próbálja visszaadni. (A ford.)

<sup>19</sup> „RICH. You may deny that you were not the mean / Of my Lord Hastings' late imprisonment. // RIV. She may, my lord, for— // RICH. She may, Lord Rivers; why, who knows not so? / She may do more, sir, than denying that: / She may help you to many fair preferments, / And then deny her aiding hand therein, / And lay those honours on your high desert. / What may she not, she may—ay, marry may she— // RIV. What, marry, may she? // RICH. What, marry may she? Marry with a king; / A bachelor, and a handsome stripling too: / Iwis, your grandam had a worser match.”

<sup>20</sup> Az angol nyelvben a feltételes módot fordított szórend is jelzi, így az eredetiben a „she may”, illetve a „may she” szerepel, melyek variációi látványosabban megjelennek az angol eredeti szövegben. (A ford.)



mit vitatnak meg, mert a hang végül felülkerekedik az értelmén. Jellemző módon Richárd játszik az ellenfeleivel, elbűvölő ütemet alkotva az ellenállásra tett erőltet próbálkozásaiából, s ez a győzelem felfedi a nyelvileg ártatlanok sebezhetőségét: amíg Rivers komolyan keresi a jelölőn túl a jelöltet, Richard avatottan szökdecsel a nyelv sikamlós felszínén.

De a legmeglepőbb még mindig az, ahogy Richárd nyíltan lopja el a verbális fölényt. Rivers megkísérli, hogy Richárddal a saját területén lépjen harcba, elvéve Richard „merhet”-jét és ellene használva azt, de az erőfeszítés visszafelé sül el, amikor Richárd beszennyezi a jelentését, megfertőzve a szót a baljós javaslattal, miszerint Erzsébet képes lenne ezen vádak letagadására, sőt még rosszabbra is. Azután pedig, mikor Rivers ellenfelét az „esküszöm” (*ay, marry may she*) fölött való tétovázása miatt pirongatja (*What, marry, may she*), Richárd a jelentéstelen fogadkozást (*marry*, kb: esküszöm) Erzsébet és Edwárd egybekeelésének (*to marry*) szégyenfeltjává alakítja át, s így talpra áll. Ellenfelét az *antanaklázis* egy iskolapéldájával csalja csapdába, azzal a sémával, melyet Puttenham a sport szempontjából határoz meg: „Van egy másik alakzatod, melyet természeténél fogva *Visszapattanás*nak nevezhetnénk, utalva a teniszlabdára, melyet, ha az ütővel megütnek, újra visszapattan...ez [az alakzat] egy szóval játszik, melyet teljesen ugyanúgy írnak, de különböző jelentéseket hordoz.”<sup>21</sup> Puttenham definíciója megragadja a shakespeare-i szöveg jellegzetes alakzatának nyilvános, versengő tulajdonságát. A pillanat lefegyverező, hatása olyan, mint az Esz Lucia örületesi jelenetének végén, vagy mint egy zsákolás a kosárlabdában: Rivers megadja magát, Erzsébet erőltlenül folytatja a veszekedést, s a megfelelő reakció a csodálat.

Ugyanakkor a retorikai szerkezetek, melyek a jelentésnek ilyen eltorzításait lehetővé teszik nem Richárd beszédének sajátosságai. Lady Anna a darab leghíresebb vitájában megkísérli megvédeni magát Richárd agresszív retorikai stratégiájának védekező változatával:

- RICH:           Te nőiesség isteni tökélye,  
Engedd meg nekem, hogy alkalomadtán  
E vélt bünöktől tisztázzam magam.
- ANNA:           Te férfiúság veszélyes ragálya,  
Engedd meg nekem, hogy alkalomadtán  
Hires büneidért átkozzalak.
- RICH:           Te szebb, mint nyelv leírhat, légy türelmes  
És adj időt, hogy menthessem magam.

<sup>21</sup> *The Art of English Poesie*, 207.

ANNA: Te rothadtabb, mint szív képzelheti,  
Egy jó mentséged van: kösd föl magad.  
(1.2.75–84.)<sup>22</sup>

Lady Anna arra törekszik, hogy semlegesítse Richárd támadását azáltal, hogy elsajátítja Richárd szintaktikai és ritmikai sémáját, és ellentétes értelmű szavak behelyettesítésével formálja át a jelentéseit. Ugyanakkor paradox módon Lady Anna válaszainak párhuzamossága azt is jelenti, hogy Richárd beszédének ritmusai stimulálják, s ez a szóbeli rokonság biztosan készíti őt elő a beszélgetés végén a kapitulálásra. A jelenet erotikus feszültsége abból születik, ahogy mindkét fél éber és fogékony a másik argumentatív stílusára, mint például amikor trimetrikus sztykhomüthiába váltanak át:

216

ANNA: Bár látnám szívedet!  
RICH: Pőrén ül nyelvemen.  
(1.2.196–197.)<sup>23</sup>

Mindketten folyamatosan rá vannak hangolódva a váltakozó verbális sémákra

Drága Lady Anna,  
Hagyjuk már szellemünknek gyors vivását  
És térjünk át a lassúbb módszerekre...  
(1.2.118–120.)<sup>24</sup>

és így Richárd győzelmének jele Lady Anna stilisztikai visszavonulása. Lady Anna leteszi fegyvereit Richárd lírai leánykérésére („Nézd, gyűrűm ujjadat hogy zárja be”<sup>25</sup>) és „még egy kegy”-ért való kívánságára egyszerűen „Mi az a kegy”-gyel<sup>26</sup> válaszol. Behódolása verbális helyettesítések sorát zárja le egy személyi behelyettesítéssel: Richárd, aki maga is Plantagenet, Anna meggyilkolt férje, egy másik Plantagenet helyettesítőjévé válik: „Azonos név, de különb ez a példány.”<sup>27</sup>

<sup>22</sup> „RICH. Vouchsafe, divine perfection of a woman, / Of these supposed crimes, to give me leave, / By circumstance but to acquit myself. // ANNE. Vouchsafe, deffus'd infection of a man, / Of these known evils, but to give me leave / By circumstance t'accuse thy cursed self. // RICH. Fairer than tongue can name thee, let me have / Some patient leisure to excuse myself. // ANNE. Fouler than heart can think thee, thou canst make / No excuse current but to hang thyself.”

