

ELTE BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

# SHAKESPEARE- OLVASATOK A STRUKTURALIZMUS UTÁN

II.

SZERKESZTETTE  
GÁRDOS BÁLINT – KÁLLAY GÉZA – VINCE MÁTÉ



ELTE EÖTVÖS KIADÓ  
EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM



SHAKESPEARE-  
OLVASATOK  
A STRUKTURALIZMUS UTÁN  
II.

SOROZAT-  
SZERKESZTŐ

KÁLLAY GÉZA

KRITIKATÖRTÉNETI MŰHELY • 3.

SHAKESPEARE-  
OLVASATOK  
A STRUKTURALIZMUS UTÁN



II.

SZERKESZTETTE  
GÁRDOS BÁLINT-KÁLLAY GÉZA-VINCE MÁTÉ

E L T E E Ö T V Ö S K I A D Ó • 2 0 1 3

Készült az OTKA K79197 számú pályázata keretében.

© Szerzők, 2013

© Szerkesztők, 2013

ISBN 978 963 284 477 0

ISSN 2064-3209



Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Felelős szerkesztő: Pál Dániel Levente

Kiadói szerkesztő: Gaborják Ádám

Borító: Csele Kmotrik Ildikó

Tördelőszerkesztő: Heliox Film Kft.

Nyomdai kivitelezés: Multiszolg Bt.



# TARTALOM

*Megjegyzés a koraiútkorban nyomtatott könyvek oldaljelöléseiről  
és a magyar fordítással nem rendelkező művek címeiről* 7

## II. ÚJHISTORIZMUS

5

WALTER COHEN

*A velencei kalmár és a történeti kritika lehetőségei* 11

COPPÉLIA KAHN

„A bőkezűség bűvereje”. Az *Athéni Timon*, a Jakab-kori pártfogás,  
és az anyai hatalom 36

STEPHEN GREENBLATT

Láthatatlan lövedékek. Reneszánsz hatalom és felforgatóerő  
a IV. és V. *Henrikben* 71

## III. FEMINIZMUS, GENDER- ÉS QUEER-TUDOMÁNY, POSZTKOLONIALIZMUS

CATHERINE BELSEY

A nemi különbségek lebontása. Jelentés és nem a komédiákban 105

LISA JARDINE

Kulturális zavar és Shakespeare tanult hősnői.  
„Ósdi paradoxonok ezek” 129

GARY TAYLOR

Szöveg- és nemi kritika. Egy kényes hely a *Tévedések vígjátékának* szövegében 155

VALERIE TRAUB

Homoerotika a shakespeare-i vígjátékokban 185

JONATHAN BATE

Caliban és Ariel visszaír 220

#### IV. ÚJ SZÖVEGTAN, ÚJMATERIALIZMUS

MARGRETA DE GRAZIA ÉS PETER STALLYBRASS

A shakespeare-i szöveg materialitása 237

DAVID SCOTT KASTAN

Shakespeare az elméletek után 276

JOHN JOWETT

Shakespeare-darabok szerkesztése a huszadik században 299

*A fordítás alapjául szolgáló eredeti cikkek adatai* 329

## MEGJEGYZÉS A KORAÚJKORBAN NYOMTATOTT KÖNYVEK OLDALJELÖLÉSEIRŐL

A koraújkorban nyomtatott könyvekben gyakran nem voltak oldalszámok, ezért az oldalakra a legelterjedtebb a nyomdai ívek megjelölésével (*signature*) hivatkozni, ahogy ezt több itt olvasható tanulmány is teszi. Ezt a jelölést a nyomdászok eredetileg saját maguk számára nyomtatták minden ív bizonyos oldalaira, hogy miután az ívet felvágták a megfelelő számú lapra, tudják, hogy milyen sorrendben kell őket egymás után illeszteni. Az első elem (leggyakrabban betű vagy betűk) azt jelöli, hogy melyik ívből kerül ki az adott lap (pl. H), a második azt, hogy az íven belül hányadik (pl. 2), végül az utolsó, hogy a már kész könyvben az adott szövegrész az oldal színén (r – *recto*; mai könyvekben páratlan oldal), vagy fonákján (v – *verso*; mai könyvekben páros oldal) helyezkedik-e el. Az így kapott jelölés (pl. H2<sup>v</sup>) nem fordítható le automatikusan oldalszámra (mivel az, hogy egy adott ívet hány lapra vágnak fel, függ a könyv méretétől), viszont pontosan megadja, hogy a könyvön belül hol kell keresnünk az adott hivatkozást.

7

## MEGJEGYZÉS A MAGYAR FORDÍTÁSSAL NEM RENDELKEZŐ MŰVEK CÍMEIRŐL

Amikor a főszövegben említett művek (pl. Shakespeare-kortársak darabjai) nem jelentek meg magyarul, akkor vagy csak az angol címet közöljük, vagy ahol a tanulmány megértése szempontjából fontos volt, ott az angol cím után zárójelben megadjuk annak magyar nyersfordítását is álló betűkkel. Ha egy magyar cím dőlt betűkkel szerepel, az azt jelenti, hogy az adott mű megjelent magyar fordításban is, és erre hivatkozunk. A lábjegyzetekben ilyenkor megadjuk mind az angol, mint a magyar kiadás adatait.



## II. ÚJHISTORIZMUS

# A VELENCEI KALMÁR ÉS A TÖRTÉNETI KRITIKA LEHETŐSÉGEI

Sok kortárs irodalomelméleti szakember nem jut dűlőre a hagyományos történeti kutatással. Jonathan Culler így foglalja össze: „A történeti események időrendjének meghatározása, noha az irodalom tanulmányozásának elmaradhatatlan és nélkülözhetetlen kelléke, nem egyszerűen nyitott a túlzott leegyszerűsítésre, hanem maga a túlzott leegyszerűsítés.”<sup>1</sup> Ami retorikailag meglepő ebben a mondatban, az a szerző jellegzetes mértéktartásának, és az álláspont szélsőségességének kényelmes együttélése. Különösen Louis Althusser művei, valamint általában a strukturalizmus és a poszt-strukturalizmus hatására hasonló kételyek járták át a marxizmust, a történeti interpretáció régóta fennálló bástyáját. Terry Eagleton amellett érvel, hogy „Marx a »leszármazási« lánc megszakítását kezdeményezi a történeti materialista módszer genetikus-evolucionista koncepciójával sőt, a módszer tárgyával – magával a »történelemmel« is”. Eagleton szerint „a történelem nem klasszikus narratíva: hiszen milyen narratíva az, amely már mindig eleve elkezdődött, amelynek a végtelenségig halasztott befejezése van, és, következőképpen, bajosan beszélhetünk róla úgy, mintha lenne közepe?”<sup>2</sup> Fredric Jameson (habár a „Mindig historizálj!” felszólítással indít) minden tőle telhetőt megtesz annak bizonyítására, hogy a marxizmus „nem történeti *narratíva*”. Sajat „historizáló működése” pedig alapvető elágazást feltételez:

ennélfogva választással szembesülünk: vagy egy adott kulturális szöveg „objektív” struktúrájának természetét tanulmányozzuk (formáinak és tartalmának történetiségét, a benne rejlő nyelvi lehetőségek feltűnésének történeti pillanatát, esztétikájának helyzetspecifikus funkcióját), vagy valami ettől meglehetősen különbözőt, mely inkább az

In: *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után II.*  
Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikátörténeti műhely 3./ 11–35.

.....  
<sup>1</sup> Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell UP, 1981, 65.

<sup>2</sup> Terry EAGLETON, *Walter Benjamin: Or, Towards a Revolutionary Criticism*, London, NLB, 1981, 64 és 70.

értelmező kategóriákat vagy kódokat helyezné előtérbe, melyeken keresztül olvassuk és befogadjuk a kérdéses szövegeket.<sup>3</sup>

Részben ellentmondva a fenti állításoknak igyekszem bemutatni, hogy mindkét módszer lehetséges: összekapcsolni a történelmet a struktúrával, és összekötni „a történeti pillanatot” az „értelmező kategóriákkal”, melyek segítségével e pillanatot megértették. Az ilyen innovatív kritikai stratégiák, mint a szimptomatikus olvasás, a metakommentár és a forma ideológiájának értelmezése csupán abban az esetben teljeseznek ki, amennyiben világosan a termelési módok marxista elképzelése által biztosított általánosabb keretben helyezzük el őket. Jameson valójában közel jár ehhez az állásponthoz, mikor azt állítja, hogy „a marxizmus [...] a dialektika alakjában megerősíti az elmélet elsőbbségét, mely egyúttal jelenti magának a Történelem elsőbbségének elismerését is.”<sup>4</sup> Az ebből következő folyamat szintén tekinthető a Robert Weimann által nemrégiben javasolt megközelítés módosított változatának.<sup>5</sup> Pontosabban, a következő értekezés *A velencei kalmár* részletes bemutatásától átfogóbb kérdések rövid áttekintése felé halad. Végezetül pedig hátramenetbe kapcsol, és összegzésként nem azt vizsgálja, hogy a kortárs elmélet mennyiben hasznos a reneszánsz irodalom tanulmányozása szempontjából, hanem hogy a reneszánsz irodalom milyen hatást gyakorolt az elmélet fejlődésére.

## I.

*A velencei kalmár* (1596) zavarba ejtő szocioökonómiai bőséget tár elénk. Egy-szerre foglalkozik kereskedőkkel és uzsorásokkal, a törvény természetével, valamint a vidék és a város közötti interakcióval. Ám mivel a szerelem és a barátság közötti kapcsolatról, a kereszténység jelentéséről és számos egyébről is szól, egy tematikus beállítottságú kritikus, meggyőződésétől függetlenül, meglehetősen nehéz helyzetben találja magát. A darab eddigi legátfogóbb és leglenyűgözőbb értelmezésében Lawrence Danson úgy igyekszik megoldani ezt a problémát, hogy az állítja: *A velencei kalmár* nem egy értékrend a másik felett aratott diadalát dramatizálja, hanem a konfliktusok átváltozását harmóniákká, melyek magukban

<sup>3</sup> Fredric JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell UP, 1981, 9, 139, és 9.

<sup>4</sup> JAMESON, *The Political Unconscious*, 14.

<sup>5</sup> Robert WEIMANN, *Structure and Society in Literary History: Studies in the History and Theory of Historical Criticism*, Charlottesville, UP of Virginia, 1976.

foglalják azt is, amit ugyanakkor meghaladnak.<sup>6</sup> Shakespeare módszere így egyszerűen hasonlít a középkori tipológiára és a hegeli dialektikára.<sup>7</sup> Mivel a Danson által elképzelt intellektuális és strukturális elrendezés elegánsan magába foglalja nemcsak a tematikus sokféleséget, hanem mind a Shylockkal, mind a keresztény karakterekkel kapcsolatos ambivalens reakcióinkat, ezért megfelelő tárgyaül szolgál *A velencei kalmár*ban megjelenő interpretáció szkeptikus vizsgálatának.

Mondhatjuk, hogy Shakespeare-t egyszerűen művészetének régisége és összetettsége miatt kell interpretálni. Mégis, egy ilyen ideológiailag messze nem semleges vállalkozás – egy alternatív és gazdagabb valóság, illetve a sajátunk egymás mellé helyezése – rejtett kritikát fogalmaz meg a jelenről. Sőt, emlékezzünk vissza, hogy Shakespeare darabjai, bonyolultságuk ellenére, eredetileg széles heterogén közönséghez szóltak: ez olyan teljesítmény, mely a társadalomban és színházban egyaránt rég elveszett viszonylagos társadalmi és kulturális egységtől függött. Ez az alapvető koherencia feltűnik a drámai cselekmény logikus és, úgy tűnik, önmagában is jelentésgazdag kibontásában,<sup>8</sup> amelyre kitűnő példa *A velencei kalmár* szorosan összefonódó, ok-okozati kidolgozása. Ezért aztán azt feltételezhetnénk, hogy a legjobb fajta kritika inkább megszilárdítja, mintsem aláassa azt az érzésünket, hogy a darab értelme tértől és időtől függetlenül azonos.<sup>9</sup>

Mégis pontosan ez az, amit nem találunk meg *A velencei kalmár*ról szóló értekezésekben. A darabot tekintették már úgy, mint jó keresztények egy gonosz zsidó fölött aratott győzelmű győzelmét;<sup>10</sup> mint a keresztények szánt szándékkal

<sup>6</sup> Lawrence Danson, *The Harmonies of The Merchant of Venice*, New Haven, Yale UP, 1978.

<sup>7</sup> A figurális vagy tipologikus interpretációról l. Erich AUERBACH, „Figura” = *Scenes from the Drama of European Literature*, ford. Ralph Manheim, New York, Meridian Books, 1959, 11–76. (Auerbach esszéje rámutat, hogy a Biblia tipologikus vagy figurális értelmezése, az allegorikus mellett, a középkori teológia központi, amely azután a középkor és a reneszánsz történelemszemléletére és irodalmi ábrázolásmódjára is hatást gyakorolt. A típus [figura] egy történetileg későbbi esemény előképeként értelmezendő – teológia esetében itt első sorban az ószövetségi események újszövetségi történések előképeként való értelmezésére kell gondolnunk. A szerk.) A tárgyalási jelenet diallektikáit Danson hangsúlyozza (70.). A „shakespeare-i komikus struktúra dialektikus elemével” általánosabban Northrop FRYE foglalkozik: *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York, Harcourt, Brace and World, 1956, 133.

<sup>8</sup> A regény jól kidolgozott cselekményének társadalmi és ideológiai implikációiért l. JAMESON, „Metacommentary”, *PMLA*, 86, 1971, 12–13. Sigurd BURCKHARDT, *Shakespearean Meanings*, Princeton, Princeton UP, 1968, 206–236. szimbolikus, modernista, önreferenciális elemzést kínál *A velencei kalmár* cselekményének szigorú precizításáról.

<sup>9</sup> Az érvelésért l. Richard LEVIN, „Refuting Shakespeare’s Endings – Part II”, *Modern Philology*, 75, 1977, 132–158.

<sup>10</sup> L. C. L. BARBER, *Shakespeare’s Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton, Princeton UP, 1959, 163–191; Frank KERMODE, „The Mature Comedies” = *Early Shakespeare*, szerk. John Russel BROWN és Bernard HARRIS, Stratford-upon-Avon Studies, no. 3, New York, St. Martin’s Press, 1961, 220–224.; és Paul N. SIEGEL, „Shylock, the Elizabethan Puritan, and

kétes győzelmét;<sup>11</sup> mint egy nem szándékoltan kétes, és pontosan ezért művészig tökéletlen a keresztények aratta győzelmet;<sup>12</sup> mint Shylock, a burzsoá hős tragédiáját;<sup>13</sup> és mint a keresztényekre és a zsidókra egyaránt irányuló elsőprő támadást.<sup>14</sup> A *Minden jó, ha vége jó* (1602) és a *Szeget szeggel* (1604) előtt egyetlen más shakespeare-i komédia, sőt, talán egyetlen shakespeare-i komédia sem ébresztett hasonló vitát. Valószínűleg e dilemmából kivezető legígéretesebb út Shakespeare új kiindulópontjaként tekinteni a drámára; az olasz *novelle* alapján készült legkorábbi komédiájára; mint az elsőre azon számos kevésbé sikeres kísérlet közül, melyekben egy hagyományosan könnyed műfajba erőteljesebb karaktereket, a viselkedés összetettebb problémáit, realiztikusabb ábrázolásmódot, valamint komolyabb életszemléletet vezet be.<sup>15</sup> Egy ilyen perspektívának megvannak a maga hátrányai. Mindazonáltal megvan az az előnye, hogy azt sugallja, a darab egészében véve szerelmi vígjáték; hogy részben tökéletlen; hogy szokatlan kritikai kérdéseket von maga után;<sup>16</sup> és ami a legfontosabb, hogy nem is annyira az interpretáció közben felmerülő nehézségek forrásainak értelmezését, hanem azok feltárását kívánja tőlünk, azt hogy a darabot egy a késő 16. századi Anglia életében jelen lévő probléma szimptomájának tekintsük.

Kritikusok, akik *A velencei kalmárt* az angol történelmi háttérre tekintettel tanulmányozták, jogosan úgy látták Shylockot, és különösen kölcsönzési szokásait, mint a kapitalizmus megtestesülését.<sup>17</sup> A tizenhatodik század utolsó har-

.....  
Our Own World” = S. P., *Shakespeare in His Time and Ours*, Notre Dame, Univ. of Notre Dame Press, 1968, 337–338.

<sup>11</sup> Danson érvelése ezen megközelítés kifinomult változata.

<sup>12</sup> L. Madelein DORAN, *Endeavours of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*, Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1954, 318–319, 347, 362–364.

<sup>13</sup> E. AUERBACH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, ford. Willard S. TRASK, Princeton, Princeton UP, 1953, 314–315, 316, 320, 325 és 328. oldalak ezen olvasat elemeit kínálják, habár azt is elismerik, hogy a darab megoldása kizárja a tragikus interpretációt. A BROWN által leírt színpadi hagyomány, „The Realization of Shylock: A Theatrical Criticism” = *Early Shakespeare*, szerk. BROWN és HARRIS, 187–209. úgy tűnik, elsősorban ebbe a kategóriába esik.

<sup>14</sup> Anslem SCHLÖSSER, „Dialectic in *The Merchant of Venice*”, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 23, 1975, 5–11; Marc SHELL, „The Wether and the Ewe: Verbal Usury in *The Merchant of Venice*”, *Kenyon Review*, NS 1, 1979, 65–92; Burton HATLEN, „Feudal and Bourgeois Concepts of Value in *The Merchant of Venice*” = *Shakespeare: Contemporary Critical Approaches*, szerk. Harry R. GARVIN, Lewisburg, Bucknell UP, 1980, 91–105.; valamint René GIRARD, „To Entrap the Wisest: A Reading of *The Merchant of Venice*” = *Literature and Society*, szerk. Edward W. SAID, Selected Papers from the English Institute, 1978, NS 3, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1980, 100–119. A darabról szóló ezen vita részletesebb tárgyalásáért l. DANSON, 1–8.

<sup>15</sup> Leo SALINGAR, *Shakespeare and the Tradition of Comedy*, Cambridge, Cambridge UP, 1974, 298–325.

<sup>16</sup> Ezen érvelés elméleti megállapításáért és praktikus használatáért l. Ralph W. RADER, „Fact, Theory, and Literary Explanation”, *Critical Inquiry*, 1, 1974, 249–250 és 258–261.

<sup>17</sup> John W. DRAPER, „Usury in *The Merchant of Venice* and the Problem of Usury”, *Essays and Studies*, 31, 1945, 19–33; és SIEGEL, „Shylock”.

mada egy sor, az uzsora terjedését kárhóztató iromány megjelenésének volt tanúja. A *Specvlation of Vsurie* (Elmélkedés az uzsoráról) című írásban, melyet abban az évben adtak ki, mikor Shakespeare darabját feltehetően először mutatták be, Thomas Bell megbotránkozását fejezi ki. „Now, now is nothing more frequent with the rich men of this world, than to writhe about the neckes of their poore neighbours, and to impouerish them with the filthie lucre of Usurie.” („Manapság, manapság pedig semmi sem gyakoribb e világ gazdagjai közt, mint hogy szegény szomszédjaik nyaka körül tekeregnek és elszegényítik őket az uzsora szennyhasznával.”)<sup>18</sup> E félelem mögött a kapitalizmusba való átmenet áll: a bankok felemelkedése; növekvő hitel-igény az ipari vállalkozásokban; valamint az eladósodás növekvő fenyegetése, mely egyszerre érintette az arisztokrata földbirtokosokat, és mindenekelőtt a kis független termelőket, akik könnyen munkásosztálybeli státuszba süllyedhettek.<sup>19</sup> Habár a legfőbb vesztesek az alacsonyabb osztályok voltak, ugyanolyan inadekvát volna a Shakespeare-nél, vagy máshol megtalálható uzsorával szembeni ellenkezést népszerűként leírni, mint amennyire félrevezető volna azt állítani, hogy az „Erzsébet korabeli dráma még magasabb regiszterében sem jelenítette meg az »osztálykultúrát«”.<sup>20</sup> Amivel szembesülünk, az sokkal inkább a nemesség hegemónikus pozíciója, akiknek érdekeit ez az ideológia alapvetően szolgálta. Kézművesek és kisbirtokos parasztok a proletariátus közé süllyedhettek, ám mihelyt a hagyományos uralkodó osztály többsége alkalmazkodott a kapitalizmushoz, az uzsora kérdése homályba veszett.