<sup>23</sup> „ANNE. I would I knew thy heart. // RICH. 'Tis figur'd in my tongue.”

<sup>24</sup> „But, gentle Lady Anne, / To leave this keen encounter of our wits, / And fall something into a slower method...”

<sup>25</sup> „Look how my Ring encompasseth thy finger” (1.2.207).

<sup>26</sup> „one favour” (1.2.211.), „What is it?” (1.2.213.).

<sup>27</sup> „The self-same name, but one of better nature” (1.2.147).

A retorikai és történelmi helyettesítések trükkje legerőteljesebben Anjou Margit beszédében nyilvánul meg, aki Richárd legfélelmetesebb vetélytársa, s Richárd után a legélesebb fülű karakter. Ő egy más korszakból származó hang, egy leváltott és idős királyné, de a múlt, melyre emlékeztet kicsit sem letűnt, a bűnös jelent megszégyenítő aranykor. Állandó témája a tolvajlás, férje és fia meggyilkolása és koronájának bitorlása: „Titeket illet minden szenvedésem, / S minden bitorlott gyönyörötök engem.”<sup>28</sup>. Tehát fő argumentatív trükkje vetélytársa szavainak elkobzása és megváltoztatása. Először Richárd Woodville-ékkal való vitája közepén tűnik fel (1.3), és első hét megszólalásának mindegyike egy-egy „félre”, mely mások beszédéből ered:

ERZS: Úgy marnak, megvetnek – angol királynét –  
 Hogy az lehettem, nem oly nagy öröm.  
 MARG: *(félre)* S legyen még kisebb, Istent arra kérem!  
 (1.3.110–111.)<sup>29</sup>

Még miután az előtérbe jön, beszédei akkor is az előző beszélő kifejezéseivel azonos közvetlen viszontválaszával kezdődnek: felforgatja beszédek sémáját, ahogy ők felforgatták Margit életkörülményeit. Mikor Buckingham „szégyen”-re és „szeretet”-re hivatkozva kísérli meg őt elnémítani, Margit megragadja a főneveket és egy polyptoton segítségével megváltoztatja jelentésüket és formájukat:

MARG: Ne beszélj szégyenről, se szeretetről.  
 Szeretet nélkül bánatok velem  
 S reményeimet hátbadöfitek.  
 Szeretetem düh s szégyenem az élet,  
 S e szégyenben meg bűm haragja éled.  
 (1.3.274–278.)<sup>30</sup>

Dorset legyintésére („holdkóros szegény”) Margit „ne légy szemtelen”-nel vág vissza, szótagot szótagért, daktilust daktilusért visszaadva.<sup>31</sup> Újra meg újra utánozza alliterációit vagy eltulajdonítja és eltorzítja ritmusait. Hogy Margit és Richárd is tudatában van a versengés érzésének, hamar nyilvánvalóvá válik,

<sup>28</sup> „This sorrow that I have, by right is yours; / And all the pleasures you usurp are mine.” (1.3.172–173.).

<sup>29</sup> „ELIZ. Small joy have I in being England's queen. // MARG. [*Aside*] And lessen'd be that small, God I beseech Him.”

<sup>30</sup> „MARG. Urge neither charity nor shame to me: / Uncharitably with me have you dealt, / And shamefully my hopes by you are butcher'd. / My charity is outrage, life my shame; / And in that shame, still live my sorrows' rage.”

<sup>31</sup> „she is lunatic” (1.3.254.); „you are malapert” (1.3.255.).

amikor Richárd megfordítja a rettentő átkot, melyet Margit tartogatott számára, saját nevét Margit nevére cserélve:

MARG: Ó, hagyd, hogy befejezzem átkomat.  
 RICH: Már befejeztem, és a vége: „Margit”.

(1.3.238–239.)<sup>32</sup>

A kizökkentett királyné számára a korona olyan jelölővé vált, mely felett elveszítette az irányítást, a történelem pedig egyfajta undok szójátékká. Ez a koncepció különösen nyilvánvaló Erzsébet királynéra vetett átkainak szerkezeti ökonómiájából: „Edwárd fiad, ki most a walesi herceg, / Edwárdomért, ki volt a walesi herceg, / Kora erőszak által haljon ifjan!”<sup>33</sup> A helyettesítésnek ezt a fajta sémáját leghatásosabban a három nő közt zajló kesergés nagy versenyében használja ki, amikor megköveteli, hogy gyászáért a „a kor rangját adjátok meg nekem”<sup>34</sup>, s leírja Erzsébet számára a kizökkentett erő és szenvedés folyamatát:

MARG: Ez mind elmúlt, és nézd meg most, mi vagy:  
 Nem boldog asszony, de üldözött özveg,  
 Nem víg anya, csak jajgatsz már e szóra;

(4.4.97–99.)<sup>35</sup>

s így tovább még öt anafóraszoron keresztül egy elbeszélésben, mely rögzíti Erzsébetre vetett átkainak beteljesülését. De oly ádáz a verseny, hogy Margit megbánja sikerét, mely a szomorúságban Erzsébetet tette riválisává: „Helyemet bitoroltad, most pedig / Bánatom jogos részét te bitorlod”<sup>36</sup>

Erzsébet végül, mivel Margit szavakhoz való átkozott tehetsége oly impozáns, megadja magát, s az öreg hölgytől instrukciókért könyörög, hogy hogyan átkozódjon; az eljegyzési vita alatt a 4. felvonás 4. jelenetében, úgy tűnik, elsajátította mind Margit, mind Richárd törvényszéki taktikáit. Ez a szóváltás, ahogy már sokan megfigyelték, a Lady Annával való udvarlási jelenetet ismétli meg: szenikus rím, mely a személyek változásán keresztül dokumentálja Richárd hanyatlását; egy szerkezeti szójáték, melyben a hódítást patthelyzet váltja fel. Erzsébet

<sup>32</sup> „MARG. O, let me make the period to my curse! // RICH. 'Tis done by me, and ends in »Margaret«.”