Ez azonban 1600-ra még nem következett be, A *velencei kalmár* pedig egy sor sajátos párhuzamot mutat az uzsoraellenes hadjáratával,<sup>21</sup> legszembetűnőbben az uzsora és a szegények megsegítése, valamint az uzsorások és a kereskedők között mutatott ellentéteiben. Miles Mosse példának okán amiatt kesereg, hogy „az uzsorakölcsön olyan gyakorivá és általánossá vált az emberek közt, hogy az ingyen kölcsönzés a rászorulóknak teljes vereséget szenvedett”.<sup>22</sup> A különbség az

<sup>18</sup> Thomas BELL, *The Specvlation of Vsurie*, London, 1596, A2<sup>r</sup>. Ehhez hasonló megállapításokért l. Thomas LODGE, *An Alarum Against Vsurers*, London, 1584, El<sup>r</sup>, és Roger FENTON, *A Treatise of Vsurie*, London, 1611, Bl<sup>r</sup>.

<sup>19</sup> R. H. TAWNEY, „Bevezetés” = Thomas WILSON *A Discourse upon Usurie by Way of Dialogue and Orations, for the Better Variety and more Delight of All Those That Shall Read this Treatise* (1527), New York, Harcourt Brace, [1925], 1–172. L. még Lawrence STONE, *The Crisis of Aristocracy, 1558–1641*, Oxford, Clarendon Press, 1965, 158, 183 és 541–543.

<sup>20</sup> L. C. KNIGHTS, *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, Chatto and Windus, 1937, 11. Knight uzsorával kapcsolatos megjegyzéseit ugyanezen előfeltevések irányítják, 127–30, 164–168. és elszórtan.

<sup>21</sup> Néhányra ezek közül DRAPER, 45–46., valamint PETTET, 16–27. is rámutat.

<sup>22</sup> „lending upon vsurie is growne so common and usuall among men, as that free lending to the needie is utterly overthrowne” Miles MOSSE, *The Argument and Conviction of Vsurie*, London, 1595, C3<sup>r</sup>. L. még H. A. [Henry ARTHINGTON?], *Provision for the Poore, Now in Penurie*, London, 1597, C2<sup>r</sup>, valamint Philip CAESAR, *A General Discovrse Against the Damnable Sect of Vsurers*, London, 1578,

uzsorások és a kereskedők között, mely szintén középkori eredetű, levezethető volt azon az alapon, hogy csak az előbbi működött kölcsönös haszonnal, ellentétben az önös érdekekkel. Avagy állíthatjuk azt is, visszaidézve a nyelvben a Shakespeare által nagyra becsült „merészséget,” hogy az uzsorás nem „keres kalandot, vizeket átszelve, akár a kereskedő”, hanem garantált hasznot kap a pénzére.<sup>23</sup>

Mégis számos kétes, vitatható következmény származik abból, ha túlonként szűken koncentrálunk *A velencei kalmár* angol hátterére. Ebből a perspektívából szemlélve a darab egészében véve problémamentesnek, a nem gazdasági kérdések lényegtelennek, és az ehhez kapcsolódó ügyek pedig, mint Shylock vallása vagy az itáliai helyszín, irrelevánsnak tűnnek.<sup>24</sup> Még a kimondottan gazdasági kérdések sem értelmezhetőek kielégítően. A kereskedelem és az uzsora közötti különbség hangsúlyozása talán utalhatna arra, hogy Antonio és megalkotója rendíthetetlenül középkori antikapitalisták.<sup>25</sup> Ám Shakespeare más 1590-es évekből származó munkái nemhogy kevés jelét mutatják a kapitalizmus iránti megvetésnek, de maga *A velencei kalmár* is nyilvánvalóan kapitalista-párti, legalábbis ami a kereskedelmet illeti. Pontosabb volna azt állítani, hogy Shakespeare csupán egy kialakulóban lévő gazdasági rendszer legrosszabb jellemvonásait kritizálja, nem pedig magát a rendszert. Ebben az értelemben, hovatovább, eltávolodik az uzsoraellenes értekezésektől és az angol valóságtól egyaránt. A korszak írói feljegyzik a középkor vegyes érzelmeit a kereskedőkkel kapcsolatban, valamint azt a vitathatatlan korabeli tényt is, hogy a kereskedők voltak a legfőbb uzsorások: az itáliai kereskedők különösen gyanússá váltak.<sup>26</sup> Lehetséges, hogy Shakespeare szándékosan állítja burkolt párhuzamba Shylockot és Antoniót. Mégsem fogja semmilyen manipuláció a brit gazdasági élet hithű reprezentációjává változtatni

.....  
melynek címdala erre utal “these / later daies, in which, Charitie being ba- / nished, Couetous-  
ness hath got- / ten the vpper hande” („mostanában, mikor a jótékonytságot száműzik, a pénzsóvárság kerekedik felül”).

<sup>23</sup> *The Death of Vsury, or the Disgrace of Vsurers*, London, 1594, El<sup>r</sup>. A kereskedő és az uzsorás közti ellentét megítélés szintén megtalálható: Nicholas SANDERS, *A Briefe Treatise of Vsurie*, Lovanii, 1568, Dl<sup>r</sup>, valamint LODGE, Thomas GREENE, *A Looking Glasse for London and England*, 1590, szerk. Tetsu-maruo HAYASHI, Metuchen, NJ, The Scarecrow Press, 1970, Liii. és III.i. A kereskedőkkel való rokonszenvezést – mely helyzet a korban az uzsorásokat tekintve elképzelhetetlen volt – magától értetődőnek veszi John BROWNE, *The Marchants Avizo*, London, 1591, valamint Uő. *A True Report of Sir Anthony Shierlies Journey*, London, 1600.

<sup>24</sup> DRAPER, 46–47; PETTET, 19, 29 és 32; valamint SIEGEL, “Shylock,” 249 és 252.

<sup>25</sup> DRAPER, 39 és PETTET 19, 22, 23, 27 és 29.

<sup>26</sup> BELL, B4<sup>v</sup> és C3<sup>v</sup> ismét reprezentatív. A kereskedőkkel szembeni középkori magatartást vizsgálja: TAWNEY, *Religion and the Rise of Capitalism: A Historical Study*, Holland Memorial Lectures, 1922, New York, New American Library, 1954, 20–39. Az *A Discovery of the Great Subtitle and Wonderful Wisdom of the Italians*, London, 1591, Bl<sup>r</sup>, Itália sikerét más nemzetek gazdasági kizsákmányolásában részben az ország élénk kereskedelmének tulajdonítja.



azt a komédiát, melyben nincsenek kereskedő-uzsorások, és melyben az egyetlen uzorás egy zsidó.

Hasonló probléma merül föl Shylockkal kapcsolatban, akit a kritikusok időnként kapzsi puritánként allegorikusan anglicizálnak.<sup>27</sup> Ám az azonosítás nem meggyőző, részben azért, mert legalább ilyen könnyű katolikussá változtatni,<sup>28</sup> általánosságban pedig azért, mert karaktere túlságosan összetett és ellentmondásos ahhoz, hogy rendesen illeszkedjen a puritán takarékoság sztereotípiájába. Szintén nem világos, hogy Shylock miféle kapitalista. A darabban a válság nem az uzorához való ragaszkodásából bontakozik ki, hanem épphogy annak elutasításából. A különbség az uzsora – mely erkölcstelen, mivel a kölcsön pillanatától kezdve számol fel díjat a tőkén felül – illetve a kamat – mely tökéletesen elfogadható, mert „csak a fizetésre kijelölt naptól számítva esedékes” – között van.<sup>29</sup> Antonio azonnal észreveszi, hogy Shylock ajánlata alapvetően az utóbbi kategóriába esik, és, ha naivan is, illően válaszol: „Szavamra! e kötést aláírom / És azt mondom, hogy kedves a zsidó.”<sup>30</sup>

Mindezek mellett, a fizetéseképtelenség miatti büntetés közelebb áll a folk-lórhoz, mint a kapitalizmushoz: végül is, egy font húsról szóló kikötést kevésbé várnánk a *homo economicus*-tól. Meg kell hagyni, Shakespeare szó szerint veszi a hagyományos metaforikus nézeteket az uzorásokkal kapcsolatban.<sup>31</sup> Ráadásul Shylock bosszúvágyát a gazdasági helyzet fűti, és ugyanakkor komoly gazdasági logika is van benne (pl. 1.3.39–40; 3.1.49 és 117–118.). Ám amikor a kapzsi pénzkölcsönző nem enged semmiféle visszafizetés ellenére – „Nem ér annyit Velence”<sup>32</sup> – akkor túl megy a racionalitás határain, és szembe a könyörtelen üzletember gyakorlatával.<sup>33</sup> Röviden szólva, habár célravezető úgy szemlélni *A velencei kalmár*t, mint a korai brit kapitalizmus kritikáját, e megközelítés a műben szereplő tisztán

.....  
<sup>27</sup> SIEGEL, „Shylock,” valamint A. A. SMIRNOV, *Shakespeare: A Marxist Interpretation*, New York, Critics Group, 1936, 35.

<sup>28</sup> DANSON 78–80, valamint T. A., *The Massacre of Money*, London, 1602, C2v.

<sup>29</sup> MOSSE, F2r. TAWNEY, *Religion*, 43–44, kifejti ezt a kérdést, valamint W. H. AUDEN, *The Dyer's Hand and Other Essays*, New York, Vintage, 1968, 227–28 megjegyzi, hogy Shylock nem követeli az uzorát.