<sup>33</sup> „Edward thy son, that now is Prince of Wales, / For Edward our son, that was Prince of Wales, / Die in his youth by like untimely violence.” (2.3.199–201.)

<sup>34</sup> „the benefit of seigniority” (4.4.36.).

<sup>35</sup> „Decline all this, and see what now thou art: / For happy wife, a most distressed widow; / For joyful mother, one that wails the name.”

<sup>36</sup> „Thou didst usurp my place, and dost thou not / Usurp the just proportion of my sorrow?” (4.4.109–10.).

elterelő retorikával védekező pozícióban tartja Richárdot, melyet főleg a szavak erejének élénk tudatával és a jelölő materialítására való fókuszálással él túl. Rágalmazó kitalációkat eszel ki magáról, átformálja az igazságot, s azt „mondja”, hogy lánya nem hercegnő, hogy megmenthesse. Richárdról példát véve kiaknázza a nyelv majdnem hogy határtalan rugalmasságát, különösen olyan ravasz alakzatokból kovácsolva előnyt, melyek inkább elősegítik, sem hogy csökkentenék a félreértést:

RICH: Tán én öltem meg kis öcséimet?  
 ERZS: Öcséidet? Minden a bácsié lett:  
 Királyság, kincsek, élet és szabadság.  
 (4.4.222–24.)<sup>37</sup>

Erzsébet különösen ügyes abban, hogy ritmikailag passzoljon Richárdhoz, szótagról szótagra, és hogy előadásmódját megfordítva ironikus értelmet adjon annak:

RICH: Mondd, hogy királya már alattvalója.  
 ERZS: Alattvalódnak nem kell e királyság.  
 (4.4.355–56.)<sup>38</sup>

Többnyire ő diktálja a sztykhomüthia menetét: amint egy egysoros szóváltás felgyorsul, néha megsérti a sémát átlépve a sorvégen, mely így egy hosszabb beszédhez vezet. Egyik legvakmerőbb taktikája, hogy megpróbálja lezárni a beszélgetést a „leány” (*daughter*) és „levág” (*slaughter*) szavak rímeltetésével (210–211.), mintha sorai a jelenet végét jelző hagyományos címkék lennének.

Erzsébet retorikai pontszerzései ebben a beszélgetésben leleplezik Richárd gyengülő szóbeli képességeit, s úgy tűnik, hogy beharangozzák közelgő bukását. Richárd kétszer is beismeri panaszkodásával, hogy ellenfele csapást mért rá. Mikor Erzsébet szarkasztikusan kicsavarja Richárd egyik szerelmi vallomását, Richárd megállítja a meccset és nyíltan csalást kiált: „Ne zavard gyorsan össze szavam.”<sup>39</sup> Hasonlóképpen, amikor Erzsébet keserű ironiával felsorolja, hogy Richárd hogyan udvarolhatna a hercegnőnek, mint például két vérző szív felajánlásával, melyek a hercegnő két testvérét szimbolizálnák, Richárd ismét

<sup>37</sup> „RICH. You speak as if that I had slain my cousins. // ELIZ. Cousins indeed! And by their uncle cozen'd / Of comfort, kingdom, kindred, freedom, life.” Erzsébet itt az „öcséimet” (*cousins*) és a „bácsié lett” (*cozen'd*) összecsengését használja ki. (*A ford.*)

<sup>38</sup> „K.RICH. Say I, her sovereign, am her subject low. // ELIZ. But she, your subject, loathes such sovereignty.”

<sup>39</sup> „Be not so hasty to confound my meaning” (4.4.262.).

tiltakozni kezdi Erzsébet retorikai virtuozitása ellen: „Gúnyolódsz, madame, nem ez a módja, hogy / Lányodat megnyerjem.”<sup>40</sup> Vitájuk második fele szinte teljesen a kifejezés problematikussága felé fordul: Erzsébet a hitetlenség retorikájához folyamodik, ragaszkodva ahhoz, hogy a pusztá szavak nem képesek Richárd szándékainak borzalmát megragadni.

Hogy legjobb mondanom? hogy apja öccse  
Lesz majd ura? vagy mondjunk bácsikát –  
Ki megölte bátyáit, bácsikáit?  
Milyen címen kérjem meg majd nevedben?  
(4.4.337–340.)<sup>41</sup>

220

A záró vitában, mely arról folyik, hogy Richárd mire tud esküdni, Erzsébet minden egyes javasolt esküjének elutasításával megfosztja őt a nyelvtől. Erzsébet végül hozzájárul a házassághoz, vagy legalábbis úgy tűnik, megadva Richárdnak azokat a szavakat, melyeket hallani akar, és a megoldhatatlan kritikai probléma, mely látszólagos behódolásának őszinteségét illeti, mind retorikailag, mind tematikailag alkalomhoz illő.<sup>42</sup> A politikai közhangulat annyira instabil, és a főszeplők annyira kétszínűek, hogy a darab eddig nem képes az igazságnak normát, Erzsébet megállapodásának és Richárd szemtelen válaszána interpretációjára pedig kontextust felkínálni. Egy ilyen környezetben a szavak majdnem teljesen megbízhatatlanná váltak.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> „You mock me, madam; this is not the way / To win your daughter!” (4.4.284–285.)

<sup>41</sup> „What were I best to say? Her father’s brother / Would be her lord? Or shall I say her uncle? / Or he that slew her brothers and her uncles? / Under what title shall I woo for thee...”