<sup>30</sup> William SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, 1.3.148–149. („Content in faith, I'll seal to such a bond, / And say there is much kindness in the Jew.”) *A velencei kalmárból* származó magyar idézetek minden esetben Vas István fordításából származnak: William SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, ford. Vas István, Budapest, Európa, 1982. (A ford.) Az idézetek helyét az alábbi kiadás alapján közöljük: *A velencei kalmár*, Arden Shakespeare, szerk. John Russel BROWN, London, Methuen, 1955. (eredeti jegyzet).

<sup>31</sup> BARBER, 169; *Whartons Dreame*, London, 1578, A3<sup>v</sup>; illetve a megdöbbenő színházi megérzésért l. Robert WILSON, *The Three Ladies of London*, 1581, szerk. John S. FARMER, *The Tudor Facsimile Texts*, 1911, D4.

<sup>32</sup> 4.1.226. „No not for Venice.”

<sup>33</sup> Setphen J. GREENBLATT, „Marlowe, Marx, and Anti-Semitism”, *Critical Inquiry* 5, 1978, 291–307. kiemeli Shylock irracionálisát, sőt, örültségét. *A velencei kalmár*ról szóló értekezésem nagy részben ennek az esszének lehet hálás.



gazdasági kérdésekkel sem képes elszámolni. Értelmezhető-e elfogadható mértékben a darab gazdasági szerkezete, avagy Shakespeare egyszerűen szabadjárá engedte képzelőerejét? Hogy megválaszolhassuk e kérdéseket, komolyan kell vennünk a cselekmény velencei helyszínét.

Az angoloknak – és különösen a londoniaknak – Velence a kereskedelmi fejlődés az általuk megéltnél előrehaladottabb állapotát jelentette. G. K. Hunter beszédes megjegyzése a Jakab-kori színház elfogultságáról – „Itália csupán annyiban vált fontossá az angol drámaírók számára, amennyiben »Itália« Anglia valamely aspektusát tette láthatóvá” – részben már *A velencei kalmár*ra is érvényes.<sup>34</sup> A Shakespeare-rel egykorú velencei valóság mégis szinte pontról pontra ellentmond a darabbeli ábrázolásának. A kormány nem csak hogy kitiltotta a zsidó uzsorásokat a városból, de arra is kényszerítette a zsidó közösséget, hogy finanszírozzanak és személyzettel lássanak el alacsony kamatot számoló, nonprofit kölcsönintézményeket, melyek a nincstelen keresztényeket segítették. A tőke nagyrészt a levantei kereskedelembe aktívan résztvevő zsidó kereskedők kelletlen adományaiból származott. Így a velencei zsidók nem mint uzsorások járultak hozzá a kapitalizmus korai fejlődéséhez, hanem mint egy nemzetközi, Európát átfogó gazdasági hálóban résztvevő kereskedők. Ironikus, hogy máshol a Veneto régióban köztulajdonban lévő keresztény bankok, melyekről Velence zsidó kölcsönházait mintázták, a 16. század végére tőkéjük nagy részét kamatozó betétekből szerezték.<sup>35</sup>

Am ha Itáliát és Velencét hosszabb történelmi áttekintésben vizsgáljuk, *A velencei kalmár* látható kapcsolatot mutat a valósággal. A 12. és a korai 14. század között Itáliában a nemzetközi kereskedő-uzsorásoktól az egyház gyakran megkövetelte a végrendeleti jóvátételt, vagyis hogy a pénzkölcsönzésből származó haszonból visszajuttassanak valamennyit a kölcsönfelvevőnek vagy az egyháznak. Ezután a szakma elemeire esett szét. Anélkül, hogy pénzügyi tranzakcióikat megváltoztatták volna, a kereskedők megtapasztalták státuszuk gyors emelkedését, míg

<sup>34</sup> „English Folly and Italian Vice: The Moral Landscape of John Marston” = *Jacobean Theatre*, szerk. John Russel BROWN és Bernard HARRIS, Stratford-upon-Avon Studies, No. 1, London, Edward Arnold, 1960, 95. Az Erzsébet-kori és Jakab korabeli italianizmus összeolvasztásával kapcsolatos fenn tartásokért l. Robert JOHNSON fordításait: Giovanni BOTERO, *Relations of the Most Famous Kingdoms and Common – weales through the World*, London, 1611, Gg2<sup>v</sup>–Gg3<sup>v</sup>, valamint George SANDYS, *A Relation of a Journey*, London, 1615, Bl<sup>r</sup>.

<sup>35</sup> Brian PULLAN, *Rich and Poor in Renaissance Venice: The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Oxford, Basil Blackwell, 1971, 538–621., valamint Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, ford. Siân REYNOLDS, London, Collins, 1973, II, 817 és 823. Fynes MORYSON, *Shakespeare's Europe: A Survey of the Conditions of Europe at the End of the Sixteenth Century; Being Unpublished Chapters of Fynes Moryson's "Itinerary"*, 1617, szerk. Charles HUGHES, 1903<sup>2</sup>, reprint, New York, Benjamin Bloom, 1967, 488. meglehetősen pontos képet ad az itáliai zsidók helyzetéről.

végül a reneszánsz kor nagy filantróp kereskedő-hercegeivé váltak. A korábbi kereskedő-uzsorások másik leszármazottjai a kis, helyi uzsorás-zálogkölcsonzők társadalmi helyzetükben ezzel párhuzamosan hanyatlást szenvedtek el. Ez utóbbi csoport, a 15–16. századi uzsora elleni egyházi működés legfőbb áldozatai, egyre inkább emigráns zsidókból állt.<sup>36</sup>

A zsidó pénzkölcsönzők két alapvető módon bizonyultak hasznosnak a Velencei Köztársaság számára. Adóbevételek és kényszerkölcsonzők formájában megbízható, gyümölcsöző forrást biztosítottak az állam katonai előkészületeihez; valamint levitték a kamatlábakat a magánpolgárok esetében, gazdagnak és szegénynek egyaránt, aláínálva a keresztény uzsorásoknak, akiket így következtetésképpen 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. Habár Velencében soha sem vertek igazán gyökeret, az úgynevezett *Monti di Pietà*k hamarosan elterjedtek a szárazföldi köztársaságok kisebb és nagyobb városaiban. Mégis, ritkán sikerült teljes mértékben átvenniük a zsidó zálogkölcsonzők helyét.<sup>37</sup>

Ez tehát *A velencei kalmár* másik, itáliai történelmi háttere. Shakespeare lehetséges irodalmi forrásai közül egy sem utal semmilyen előzetes ellenségeskedésre az uzsorás és a kereskedő között, az ellenségeskedéshez arányaiban illő indítékára pedig még kevésbé. Az angolok Itáliáról szóló értekezései másrésztől viszont rendszeresen említik mind a zsidó uzsorát, mind a velencei jótékonytságot,<sup>38</sup> míg többek közt Bell a *mons pietatis*-ról beszél, egy olyan bankról, ahol a szegények „szükségük szerint pénzt kölcsönözhetnek és nem sanyargatják őket uzsorával.”<sup>39</sup> Ebből a szemszögből nézve az ellenségeskedés Antonio, a bőkezű keresztény kereskedő, és Shylock, a szűkmarkú zsidó uzsorás között nem a hanyatló feudalizmus és az emelkedő kapitalizmus közti konfliktust jeleníti meg, hanem épp annak ellenkezőjét. Inkább tekinthető az Európa szerte elterjedt küzdelem sajátos példájának a zsidó kvázi-feudális fiskalizmus és a hazai burzsoá merkantilizmus között,

<sup>36</sup> Benjamin N. NELSON, „The Usurer and the Merchant Prince: Italian Businessmen and the Ecclesiastical Law of Restitution, 1100–1550”, *Journal of Economic History*, 7. melléklet, 1947, 104–122., című esszéje tökéletesen tisztában van *A velencei kalmárral* való párhuzamokkal.

<sup>37</sup> PULLAN, 431–537.

<sup>38</sup> Wylliam THOMAS, *The Historye of Italye*, London, 1549, U4<sup>v</sup>–X1<sup>r</sup>, illetve Y3<sup>v</sup>; Lewes LEWKENOR fordítása: Gasparo CONTARINI, *The Commonwealth and Gouvernement of Venice*, London, 1599, T2<sup>r</sup>; valamint MORYSON, *An Itinerary*, London, 1617, H1<sup>v</sup>–H2<sup>r</sup>.

<sup>39</sup> D4<sup>r</sup>. L. még FENTON, P4<sup>v</sup>, illetve a háttéréről TAWNEY, „Bevezető”, 125–127., és *Religion*, 53.; DRAPER, 45–46.; valamint NELSON, *The Idea of Usury: From Tribal Brotherhood to Universal Otherhood*, Chicago UP, 1969<sup>2</sup>, 73. n. 2. Úgy tűnik, Greenblatt az egyetlen kritikus, aki párhuzamot von Antonio és a Monti di Pietà között.

melyben általában a helyi erők győzedelmeskedtek.<sup>40</sup> A *velencei kalmár* karakterábrázolása és végkifejlete egyaránt a modern kapitalizmus hírnökeként tűnteti fel Antoniót. Az, hogy az itáliai kereskedő-pénzembernek az uzsora stigmája alóli mentessége szavatolta a tiszteletre méltó hírnevet, valamint a privát tulajdonhoz való biztos és abszolút címet, biztosította a kellő ösztönzést az új rendszer terjedéséhez.<sup>41</sup> Ezzel ellentétben Shylock a múltból származó figura: marginális, ördögi, irracionális, archaikus, középkori. Shakespeare Jakab-kori tragikus cselzővői – Jago, Edmund, Macbeth és Augustus – mind fiatal emberek, akik idősebbek elpusztítására töreksenek. Shylock ennek majdnem az ellentéte, öregember elavult értékrenddel, aki megpróbálja meggátolni a történelem előrehaladását.<sup>42</sup>

Mindezek ellenére, nyilvánvalóan, az itáliai anyagok használata *A velencei kalmárban*, minden történeti hitelessége ellenére, rossz értelemben mélyen ideológikus marad, elsősorban a bosszúszomjas uzsorás és a jótékony keresztény kereskedő közti antiszemita megkülönböztetés miatt.<sup>43</sup> Shylock nem védelmezi az uzsorát akkora erővel, mint lehetne,<sup>44</sup> és Shakespeare elfogultsága az itáliai kereskedő iránt a zsidó uzsorással szemben sem volt a korban általánosnak mondható.<sup>45</sup> Maga a két hivatás különbsége valójában tekinthető hamis dichotómiának, mely hű ugyan a reneszánsz itáliai kereskedő önképéhez, de nem a valósághoz, melyet az önkép hivatott igazolni.

A brit és az itáliai gazdaságtörténetnek *A velencei kalmár*ra vonatkozó látszólag ellentmondásos implikációit értelmezhetjük a korabeli élet kihívásaira adott válaszként. A darab formája a valóság ideológikus átdolgozásából származik, és úgy lett megszerkesztve, hogy pontosan azt az intellektuális és szerkezeti mintázatot produkálja, melyről az elemzés elején szó volt. A kettősség, amelyet megfigyeltünk, különösen Shylock esetében, abszolút szükséges ehhez a célhoz. Röviden, *A velencei kalmárban* az angol történelem megidézi a kapitalizmustól való

<sup>40</sup> A fiskalizmus kontra merkantilizmus vitával kapcsolatban l. Immanuel WALLERSTEIN, *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, New York, Academic Press, 1974, 137–138. és 149. E hipotézissel kapcsolatos lehetséges problémákért (Itáliával kapcsolatban alkalmazva), l. PULLAN, 451. Greenblatt Wallerstein paradigmáját alkalmazza *A velencei kalmár* magyarázatára, ám úgy tűnik, nincs tisztában azzal, hogy érvelése következőképpen ellentmond azoknak az értelmezőknek, akiket ő maga is idéz, és akik az uzsoraellenes értekezésekre támaszkodnak. L. 5. j.

<sup>41</sup> NELSON, „The Usurer and the Merchant Prince”, 120–122.

<sup>42</sup> Hasonló észrevételekért l. BARBER, 191., valamint FRYE, 98.

<sup>43</sup> Érdekes módon BROWN *A velencei kalmár* általa szerkesztett kiadásának előszavában (xxxix.) tagadja, hogy a darab antiszemita volna.

<sup>44</sup> DANSON, 148–150., amellel érvel, hogy Shakespeare meglehetősen jól védhető álláspontot ad Shylocknak, ám DRAPER, 43–44. meggyőzőbbnek tűnik az ellenkező oldal mellett állva.

<sup>45</sup> L. például, *Three Ladies*, D3’.

félelmet, az itáliai történelem pedig enyhíti ezeket a félelmeket. Az egyik a probléma, a másik a megoldás, magába foglalás és meghaladás, amely felé a darab törekszik.

Hasonló, bár kevésbé meglepő kiegyenlítődség megy végbe Antoniával kapcsolatban, akinek társadalmi jelentősége Shylockéhoz képest fordított irányban változik. Hagyományos és konzervatív figuraként majdnem a gazdasági változás tragikus áldozatává válik; a progresszív erők megtestesüléseként viszont a komikus megoldás felé mutat. Ám Antonio nem lehet túl progresszív, nem jeleníthet meg alapvető szakítást a múlttal. Giovanni Botero országának kiemelkedő urbanizációját részben annak tulajdonította, hogy „az itáliai úriemberek Városokban laknak”,<sup>46</sup> és a városi nemesség és polgárság fúziója valóban elősegítette a reneszánsz létrejöttét Itáliában, majd jóval később Angliában is. Antonio, Bassanio és Portia a darabot lezáró hármas egysége<sup>47</sup> pontosan az arisztokrata földbirtoikos vagyon és a merkantilista tőke osztályok közti harmóniáját jeleníti meg, az előbbi dominanciájával. A hit abban, hogy ehhez hasonló kapcsolatok alkották az angol monarchia társadalmi bázisának nagy részét, magyarázza, hogy Shakespeare miért védelmezi alapvetően korporatista módon az abszolutizmust az 1590-es években.

Marxnak a zsidókkal, uzsorásokkal, kereskedőkkel, és *A velencei kalmár*-ral kapcsolatos nézeteinek rövid összefoglalója lehetővé teszi számunkra, hogy komolyabb elméleti szigorral fogalmazzuk újra ezeket a következtetéseket, és hogy további kapcsolódó kérdésekre mutassunk rá. „A hegeli jogfilozófia kritikájához: Bevezetés” című írásban Marx úgy véli, Shylock az alacsonyabb osztályok kizsákmányolója. A német historista jogi iskolát jellemezve Marx megjegyzi: „Shylockként, de szolgai Shylockként, a nép szívéből kimetszett minden font húsnál váltójára [Schein], történelmi fényére [Schein], keresztény-germán színére [Schein] esküdzik.” „A zsidókérdéshez” második része alapvetően azonosítja a judaizmust a kapitalizmussal, mely álláspontot újra megerősíti *A tőke* első kötetében, ahol a 19. századi brit manufaktúrák azirányú törekvéseit tárgyalja, hogy a gyermekeket hosszú munkaidő teljesítésére kényszerítsék. „Munkások és gyárfelügyelők egészségügyi és erkölcsi okokból tiltakoztak ez ellen. De a tőke így felelt: »Fejemre száll! A törvényt akarom, / Bírágómat, s a zálogom jogát!«”<sup>48</sup> (107) Marx hozzáteszi: „De ez a shylocki kapaszkodás az 1844-es törvény betűjébe [...] szükségképpen csak azt célozta, hogy közvetítse a nyílt lázadást ugyanezen törvény ellen.” Ám az uzsoráról szóló bővebb fejtegetés *A tőke*

.....  
<sup>46</sup> Robert PETERSON fordításában: BOTERO, *A Treatise, Concerning the Causes of the Magnificencie and Greatnes of Cities*, London, 1606, 13<sup>v</sup>.

<sup>47</sup> DANSON, 55.

<sup>48</sup> 4.1.202–203. „My deeds upon my head! I crave the law, / The penalty and forfeit of my bond.”

harmadik kötetében implicit módon teljesen más következtetésre jut. Marx azt állítja, hogy az uzsorás tőke jóval a kapitalista rendszer előtt megjelenik, parazita tevékenységével meggyengítve a termelés azon prekapitalista módját, amelyből él. Ám maga erejéből nem képes előidézni a kapitalizmusba való átalakulást. Amikor az átalakulás bekövetkezik, az uzsora szükségszerűen hanyatlani kezd, részben a merkantilista tőke határozott szembenállásának eredményeképpen. Végül is maga a merkantilista tőke is, az uzsorához hasonlóan, a tőke korai és primitív formája, és mint ilyen, tulajdonképpen összeegyeztethető a termelés prekapitalista módozataival. Így Marx megjegyzései gyakorlatilag összegzik teljes érvelésünket *A velencei kalmár* ökonómiájával kapcsolatban.<sup>49</sup>

Egy esetben azonban túlmutatnak az érvelésen ezek a megjegyzések. Ezidáig elsősorban azzal foglalkoztunk, hogy bemutassuk, hogyan éri el a drámai forma – mint a történelem ideologikus átdolgozásának terméke – az olyan ellentmondások feloldását, melyek az életben kibékíthetetlennek bizonyulnak. Ám természetesen számos kritikus képtelen volt érzékelni *A velencei kalmár* zárlatának egységét. Marx, miután *A tőke* első kötetében bemutatja, hogyan veszélyezteti a munkást az ipari tőke, „hogyan fenyegeti őt állandóan azzal, hogy a munkaeszközzel együtt kiveri kezéből a létfenntartási eszközt”, Shylock válaszát idézi, amelyet a Herceg kegyelmére adott: „Házamat veszed el... s életemet is, / Ha elveszed, amiből élhetek.”<sup>50</sup> A részlet pontosan az ellenkezőjét engedi sejteni annak, amire az ugyanebből a kötetből korábban idézett sorok utalnak. Ott Shylockot a tőkével azonosítják, a keresztényeket pedig a munkával; itt a keresztények képviselik a tőkét, Shylock pedig a munkát. Egy ilyen megfordítás nem illeszthető az általunk eddig tárgyalt kettősségbe: ehelyett Marx szelektív idézési módja sikeresen ragadja meg Shylock karakterét elnyomóként és elnyomottként egyszerre.

Ahogy már számos kritikus megfigyelte, az, hogy Shylock egyszerre méltóságteljes és szájalomkeltő, önmagában nem jelez semmilyen strukturális tökéletlenséget *A velencei kalmárban*. Shakespeare-nek szüksége volt egy megfelelő

<sup>49</sup> Marx megjegyzései megtalálhatók: „Contribution to the Critique of Hegel's *Philosophy of Right*: Introduction” = *Marx-Engels Reader*, szerk. Robert C. TUCKER, New York, Norton, 1978<sup>2</sup>, 55.; „On the Jewish Question” = *Marx-Engels Reader*, 47–52.; *The Process of Capitalist Production*, ford. Samuel MOORE és Edward AVELING, *Capital: A Critique of Political Economy*, I, szerk. Frederick ENGELS, New York, International Publishers, 1967, 287–88.; valamint *The Process of Capitalist Production As a Whole*, III, szerk. ENGELS, New York, International Publishers, 1967, 593–610 és 323–338. A magyar idézetek az alábbi kiadásokból származnak: Karl MARX, „A hegeli jogfilozófia kritikájához. Bevezetés” = *Karl Marx és Friedrich Engels művei*, 1. köt., ford. RUDAS László és NAGY Tamás, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1957, 378–391, 380.; MARX, *A tőke*, 1. könyv = *Karl Marx és Friedrich Engels művei*, 23. kötet, ford. RUDAS László és NAGY Tamás, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1967, 269.