<sup>42</sup> Anne (Righter) BARTON érvelése szerint Erzsébet elfogadja Richárd leánykérését: *Shakespeare and the Idea of the Play*, London, Chatto and Windus, 1962; rpt. Harmondsworth, Penguin, 1967, 89. Másrészről viszont Robert ORNSTEIN ragaszkodik ahhoz, hogy „Richárd a vicc tárgya”, s hogy „a jelenet kimenetele félreérthetetlen kell hogy legyen”: *A Kingdom for a Stage*, 78. HAMMOND a 4. felvonás 4. jelenetéhez fűzött jegyzeteiben a következőképp foglalja össze a vitát: „A kommentátorok azon fáradtak, hogy eldöntsék a lehetetlent, hogy vajon Erzsébet beleegyezése valódi vagy tettetett volt-e. More (és más források) valódinak hitték, s nagyon ellenségesek voltak Erzsébettel; Cibber idejében az tűnt világosnak, hogy Erzsébet csapja be Richárdot, s ezt világosan meg is fogalmazta. Shakespeare nem kínál félreérthetetlen nyomokat: ez egy olyan kérdés, melyet az olvasónak és a rendezőnek magának kell eldöntenie, ugyanakkor sejthetjük, hogy Shakespeare bizonyára adott utasításokat a saját színészeinek, azt illetően, hogy hogyan játsszák.” (296.)

<sup>43</sup> De nem egészen. Nekem úgy tűnik, hogy derridai, foucault-i és egyéb poszt-strukturális nyelv-méletek által felvillanyozva néhány mai kritikus túlzásba viszi a jelentéssel való játékot a shakespeare-i szövegekben és eltúlozzák a verbális reprezentációval kapcsolatos gyanakvását (olyannyira, hogy az író saját kételyeihez hasonlíttanak). Például úgy hiszem, hogy Christopher NORRIS vétkes ilyen túlzásban, amikor helyeslően ír „Shakespeare megtévesztő stílusának törvénytelenég”-éről: „Post-structuralist Shakespeare: Text and Ideology” = *Alternative Shakespeares*, szerk. John DRAKAKIS, London, Methuen, 1986, 47–66. Szintén l.: Malcolm EVANS, *Signifying Nothing*, London, The Harvester Press,

3.

Hogyan is várhatnánk el nyelvi, vagy akármilyen másfajta pontosságot egy olyan világban, mely két Richárdot, két Hastings-et, két Margitot, két Erzsébetet, két Surrey-t (az egyik ember, a másik ló), négy Edwárdot, és ha az öt csalétket is beszámítjuk, hat Richmondot tartalmaz? A darab világa tele van utáztatokkal, ismétlődésekkel helyettesítésekkel, verbális és vizuális szójátékokkal. Derby grófjának, Lord Stanley-nek úgy kell bizonyítania lojalitását, hogy túszként hátrahagyja fiát, George Stanley-t, mintegy biztosítékaként annak, hogy ő (Lord Stanley) nem fog Richmondhoz szökni, mint a bátyja, Sir William Stanley. Tudor Henrik ugyanazon oknál fogva vet be csalikat a csatatéren, amiért Richárd a fonémákban rejlő kétértelműséget aknázza ki. A koronázási jelenetet egyes értelmezők szkatologikus szójátéknak nevezik, vagy az, ahogy Richárd a trónon végzi a dolgát, a mellékhelyiség lidércének vizuális reprezentációjaként jelenik meg.<sup>44</sup> A szöveg leghíresebb sora Richárd felajánlása, miszerint királyságát egy lóval helyettesítené. A szavak ölni tudnak; a szójátékok végzetesek lehetnek „Egy jóslatért, mely szerint G betű / Öli meg Edwárd fiait,”<sup>45</sup> Clarence hercege, George, és nem Gloster megy börtönbe, majd a halálba: a király jelölő feletti félreértésének túszává válik, amelyet a poliszémia támadása idéz elő.

Shakespeare karrierjének ezen a pontján még nem tekinti elkerülhetetlenül megbízhatatlannak a nyelvet. Korabeli komédiáiban a szó kreatív lehetőségei és korlátai is egyaránt megnyilatkoznak: a sztikhomüthia előidézhet megértést, az érzelmi változást és egységet, főleg egy szerelmi dialógusban; ugyanakkor frusztrációt és körkörösséget is előidézhet, mint például a mesterek és szolgák közti szójátékban. A *III. Richárd*-ban Shakespeare-t, úgy tűnik, különösképp az foglalkoztatja, hogyan válik kitétté és korlátozottá minden politikai cselekvés a nyelv tökéletlen médiumának kétértelműsége által. Mivel az ember bűnbe esett, ezért a nyelv is romlott – a Bábel tornya effektus –, és a kétértelmű retorikai konstrukciók nem csak visszatükrözik, hanem fenn is tartják ezt a bizonytalan politikai birodalmat. A gazság kisajátítja a szavakban rejlő képzelet lehetőségeit, de nem képes átváltozást előidézni, csak megrekedést vagy unalmas ismétlést. Richárd

1986; EVANS „Deconstructing Shakespeare’s Comedies” = *Alternative Shakespeares*, 67–94.; Howard FELPERIN, „»Tongue-tied our Queen?«: The Deconstruction of Presence in *The Winter’s Tale*” = *Shakespeare and the Question of Theory*, szerk. Patricia PARKER és Geoffrey HARTMAN, London, Methuen, 1985, 3–18.; és Terry EAGLETON, *William Shakespeare*, Oxford, Basil Blackwell, 1986. Egy korai, de értékes reakció a dekonstrukciós programra: Richard FLY „Shakespeare’s Poetics: Deconstruction and Reconstruction”, *Essays in Literature* 9 (1982), 3–14; szintén lásd: Anne BARTON, „Shakespeare and the Limits of Language”, *Shakespeare Survey* 24 (1971), 19–30.

<sup>44</sup> Lásd Peggy ENDEL, „Profane Icon: The Throne Scene of Shakespeare’s *Richard III*”, *Comparative Drama* 20 (1986), 115–23.