<sup>50</sup> *Capital*, I.487. (Eredeti jegyzet.) „You take my life / When you do take the means whereby I live.” (4.1.372–373.) A magyar fordításban: *A tőke*, 455.

ellenfélre, aki bár talán nem „mitikus” alkat, mégis hiteles fenyegetést jelent.<sup>51</sup> A zsidó uzsorás által keltett együttérzés, mely gyakran a keresztény karakterektől elszenvedett rossz bánásmód következménye – jobban hasonlítanak rá, mintsem beismernék –, egyben formai végcélként is szolgálhat az irgalom és harmónia felé tartó általános elmozdulás számára. Valójában a tárgyalási jelenet végére a keresztény karakterek többsége jórészt rendezte a számlát Shylockkal.<sup>52</sup> A probléma az, hogy maga a kereszténység nem. Habár a darabban feltűnő keresztény karakterek jobbakk Shylocknál, a darabban *nem* szereplő karakterek nem. Híres „zsidó” monológjában, valamint az ítélszék előtt a rabszolgaságról tartott szónoklatában Shylock olyan stratégiát alkalmaz, mely egyenlőséget tesz keresztény és zsidó közé, hogy igazolja saját gyilkos szándékait (3.2.47–66 és 4.1.89–103). Ám a negyedik felvonás végére analógiái szigorúan véve irrelevánsná válnak a darabban szereplő legtöbb keresztény karakterrel kapcsolatban. Vagy feladták azokat a szokásokat, melyeket Shylock nekik tulajdonít, vagy soha nem is voltak bűnösök ezekben: egy biztos, sohasem találkozunk keresztény rabszolgatartókkal *A velencei kalmár*ban. Shylock általánosító vádjait mégsem vitatják soha szóban a keresztény hallgatók, és azok a valóságban nem is válaszolhatóak meg kielégítően az egyéni jótékony cselekedetekkel, amelyekkel a tárgyalás végződik. A lesújtó ítéletek, különösen a második beszédben foglaltak, érvényben maradnak; így pedig arról tanúskodnak, hogy habár Shylock legyőzött, majd befoglaltatott a darab világába, a darabon túli világban értékei egyetemesek.

Ez a kettősség a Shakespeare társadalmi anyagában felellhető elemi ellentmondás eredménye. Az angol történelem megköveteli a Shylock által megtestesített fenyegetés általánosítását; az itáliai történelem pedig helyhez kötöttségének megmaradását. Mégis, ha Shakespeare mindkét felszólításnak eleget tett volna, *A velencei kalmár* összefüggéstelenségbe hanyatlott volna. Ha a darab megmutatná, hogy a kereskedők ugyanolyan kizsákmányolók voltak, mint a zsidók, hogy valójában ők maguk is uzsorások voltak, akkor az egész harmonikus megbékülés felé való elmozdítás csupán az ironikus demisztifikáció ördögien homályos eseteként volna értelmezhető. Ám ha Shakespeare ehelyett legalább annyira komolyan vette a transzcendens egység felé való elmozdulást, mint a születőben lévő kapitalizmus veszélyeit, akkor az utóbbit oly módon kellett ábrázolnia, hogy az ne ássa alá az előbbi. A materiális problémákat ideális problémákká kellett átalakítania (Antonio nem képes feladni a kereskedelmet, ám képes irgalmat tanulni) vagy a darab keresztény karaktereitől ártalmatlanul távolra vetíteni

.....  
<sup>51</sup> A kifejezés Brents STIRLING *A velencei kalmár* saját szerkesztésében megjelent bevezetőjéből származik = *William Shakespeare: The Complete Works*, szerk. Alfred HARBAGE, Baltimore, Penguin, 1969, 213.

<sup>52</sup> Ezt az álláspontot Danson fejtette ki részletesen. L. különösen 123–125.



őket (néhány keresztény, akikkel nem találkozunk, tart rabszolgákat és rosszul bánik velük). A meggyőző megoldás megvalósítása érdekében Shakespeare-nek egy olyan dilemmával kellett kezdenie, mely részben képzeletbeli. Ám csupán részben. Mivel ha premisszája teljes egészében képzeletbeli lett volna, megközelítése könnyedén többé-kevésbé mentessé vált volna az ellentmondásoktól. Hogy ez nem következett be, egyszerre ad tanúbizonyságot erősségeiről és korlátairól.

Egy ilyen perspektíva lehetővé teszi számunkra, hogy megértsük, és bizonyos értelemben igazoljuk *A velencei kalmár*ra adott ellentétes reakciókat, hogy hibában ne a művészi inkompetenciát lássuk, hanem a forma létrejöttét megelőző problémák manifesztációját. Azokra a kérdésekre is lehetséges válaszokat ad, melyekkel kezdtünk. Pontosan azért kell interpretálnunk ezt a drámát, mert formai mozgása – dialektikus transzcendenciája – nem felel meg annak a társadalmi konfliktusnak, mely inspirációjának legfőbb forrása és egyben egyik legfontosabb témája. *A velencei kalmár* erényeinek egy része ironikus módon abban rejlik, hogy központi szerkezete nem képes maradéktalanul kielégítő megoldást biztosítani a cselekmény során felmerülő dilemmákra. Korábban már láttuk, hogy a forma egyik célja a kibékíthetetlen kibékítése. Ehhez hasonlóan a magyarázatot elsődleges céljuknak tekintő interpretatív módszerek egyik jellemzője, hogy a hallgatásban bűnrészessé válnak a darabbal, kritikátlanul megismételve a forma ideológiáját, és az egészet – *A velencei kalmárt*, ahogy van – a rész, vagyis Shakespeare lehetséges szándéka, cseréli fel.

Ezek a következtetések kapcsolódhatnak az organikus formáról és művészi totalitásról szóló vitához, mely az 1930-as évek óta nyugtalanítja a marxista kritikát. Úgy tűnik, a fenti érvelés azok mellé az elméletek mellé sorakozik, melyek a néha a művészeti alkotás által keltett lezárás vagy teljesség érzetét a reakciós korporatista ideológiák analógiájaként látják, melyek célja az osztályharc létéről szóló tudás elnyomása. Mindezek ellenére az anti-organikus megközelítésnek elveiben tagadnia kell azt a lehetőséget, hogy az esztétika birodalma képes tapasztalatot átadni az ellentmondó totalitásról, vagy, ha már itt tartunk, a demisztifikáció követte retotalizációról.<sup>53</sup> Kevés darab valósítja meg ezt teljes mértékben: *A velencei kalmár* teljesítménye e tekintetben bizonytalan és részleges. De hiba lenne túláltalánosítani egyetlen példa alapján: a kora 17. századi színház néhány

<sup>53</sup> Ezen vita korai és lényeges szakaszát l. Ernst BLOCH, Georg LUKÁCS, Bertolt BRECHT, Walter BENJAMIN, Theodor ADORNO, *Aesthetics and Politics*, ford. és szerk. Ronald TAYLOR, utószó Frederic JAMESON, London, NLB, 1977. Korabeli álláspontok megjelennek: Louis ALTHUSSER, „The »Piccolo Teatro«: Bertolazzi and Brecht” = *For Marx*, ford. Ben BREWSTER, London, NLB, 1977, 129–151.; Terry EAGLETON, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, London, NLB, 1976, 102–161.; valamint Pamela MCCALLUM, „Ideology and Cultural Theory”, *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 3, 1979, 131–143.

legjelentősebb munkája, melyek közül a legnevezetesebb a *Lear király*, ténylegesen megközelítik ezt a megfoghatatlan ideált.

Mindazonáltal a forma ideológiájának gazdaságtörténeti megközelítése *A velencei kalmár*ban elsősorban demisztifikációs aktust jelentett. Habár egy ehhez hasonló korlátozott szemlélet nem szolgáltathat igazságot a darabnak. Ha abban találjuk meg a mű értékét, hogy Shakespeare éppen azt nem volt képes elérni, amit akart, az aligha pótolja a hiányosságokat; legfeljebb a kritikus azon vágyáról árulkodik, hogy bárcsak *A velencei kalmár* lenne a *Máltai zsidó*. Shakespeare komédiájának tagadhatatlan értékei közé tartozik, hogy jelentős kérdéseket vet fel, melyek közül kiemelkedő példa az uzsora problémája. De legalább ilyen fontos a darab utópisztikus dimenziója: ami az egyik szempontból a valóság előli menekülésnek tűnik, az a másikból felszabadítónak válik. Bár a művészet erőfeszítése, hogy túllépje kora korlátait, nem szükségszerűen nyilvánvaló, ám *A velencei kalmár*ban e törekvés nagyrészt közvetlenül a felszínen van. Példának okáért a darab folyamatosan megfelelést próbál felállítani a gazdasági és morális magatartás között, a külső és belső gazdagság között; megkísérel lefesteni egy olyan társadalmat, melyben az emberi kapcsolatok nem kizsákmányolóak. Egy ilyen látomás, mely a szó szoros értelmében fantázia, egyszerre távolít el minket életünk tökéletlenségeitől és fedi fel előttünk valami jobb lehetőségét. Az utópisztikus misztifikáció és felszabadulás minden esetben elválaszthatatlanok, és gyakran, ahogy itt is, teljesen egyezők.

Az elemzés hasonló irányvonalai kiterjeszthetők a darab egyéb főbb kérdéseire is. Most azonban elégséges, ha csupán egy ilyen elemzés körvonalait vetjük fel. Az igazság kegyelem általi, a törvény betűjének a törvény szelleme általi, valamint a régi törvény az új általi elnyomása a 4. felvonást kitöltő tárgyaláson egyszerre tárja fel a jogrendszer igazságosságát és a teljes cselekmény etikai premiszáit.<sup>54</sup> Shakespeare szemléltetési módja, mellyel demonstrálja, hogy a törvény szigora magában foglalja a méltányosság elvét, abban gyökerezik, hogy a 16. században „a polgári jogot (*common law*) a Lordkancellár bíróságának (*Court of Chancery*) méltányossági gyakorlatához igazították.”<sup>55</sup> Azonban az 1590-es évek

.....  
<sup>54</sup> Egy újabb kísérlet a cselekmény jelentésének meghatározására a 4. felvonás jegyében: Alice N. BENSTON, „Portia, the Law, and the Tripartite Structure of *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly*, 30, 1979, 365–385. L. még BROWN, „Bevezetés”, li., valamint DANSON, 82–96 és 118–125. A tárgyalás és a dráma kapcsolatáról l. Herbert LINDENBERGER, *Historical Drama: The Relation of Literature to Reality*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1975, 21–23.