<sup>45</sup> „a prophecy, which says that »G« / Of Edward’s heirs the murderer shall be.” (1.1.39–40.)

fáradhatatlan erőfeszítése, hogy Edwárd örökösait saját magára cserélje, ellenségeit pedig talpnyalókkal váltsa fel, végül pszichológiai és retorikai paralízisben végződik: „Én én vagyok, Richárd Richárd barátja”<sup>46</sup>. A nyelvnek ez az elsőtől-konceptiója, úgy tűnik, a történelem fikcióinak egyre skeptikusabb értékelését vetíti előre.

A nyelv bizonytalanságai iránti elragadtatása valójában hamarosan a történelmi szó hitelének komoly megkérdőjelezéséhez vezet majd Shakespeare-t. A *III. Richárd* bizonyos mértékig azt sugallja, hogy kritikusan kezdett gondolkodni a történelmi hagyományozódásáról. A legsokatmondóbb példa Edwárd hercegnek a Tower építésével kapcsolatos kérdései (3.1.69–78.): Julius Caesar építette? Létezik erről írott bizonyíték? A hagyomány nem olyan megbízható, mint a történelmi feljegyzés? Ahogy az *Arden*-kiadás szerkesztője írja az erről az eszmecseréről szóló jegyzeteiben: „ez a dialógus egy másik történelmi szerkezet része, mely korról korra tovább fog élni – maga a darab szintén »történelmi feljegyzésekre« épül, de már ezek is nagymértékben beszámolókra és szóbeszédre alapozottak”<sup>47</sup> Edwárd herceg testvérét szintén érdekli a legenda, de egy sokkal közelebbi fajta:

YORK: Hát azt mondják, bácsim oly hirtelen nőtt:  
Kétórás volt s kenyérhajat evett már,  
S nekem két évig nem volt még fogam.  
Ez nem rossz tréfa lenne, nagyanyó.  
HERCEGNÉ: Kérlek, kis York, ki mondta ezt neked?  
YORK: Nagyanyám, a dadája volt.  
HERCEGNÉ: Dadája? Meghalt, mielőtt születél.  
YORK: Ha nem ő volt, hát nem tudom, ki mondta.

(2.4.28–34.)<sup>48</sup>

Bár elsősorban ezek a sorok a herceget a verbálisan tehetséges nagybácsihoz méltó ifjú szójátékosként mutatják be, emellett azt is sugallják, hogy a *III. Richárd* alkotása Shakespeare-t kifejezetten tudatosá tette a történelmi torzítás

<sup>46</sup> „Richard loves Richard, that is, I am I” (5.3.184). Itt, követve Hammond kivételével majdnem minden szerkesztő elvét a 2–6. kvartók (negyedret ív nagyságú kiadások) és a fólió olvasatát részesítettem előnyben. A döntés nyilvánvalóan értelmezési szempontomat szolgálja, de az 1. kvartó *Arden* olvasata („Én és én (I and I)”) is demonstrálja a körköröséget, melyet említek.

<sup>47</sup> Megjegyzések a 3.1.69–93-hoz, 214. Shakespeare érdeklődéséről a legenda és historiográfia között lévő kapcsolatrol lásd: RIGGS, *Shakespeare's Heroical Histories*, 148–51., és E. M. W. TILLYARD, *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto and Windus, 1944; rpt., 1947, 203.

<sup>48</sup> „YORK. That he could gnaw a crust at two hours old: / 'Twas full two years ere I could get a tooth. / Grandam, this would have been a biting jest! // DUCH. I prithee, pretty York, who told the this? // YORK. Grandam, his nurse. // DUCH. His Nurse? Why she was dead ere thou wast borne. // YORK. If 'twere not she, I cannot tell who told me.”



problémáját illetően. Más szóval tisztában volt azzal, hogy Richárd a Tudor propaganda teremtménye, és azzal is tisztában kellett lennie, hogy saját gonosza hogyan vett részt (saját gazságával) abban a hagyományban, és hogy miként tért el attól (a kibővített komédiában). De úgy tűnik, hogy a történelemírás lehetséges eltorzulásai felett érzett aggodalma ezen a ponton még a Plantagenet uralomhoz kötődött.<sup>49</sup>

Ugyanis nem tartkítják hasonló kételyek Shakespeare Richmond grófjáról festett portréját: az ő alakját – amelyet Morus, Vergilius és a későbbi Tudor-apologeták hivatalos változataiból állított össze – nem érinti a múlt reprezentációival kapcsolatos kétely. Ezek szerint Shakespeare az angol történelemnek azt az ortodox értelmezését vallotta, amely az uralkodó dinasztia alapítójának hagyományos nézetén alapult.<sup>50</sup> Tillyard szerint az Erzsébet-korabeliek bizonyára örvendeztek Richmond szavainak és hittek bennük; a hős imáját és utolsó beszédét „nagyon meghatónak” találja.<sup>51</sup> Viszont a mai kritikusok és a modern közönségek nem reagálnak túl lelkesen a *deus ex machina*-ra. John Dover Wilson, a kritikusok nagy részének értékelését megragadva Richmondot egy „fajánkó”-nak nevezi;<sup>52</sup> Robert G. Hunter úgy jellemzi, mint „vákuum egy csillogó páncéltatban”.<sup>53</sup> Bizonyos értelemben maga Richárd a legravaszabb kritikus, „hitvány Richmond”-ként<sup>54</sup> utal ellenségére. Ez a dőfés Richmond kifinomultságának hiányát célozza meg, „komoly összeesküvésekben” való tapasztalatlanságát, de más értelemben is igaz van Richárdnak: színházi szempontból Richmond unalmasnak és felületesnek bizonyul.<sup>55</sup> Függetlenül attól, hogy az eredeti közönség ünnepelte-e vagy sem,

<sup>49</sup> Egy stimuláló értekezésért arról, hogy Shakespeare miként vélekedik később a költő történelemmel és történelmi szövegekkel való kapcsolatáról, l. David QUINT, „Alexander the Pig»: Shakespeare on History and Poetry”, *Boundary 2* 10 (1982), 49–67.

<sup>50</sup> Egy modern közönség számára különböző féle olvasatok állnak rendelkezésre ezt a reprodukciós aktust illetően. Meglehet, hogy Shakespeare, miután minden erejét Richárd megalkotására használta, már nem szállt bele képzelőerejével Richmond karakterébe. Talán a kora 1590-es évek angol közönségének hazafiassága biztosította a Tudor hős iránti szimpátiát, s ez felmentette Shakespeare-t a részletes karakterizáció alól. Lehet, hogy a fiatal drámaíró ambiciózus volt és ravasz, s ezért nem akarta megkockáztatni, hogy kreatív legyen vagy kritikai gondolkodást alkalmazzon egy politikailag érzékeny témával kapcsolatban. Talán Shakespeare hitt Richmond hagyományos ábrázolásában és a hozzátársított teleológiában.

<sup>51</sup> *Shakespeare's History Plays*, 208.

<sup>52</sup> John Dover WILSON *Bevezetője* az általa szerkesztett *New Cambridge* kiadáshoz (1954), xlv.

<sup>53</sup> Robert G. HUNTER, *Shakespeare and the Mystery of God's Judgements*, U. of Georgia Press, 1976, 73.

<sup>54</sup> „shallow Richmond” (5.3.220.)

<sup>55</sup> Nem győz meg, ahogy R. Chriss HASSEL, Jr. újabban védelmezi Richmondot, Tudor forrásokat felhasználva annak alátámasztására, hogy Shakespeare annyira vonzónak akarta bemutatni Richmondot az eredeti közönségnek, amennyire csak lehetséges: „...Shakespeare csökkenti Hall Richárdjának vonzerejét, s fokozza Richmondét, főképp hogy illeszkedjen a színpad esztétikájához.” „Richard Versus Richmond: Aesthetic Warfare in *Richard III*”, *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch* (1985), 106–16. Shakespeare-nek lehet, hogy szándékában állt egy ilyen stratégia alkalmazása, de

hogy vajon kedveljük-e vagy sem, lapossága megtöri a retorikának azt a dinamikáját, amelyhez Shakespeare a közönségét hozzászoktatta.

Shakespeare pontosan azokkal a költői eszközökkel törekszik Richmond hősiességét megteremteni, melyek 1590 körül várhatóak voltak egy fiatal drámaírótól. Ezek közül a legnyilvánvalóbb a képi világ:

Az aljas, véres és bitorló vadkan,  
 Ki feldúlt szőlőket, vetéseket,  
 És úgy habzsolja feltárt szívetekből  
 A vért, mint moslékot a ronda disznó,  
 Most épp a sziget közepében ül,  
 Úgy halljuk, hogy Leicester városa mellett.

(5.2.7–12)<sup>56</sup>

224

Belépőbeszédének ezen részlete Richmond stílusának kivonata. A vadkan metafora teljessége és részletgazdagsága elevenné és emlékezetessé teszik; szavai szóbeli profilt alakítanak ki, amely különbözik a darab összes többi szereplőjéétől; egy hódítóhoz illő energiával és parancsoló erővel beszél. Ugyanakkor (hacsak nem szövegrontás laposította el az utolsó két sort) a mondat földrajzórába hanyatlík és a vége felé ritmikailag már sántikál. Richmond az egész felvonáson át a fényűző képi világ és a csatára való mindennapos előkészületek között, költő és forgalmi rendőr között váltakozik: az „A fáradt nap arany alkonyba ment át, / S tündöklő nyoma tüzes szekerének / Szép holnapi napot ígér nekünk”<sup>57</sup>, részt azonnal a „Sir William Brandon, te tartsd lobogómat. / Sir William Brandon s te, Oxford uram, / S te, Sir Walter Herbert, velem maradtok”<sup>58</sup> követi.

A legerőteljesebb szakaszok minden ereje ellenére Richmond szerepének alkotóelemei szigorúan konvencionálisak. Az ékes nyelvezeten felül olyan retorikai sémák sokféleségét is hallhatjuk, amelyek a fül gyönyörködtetésére vannak gondosan kiválogatva. A szónoklat például igencsak sematikus, középpontjában egy öttagú ha/akkor mondatsorral, ahol minden kifejezés egy sort kap: „Ha egy zsarnokot taszítunk le, békén / Alusztok, ha a zsarnokot megöltük”<sup>59</sup>. Shakespeare

.....  
 a nyelv fontossága a darabban – nem beszélve az előadás próbájáról – azt sugallja, hogy ez túl kevés volt és túl későn.

<sup>56</sup> „The wretched, bloody, and usurping boar, / That spoil'd your summer fields and fruitful vines, / Swills your warm blood like wash, and makes his trough / In your embowell'd bosoms–this foul swine / Is now even in the centre of this isle, / Near to the town of Leicester, as we learn.”

<sup>57</sup> „The weary sun hath made a golden set, / And by the bright track of his fiery car / Gives token of a goodly day tomorrow” (5.3.19–21.)

<sup>58</sup> „Sir William Brandon, you shall bear my standard. / My lord of Oxford, you Sir William Brandon, / And you Sir Walter Herbert, stay with me.” (5.3.22–24.)

<sup>59</sup> „If you do sweat to put a tyrant down, / You sleep in peace, the tyrant being slain.” (5.3.256–57.)

megidézi a költői és szintaktikai hatásokat, melyeknek Richmondot vonzóvá kel-  
lene tenniük a közönség számára, de sikertelenül verseng saját eredeti gyakor-  
latával. Laurence Olivier a *III. Richárd* rendezésekor kellőképp konvencionális  
vizuális eszközöket talált e portré filmre való átültetésére – könnyű kosztüm, csil-  
logó szemek, alsó szögből való fényképezések a magasság hangsúlyozására – és  
Richmond első megjelenése mégis szinte mindig nevetésre készíti a közönséget.  
A konvencionális költői eszközök még Shakespeare kezében is fakónak, s meg-  
győzésre képtelennek bizonyulnak a Gloster nyelvére hangolt fülek számára.  
Az igazság, miszerint a gonosz mindig lenyűgözőbb a jónál, éppoly találó nyelvi,  
mint színpadi szempontból. A Tudor ág alapítója helyesen teszi, hogy megöli  
a vadkant, és még egy elfogadható beszédet is tud tartani, viszont nincs stílusa.  
A maga módján ő is kissé olyan, mint egy vadkan: talán nem is véletlen, hogy  
a csataterén öt ál-Richmond van, akik Richmondnak tettetik magukat.