<sup>55</sup> W. Gordon ZEEVELD, *The Temper of Shakespeare's Thought*, New Haven, Yale UP, 1974, 141–142. A darab egyéb tárgyalásai a polgári jog és a kancellárság háttérét figyelembevéve: Maxine MACKAY, „*The Merchant of Venice*: A Reflection of the Early Conflict between Courts of Law and Courts of Equality”, *Shakespeare Quarterly*, 15, 1964, 371–375.; George Williams KEETON, *Shakespeare's Legal and Political Background*, New York, Barnes and Noble, 1967, 132–152.; valamint E. F. J. TUCKER, „The Letter of the Law in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Survey*, 29, 1976, 93–101. A darabban szereplő



elejétől a régi, viszonylag népszerű polgárjogi bíróságok (*common law courts*) tisztviselői és megfelelőik az újabb bíróságokon, például a király uralta Lordkancellár bíróságán, küzdelembe bocsátkoztak, ami végül a polgári ügyvédek (*common lawyers*) koronaellenes militáns egységekhez való csatlakozásához vezetett.<sup>56</sup> E tekintetben Shakespeare ideológiai elgondolása egy megelőző jellegű, bár végül eredménytelen próbálkozást ábrázol az abszolutista értékrendszer és a népszerű, hagyományos – ám ironikus módon forradalmi – intézmények kibékítésére, így kívánva meggátolni a polgárháborút.<sup>57</sup> E kompromisszum egy másik változata olvasható ki abból, ahogy Shylock a kötvényét követeli a Dózsától: „Ha megtagadod, törvényetek és / A város szabadsága sínyle meg.”<sup>58</sup> Egyrészt az ügy azért tesz szert politikai zöngékre, mert Shakespeare a jog feudális koncepcióját alkalmazza, amelyben az igazságszolgáltatás az arisztokrácia hatalmának békeidőbeli legfontosabb csatornája. Másrészt, Shylock fenyegetése azért válik olyan komolylyá, mert a tárgyalás a szerződések kötelező érvényéhez való burzsoá ragaszkodáson alapszik. Portia integráló megoldása felfedi a szigor és a szabadság, a burzsoá önérték és az arisztokrácia társadalmi felelősségének összeférhetőségét. Ám a szerződésen alapuló törvényhez való mélységes ragaszkodás ezt az ideológiai társítást vagy igazságtalannak, vagy kétesnek láttathatja, ezek a reakciók pedig rámutatnak a valóság határai és *A velencei kalmár* utópisztikus ígéretei között húzódó feszültségre.

A falu és a város kapcsolata, talán a másik jelentős, nyíltan társadalmi kérdés, melyet a darab felvet, a reneszánsz pásztorjáték hagyományába helyezi a darabot, ami a nemesség irodalmi és színházi reakciója a kor két uralkodó irányvonalára – a kapitalizmus felemelkedésére és az abszolutizmus ezt részben kiegészítő megerősödésére. A pásztorjáték világának kialakítása feloldja az arisztokraták város- vagy udvarbeli életének makacs dilemmáit: a forma ideologikusan összebékíti a társadalmilag összebékíthetlent.<sup>59</sup> Ám ahelyett, hogy ez

jogi helyzetek kommentárjainak általánosabb áttekintéséért I. O. Hood PHILIPS, *Shakespeare and the Lawyers*, London, Methuen, 1972, 91–118.

<sup>56</sup> Lawrence STONE, *The Causes of the English Revolution*, London, Routledge and Kegan Paul, 1972, 62, 75, 97–98, 103–105 és 114.

<sup>57</sup> ZEEVELD, 154., 20. j., és TUCKER 98–101. Mindketten kiemelik, hogy Portia érvelése és megoldása teljes egészében a polgári jog keretein belül zajlik le. Ám a betű és a lélek eme bizonyos integrációja elképzelhetetlen lett volna a Kancellária befolyása nélkül. Az angol jog népszerű prefeudális alapjaiért I. Perry ANDERSON, *Passages from Antiquity to Feudalism*, London, NLB, 1974, 160, és *Lineages of the Absolutist State*, London, NLB, 1974, 115–116.

<sup>58</sup> „If you deny it, let the danger light / Upon your charter and your city's freedom!” (4.1.38–39.)

<sup>59</sup> Noël SALOMON, *Recherches sur le theme paysan dans la „comedia” au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret et Fils, 1965, kül. 167–196, 222–223, és 451–473.; Raymond WILLIAMS, *The Country and the City*, New York, Oxford UP, 1973, 18–21.; valamint Elliot KRIEGER, „The Dialectics of Shakespeare's Comedies”, *Minnesota Review*, 7, 1976, 85–88.

egyfajta eszképzismushoz vezetne, a kezdeményezés teljesen tudatos folyamattá alakul *A velencei kalmárban*. A cselekmény szigorúan ok-okozati logikája, melyről korábban már szóltunk, azonos a Belmont és Velence közötti összjátékkal. Mivel a több szálon futó cselekmény kiterjeszti az ábrázolás társadalmi hatókörét, a hagyományosan uralkodó osztály, mely a második, vagy „zöld” világba húzódik vissza, próbára tétetik és megerősödik azáltal, hogy uralni tudja az első világ legkomolyabb konfliktusait. Így tehát Shakespeare célja ismét az, hogy arisztokratá vezetés alatt összekösse, új egységgé teremtsen azt, ami elszakadt. Az értékek szimbolikus tárháza a hatalmas vidéki ház, mely nem a reakciós hűbéruraknak ad otthont, hanem, különösen Angliában, annak a felemelkedő osztálynak, melynek bevételei növekvő mértékben függnének a kapitalista mezőgazdaságtól, és akik hamarosan felsorakoznak a monarchiával szemben. A darab természetesen nem veszi figyelembe ezeket a fejleményeket: senki nem végez semmilyen munkát Belmontban; Portia látszólag végtelen gazdagságának nincs forrása; és minden jövedélynét üdvözlnek a fogyasztás, de nem a termelés kommunizmusában.<sup>60</sup> Az 5. felvonás arisztokratikus fantázia-látomása, mely a shakespeare-i szerelmi vígjátékhoz képest is szokatlanul hosszan tartó és iróniától mentes, ennek megfelelően tekinthető az arra tett formális kísérletnek, hogy kitörölje a korábban történetek emlékét.

A szerelem kezelése társadalmi szempontból szintén hibrid jellegű a darabban. A Bassanio és Portia közti tündérmese-szerű viszonyt egy halott apa szigorú akarata szorítja korlátok közé, a vagyon iránti érdek motiválja, és a hagyományos szexuális hierarchiára épül. Ám nagyrészt pont ezen okok miatt olyan szerelmi párosítást eredményez, melyben az erény többet ér a gazdagságnál vagy a szépségnél, és a feleség, legalábbis a gyakorlatban, a férj egyenrangú partnere. A Shakespeare-re jellemző szintézis ebben az esetben a késő 16. századi arisztokrácia rendezetlen helyzetére adott reakciót jelenít meg, akiknek szokásai és ideológiája átalakulóban volt a házasság feudális képzete felől a burzsoá irányába.<sup>61</sup> Ám a szerelem meglepő sajátossága *A velencei kalmárban* éppen az, hogy nem egyértelműen elsődleges fontosságú. Leo Salinger szerint a shakespeare-i komédiák rendszeresen egy az alkotójuk fejében megjelenő megoldatlan konfliktust jelenítenek meg „a szerelem és a jog követeléseiről az Erzsébet kori társadalomban.”<sup>62</sup> Ám ebben a darabban az uralkodó intellektuális minta részben romantikus, részben személyes megoldást igényel egy társadalmi problémára. Ebből a szempontból azonban az 5. felvonás tekinthető úgy, mint az arisztokrata hősnő játékos és könnyed törekvése azon komoly vállalkozás véghezvitelére, hogy helyreállítsa

<sup>60</sup> STONE, *Causes*, 105–108. és WILLIAMS, 22–34.

<sup>61</sup> STONE, *Crisis*, 589–671.

<sup>62</sup> SALINGER, 312.

a házasságáról alkotott burzsoá elképzeléseket, azokat az elképzeléseket, melyeket éppen az a – társadalmi problémára adott – romantikus megoldás veszélyeztet, amellyel ő maga állt elő.<sup>63</sup>

Mivel fejtegetésünknek az a célja, hogy bonyolítsa, és esetenként megkérdőjelezze a keresztény interpretációt, helyénvaló a magának a cselekmény vallásos dimenziójának vizsgálatával lezárni. A probléma nem elsősorban az, hogy néhány kritikus hajlamos túlhangsúlyozni a cselekmény kibontásának allegorikus jelentését,<sup>64</sup> habár az olyan momentumok idesorolására tett kísérletek, mint Shylock kétségbeesése arra válaszol, hogy Jessica eladta a gyűrűt, vagy hogy – lányával ellentétben – az ő megtérése kikényszerített, némileg erőltetettnek tűnek.<sup>65</sup> A probléma sokkal inkább az, hogy a darab nehezen alakítható át bármilyen parafrázisra jelentéssé. Norman Rabkin, aki érvelését *A velencei kalmárral* kapcsolatos kritikai vitára alapozza, megkérdőjelezi „a jelentés vizsgálatát”, valamint a „racionalitás iránti elfogultságot” általában, amikor „minden intellektuális folyamatot reduktívnek” nyilvánít, „mivel az következetesen elnyomja az esztétikai tapasztalás természetét.”<sup>66</sup> Habár Rabkin álláspontja nyilvánvalóan opportunistá, hiszen egy híresen nehéz ügyre támaszkodik, abban igaza van, hogy az „esztétikai tapasztalás”, különösen mikor nem csupán szavak idézik azt elő, nem alakítható át megfelelően argumentatív jelentéssé. Mindenesetre a vallásos interpretáció jellemzően képtelennek bizonyult arra, hogy a darabot komédiaként értelmezze, leszámítva azt a már fent említett korlátozott interpretációt, mely szerint a szerelmi vígjáték és a keresztény mítosz közös rituális működésen osztoznak. Másrészt, a mű átfogó jelentőségének megvilágítására való törekvés részeként,<sup>67</sup> esztétikai értékét is beleértve, az allegorikus olvasás demisztifikációja képes lehet kiemelni *A velencei kalmár* komikus oldalát azért, hogy támaszkodjon a színházbeli populáris hagyományhoz való szerves viszonyára.