Richmond retorikai gyengeségéhez Richárd nyelvi hanyatlása társul. Alig lehe-  
tünk tanúí Richárd versengésbeli tehetségének, amelyet kezdtünk oly nagyra érté-  
kelni, ugyanis – hála a vágyott és kivívott hatalmának – már nincs kihez beszél-  
nie. Retorikai invenció és szellemesség, ha csökkennek is a kezdettől fogva, még  
mindig nem tűntek el teljesen, és a katonáihoz intézett szónoklatának rassziz-  
musa sem képes előadásmódjának erejét semlegesíteni („Hajtsuk vissza a ten-  
gerbe e csürhét, / A sok szemtelen francia csavargót”<sup>60</sup>). De ahogy a monológ  
felváltja a dialógust, a polyptonokra épülő bravúraria, mely azzá tette Richár-  
dot, aki, már nem talál alkalmat a megnyilvánulásra, és a mester odáig süllyed,  
hogy magával vitatkozik, mint mikor álmából fölébred: „Tán gyilkos van itt? Nem.  
Dehogynem: én. / Hát futni! Magamtól? Van okom erre: / Különben bosszút állok.  
Magamon?”<sup>61</sup>. Ez a ritmikai szaggatottság, mely Shakespeare egyik leghatásosabb  
eszköze Richárd hanyatló erőinek jelzésére, nyelvezetének az utolsó felvonásban  
megfigyelhető öncélúságának következménye. Továbbá az ironikus öntudatosság,  
mely kisérti ebből a részletből, azt sugallja, hogy Richárd tisztában van azzal,  
hogy szüksége van ellenfélre. Egy ponton elhagyja a színpadot, hogy katonái után  
kémkedjen, hogy tudjon „hallgatózni, hátha / Valaki tőlem elpártolni készül”<sup>62</sup>.  
Más szóval sátrak alatt fog hallgatózni, éberren lesve minden alkalmat, hogy egy  
ellenfele szavait ellene fordítsa.

Richárdnak nincs ellenfele a nyelvi párbajra, mert Shakespeare hatalmas mére-  
tűre növelte a dialogikus sémát, mintegy szerkezeti dialógussá alakítva a darab  
végét, melyben a verbális verseny a csatamezőre vetül ki. Az utolsó felvonás

<sup>60</sup> „Lash hence these overweening rags of France.” (5.3.329.)

<sup>61</sup> „Is there a murderer here? No. Yes, I am! / Then fly. What, from myself? Great reason why, / Lest I  
revenge? What, myself upon my self?” (5.3.185–87.)

<sup>62</sup> „play the eavesdropper, / To see if any mean to shrink from me.” (5.3.222–23.)

dialektikus konstrukciója fenntartja a formális sémát, a rímelést, amire az egész épül: Richárd és Richmond váltakozva lépnek be, készülnek fel csatára, kapják a szellemek nyilatkozatait, és intéznek szónoklatokat. Ez a polaritás úgy működik, mint a (jelenet fő forrásaként szolgáló) Tudor moralitásokban, hangsúlyozza a jó és rossz közötti különbséget, és irányítja a nézői reakciót. Shakespeare azáltal, hogy Richmond szónoklata utánra helyezi Richárdét, megváltoztatja forrásait, ezáltal a jót a rossz követi, ami felfedi Richárd szellemének aljasságát, s enyhíti a szerkezet mechanikáját. Azt is mondhatnánk, hogy ez a séma dialogikus, hogy az utolsó felvonás két beszélő közötti kibővített vita, vagy egy drámai sztkhomüthia-gyakorlat. Ezenfelül úgy is tekinthető, mint egy kétértelmű retorikai alakzat, melyben két jelentés verseng fölényért. Maguk a szellemek is részt vesznek ebben a dialogikus kétértelműségben: lebegő jelölők, melyek mást jelentenek Richárdnak, mint Richmondnak. *Richard* koronájának elvételével *Richmond* lesz a másikat maga alá gyűrő fogalom egy politikai *polyptoton*-ban, mely megváltoztatja a történelem értelmét. Ugyanúgy, ahogy egy szó pozitív értelme felválthatja a negatívát, a jó felülmúlhatja a rosszat, s egy erényes király kiszoríthatja a hitványt. De a retorikai szerkezet, amelyhez hozzászoktunk, amelyben az erősebb beszélő ragadja magához a hatalmat a gyengébbtől, hiteltelenné teszi Richmond győzelmét.

A végső verseny nem csak jó és rossz közötti viszály, hanem tartalom és stílus közötti harc is, melyben a közönség nehéz választással szembesül. Az első felvonásban, amikor Richárd óva inti a gyilkosokat Clarence ékesszólásától, az egyik orgyilkos megnyugtatja afelől, hogy semmiféle véletlen nem fogja őket megzavarni: „Ugyan, uram, mi nem kezdünk csevegni, / Aki beszél, nem tesz: légy benne biztos, / Kezünkkel, s nem nyelvünkkel dolgozunk”.<sup>63</sup> Tehát Shakespeare közvetlenül érinti a beszéd és tett közötti problematikus kapcsolatot a politika világában; ugyanakkor viszont beismeri a nyelvvel kapcsolatos kételyeinek és a Tudor politikával kapcsolatos pozitívizmusának össze nem illőségét. A darabban Richárd a legjobb beszélő, s jó abban, amit csinál. Viszont nem jó abban, amit csinál. Richmond grófja jó abban, ahogy erői győzedelmeskednek, és jó tevő, vagy jótevő abban a tekintetben, hogy megtisztítja a királyságot, viszont nem túl jó beszélő. Politikai szempontból Richárd halála áldás; színpadi szempontból az áldás Richárd élete. Buckingham herceg, halálába indulva Erzsébet kori ortodoxiát hirdet ki a Gondviselészerről igazságszolgáltatásra vonatkozóan: „A Mindentlátó, akivel cicáztam, / Színlelt imámat meghallgatta akkor / S mit gúnyból

.....  
<sup>63</sup> „Tut, tut, my lord: we will not stand to prate. / Talkers are no good doers; be assur'd / We go to use our hands, and not our tongues.” (1.3.350–52.)

kértem, komolyan megadta”.<sup>64</sup> Ami a meglepetés erejével kell hogy érjen minket ezzel a formulával kapcsolatban, az a retorikából vett képvilág, amelybe csomagolva van: Isten lesz a Nagy Szónok, aki a gúnyolót saját szavaival győzi le, az emberi történelemben hajtvva végre pontosan azon szóbeli győzelmeket, amelyek Richárdot ideiglenesen a trónra juttatták. Ám az isteni helyettes, Richmond grófja, élettelen. Győzelme a virtus diadalma a virtuozitás felett, de a befejezés színpadi szempontból problematikus marad, hiszen fel kell adnunk a briliáns szavakat a helyes politikáért. Shakespeare-t, legalábbis ebben a darabban, sokkal jobban érdekli a nyelv, mint a történelem.

#### 4.

A színházban – mely maga is jól kidolgozott trópus, annak a világnak a homonímája, amelyet utánoz – a jó beszélők mindig jó cselekvők is, mivel nincs más realitás, csak a beszéd, s Richárd így továbbra is beszél, még a modern közönségekhez is. Az 1597-es kvartó-kiadás *III. Richárd király tragédiáját* hirdeti, s Meres listáján is így szerepel. Ma már aligha gondolunk rá ilyen értelemben, ennek ellenére Shakespeare-nek a nyelv veszedelmei miatti rosszérzése mégis létfontosságú kapcsolatot teremt e korai szöveg és érett tragikus látásmódja között: Hamletet a szavak pontatlansága zavarja; Jago a nyelv megbízhatatlanságán élőködik; Lear valós megfeleltetést követel szavak és jelentések között. A nagy tragédiákban a nyelv csalárdsága elkerülhetetlen, a *III. Richárd*-ban még csak kezdetleges. Ám a Richárd bukása miatti veszteség érzése korai változata annak a tragikus erőnek, melyet Macbeth szavakkal és jelentésekkel való végzetes köntörfalazásával társítunk. Középkori értelemben Richárd története egyértelműen tragikus, de még a kifinomultabb értelmezés is érvényes: az, ahogy Richárd rosszba fordítja a nyelvhez való tehetségét, egy tragikus alak durva és korai változatává teszi őt. Szörnyősége ellenére paradox csalódottságot érzünk hanyatló erőivel kapcsolatban a darab vége felé, s valódi veszteséget a végén. Az illúzió és megtévesztés gyönyörűségeiért jöttünk színházba, s Richárd mestere a verbális szemfényvesztésnek. Ám az előadás most véget ér, a varázsló halott, a következő felvonás pedig kudarcba fullad: Shakespeare nem törődött *VII. Henrik történetével*.

Persze a legjobb beszélő maga Shakespeare. Maga a *III. Richárd* jellemezhető szóképként, mellyel Shakespeare lepipálta színházi vetélytársait – Lyly-t, Greene-t, Marlowe-t, Kyd-et –, lepipálta őket saját szavaikkal. A Tudor jellembrázolás,

<sup>64</sup> „That high All-seer which I dallied with / Hath turn'd my feigned prayer on my head, / And given in earnest what I begg'd in jest.” (5.1.20–22.)

szerkezet, eszme és főképp a dialógus konvencióinak elsajátításával és átformálásával Shakespeare magához ragadta a művészi hatalmat, s megváltoztatta a színház történelmét.

*Kiss Kristóf fordítása*

A legutóbbi magyar nyelvű válogatás, amely a 17. század végétől közöl szemelvényeket a változó angol, illetve nemzetközi Shakespeare-recepció történetéből, 1965-ben jelent meg. Azóta természetesen jelentősen eltolódtak a kritikai érdeklődés súlypontjai. E kötetek célja, hogy általában az elmélet koraként számon tartott, a 20. század második felére eső időszak elméleti megközelítéseinek minél szélesebb körű áttekintését adják. Így reményeink szerint az egyetemi hallgatók, színházi szakemberek és érdeklődő olvasók számára sikerül magyarul is bemutatni, elérhetővé és taníthatóvá tenni, hogy az elmúlt három évtized jelentősebb irodalomelméleti irányzatai hogyan fordultak Shakespeare-hez, újabb és újabb elméleti-kritikai vitákra sarkallva az értelmezők közösségét.

Az első kötet azokba a strukturalizmus utáni irodalomértelmezési irányzatokba enged betekintést, amelyek feladatuknak és céljuknak a szövegek belső viszonyainak, következetlenségeinek, feszültségeinek feltárását és interpretációját tekintik. A tanulmányok a szoros szövegolvasás (close-reading), dekonstrukció, etikai kritika és az új esztéticizmus (new aestheticism) eljárás-módjaival közelítenek Shakespeare-hez, és választott témájukat elsősorban a mű keretein belül tartják értelmezhetőnek. Ezen olvasatok középpontjában a jelentések létrejöttének elsősorban nyelvi szempontú vizsgálata áll: az a labirintus, amelyben az egymásra utalt és egymást értelmező jelentések elvezethetnek a nagyobb, az „egységes egész” megkérdőjeleződéséhez vagy egyenesen lebontásához.

*Kritikatörténeti Műhely*

ISBN 978-963-284-476-3



9 789632 844763