Az allegória tekinthető utópisztikus készletnek, mely az idegen tapasztalat asszimilációjára, az egység megalkotására vagy visszaállítására törekszik ott, ahol csupán összefüggéstelenség és széttöredezettség érződik, valamint arra, hogy

<sup>63</sup> A szerelem különleges szerepéről a darabban I. R. F. HILL, „*The Merchant of Venice and the Pattern of Romantic Comedy*”, *Shakespeare Survey*, 28, 1975, 75–87. A házasság kérdéséről az 5. felvonásban I. SHELL, 86–87.

<sup>64</sup> Ez történik Barbara K. LEWALSKI kiváló esszéjében: „Biblical Allusion and Allegory in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly*, 13, 1962, 327–343.

<sup>65</sup> L. DANSON törekvését, 136–139 és 164–169.

<sup>66</sup> „Meaning and Shakespeare” = *Shakespeare 1971: Proceedings of the World Shakespeare Congress Vancouver, August 1971*, szerk. Clifford LEECH és J. M. R. MARGESON, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1971, 89–106. Az idézett részletek a 100. oldalon találhatók.

<sup>67</sup> A megkülönböztetést, eltérő okok miatt, szintén követi E. D. HIRSCH, Jr., „Introduction: Meaning and Significance” = *The Aims of Interpretation*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1976, 1–13.

értelemmel ruházza fel a világi létet, mely eredendően értelmetlennek tűnik.<sup>68</sup> Shakespeare esetenként kvázi-allegorikus hangneme *A velencei kalmárban* az emberi cselekvés és az isteni terv közti összhang megindító kinyilatkoztatásával a keresztény neoplatonizmus legelmélyültebb változatát mutatja be, amely különösen az ellenreformáció udvarának pásztori tragikomédiáiban virágzott.<sup>69</sup> A gondviselés neoplatonista struktúrája viszont moralizálja a cselvígjátékot, azt a drámai műfajt, mely esetenként alátámasztja az orosz formalisták ragaszkodását a forma elsődlegességéhez. Mikor a cselszövés önmaga céljául szolgál, nem pedig pusztá eszközként, akkor a problémák nem kognitív jelentőségük miatt vetődnek fel, majd lesznek elvetve, hanem a cselekmény előmozdításában való közreműködésük miatt, amelynek eleganciája csupán a szerző leleményességét hivatott bemutatni.<sup>70</sup> A shakespeare-i komédiától eltérően a cselvígjáték ideológiailag azt hirdeti, hogy az emberek nem felelősek a viselkedésükért, hogy a társadalmi szabályoknak nincsenek következményiek, hogy a dolgok majd megoldódnak, és hogy a *status quo* biztonságban van. Ám a cselvígjáték valójában maga is egy még nála is anarchikusabb, a zűrzavar és a felszabadulás irányába ható impulzus megszelídítése, ami visszavezet bennünket a komédia gyökereihez. Napjainkban az irodalom gyakran cenzúrázza a munkával kapcsolatos képzelgéseket;<sup>71</sup> viszont a reneszánsz korban, mikor a hierarchia jóval nyitottabb volt, és még nem az elidegenedett munka jelentette a normát, a drámai forma gyakran nyomta el vágyakozását a szabadság felé társadalmi konvenciók, illetve kényszerek miatt. Shakespeare saját vallásos értelmezési stratégiája *A velencei kalmárban* ezért egyszerűre jelent humánus kifinomultságot, és elfojtó titkolózást.

Ám az elfojtás nem teljes, és a darab szubverzív oldala által előidézett belső eltávolodás igazolja a művelt felszín átalakítását – egy leginkább dantei értelemben vett komédiát – mély komikus struktúrává, mely a népi ünnepekkel, a folklórral és a rituáléval rokon. Általában véve Shakespeare az átmenet korszakában jelentős kockázatot vállal szintetizáló szándékával: például, bár ez a drámaíró számára észrevehetetlen, de már egy rejtett célzás is az akár a hazához, akár a polgári joghoz (*common law*) való bármifajta hűségre alapvetően abszolutizmus ellenes. Ám ezek a konfliktusok leginkább a felsőbb osztályokat érintik, az általunk vizsgált anyag számottevő része pedig, együtt számos egyéb anyaggal, amelyet

.....  
<sup>68</sup> JAMESON, „Metacommentary” 10., valamint „Criticism on History” = *Weapons of Criticism: Marxism in America and the Literary Tradition*, szerk. Norman RUDICH, Palo Alto, CA, Ramparts Press, 1976, 41–42.

<sup>69</sup> Louise Georg CLUBB, „La mimesi della realtà invisibile nel dramma pastorale italiano e inglese del tardo rinascimento”, *Misure Critiche*, 4, 1974, 65–92.

<sup>70</sup> A cselszövésről l. Laura BROWN, „The Divided Plot: Tragicomic Form in the Restoration”, *ELH*, 47, 1980, 67–79.

<sup>71</sup> Jameson, „Metacommentary”, 17.

idézhetnénk, a neoklasszicista irodalmi és drámai hagyományba helyezi a művet. Hogy megértsük a népi örökség által ebben a szintézisben keltett feszültséget, és hogy feltárjuk azokat a következményeket, melyeket majd a kézműves alap és az abszolutista felépítmény közötti inherens ellentmondásként azonosítunk a nyilvános színházban, amely számára Shakespeare írt, figyelmet kell fordítanunk a színpadi pozíció és a drámai beszédmód kérdéseire, a blank verse-től (vagyis a rímtelen jambikus pentametertől) valamint a cicerói próza normáitól való eltérésekre.<sup>72</sup>

Könnyen bizonyítható, hogy a bohóc, Lanzelo Gobbo szerepe szervesen része *A velencei kalmárnak*, mert például az, hogy elhagyja Shylockot Bassanioért, előrevetíti és legitimálja Jessica hasonló szökését a zsidótól a keresztényhez.<sup>73</sup> Mindazonáltal fizikai, társadalmi, ideológiai és nyelvi közelsége a közönséghez komikus módon provokálja az elsődleges mimetikus cselekményt és az intellektuális szerkezetet. Lanzelo szerepe elsőként talán a malapropizmus, vagyis a szótévesztések iránti erős hajlamával írható le. Azt, hogy az érthetően meglepett Bassanio szolgalatába kíván szegődni, így magyarázza a társadalmilag mobilis bohóc: „a kérés impertinens számomra” (2.2.130.). Miután valahogy sikerül megszerezni a munkát, újra meglátogatja régi munkaadóját, hogy vacsorára hívja az újhoz: „Kérlek, uram, menj el, mert fiatal gazdám nagyon várja a jövődet”; mire Shylock így válaszol: „Én is az övét”.<sup>74</sup> Az, hogy Shylock észreveszi, hogy az angol „approach” szó helyetti „reproach” téves használata bizonyos mértékig szándékos, a fiatal Gobbo kettős jelentéseinek nyelvészetileg és társadalmilag szubverzív hatására utal, beszédének és viselkedésének, ismét kétértelmű, „impertinens” jellegére.

Az utolsó komolyabb megjelenésekor Lanzelo a Jessicával kapcsolatos teológiai aggályaival indít: „kimondom agitációmát ebben a tárgyban. Ezért hát légy egész nyugodt, mert tényleg azt gondolom, hogy elkárhozol. Csak egy remény lehet még javadra, ez is csak afféle fattyú-remény.”<sup>75</sup> Az „agitáció” és a „kogitá-

<sup>72</sup> A shakespeare-i és cicerói prózához l. Jonas A. BARISH, *Ben Jonson and the Language of Prose Comedy*, Cambridge, Harvard UP, 1960, 1–40. Brian Vickers, „Shakespeare’s Use of Rhetoric” = *New Companion to Shakespeare Studies*, szerk. Kenneth MUIR, S. SCHOENBAUM, Cambridge, Cambridge UP, 1971, 83–98., bemutatja, hogy a klasszikus retorika egyaránt áthatja a magas és alacsony karakterek nyelvezetét. Jelen értekezés fennmaradó részére a legnagyobb hatással a következő kötet volt: Robert WEIMANN, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Functions of Dramatic Form and Function*, szerk. Robert SCHWARTZ, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1978.

<sup>73</sup> Geoffrey BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, I, London, Routledge and Kegan Paul, 1957, 457. és FRYE, 97.

<sup>74</sup> „I beseech you sir go, my young master doth expect your reproach”, 2.5.19–21. Szó szerint: „Kérlek, uram menj, ifjú gazdám már nagyon várja a megszégyenítéseted.” A *reproach* szó jelentése: szégyen, becstelenség, szemrehányás; az *approach*: közelít, jön; Vas István a szójátékot a *jövődet* – *jövedeleddet* tévesztéssel helyettesíti. (A *ford.*)

<sup>75</sup> „I speak my agitation of the matter: therefore be o’ good cheer, for truly I think you are damn’d, – there is but one hope in itt hat can do you any good, and that is but a kind of bastard hope neither.” (3.5.4–7.)

ció” összekeverése, a kárhozát kilátására javasolt „nyugodtság”, az ironikus játék a fattyúsággal – mind reménytelenül összekuszálódnak, és így demisztifikálják a cselekmény komoly, vallási kérdéseit. Ugyanebben a jelenetben később a bohóc szisztematikusan és szellemesen félremagyarázza Lorenzonak azt a látszólag egyértelmű parancsát, hogy a konyhai személyzet „készüljön elő a vacsorára” („prepare for dinner”). Szócsavarása az agresszív kijelentéstől, miszerint a szolgák is éhesek („nekik is van gyomruk”, „they have all stomachs”), az engedelmes aláztosságra való tettettett visszavonulásig („tudom a dolgom”, „I know my duty”)<sup>76</sup> mindent lefed. Általánosságban tehát legelső – jellemző módon monológ formájú – megjelenésétől fogva, mikor „az ördög maga” csábítja arra, hogy megszökjön gazdájától, a zsidótól, „aki maga a megtestesült ördög”, Lanzelo alternatív nézőpontot kínál a keresztény ortodoxia és a társadalmi hierarchia egymással összefüggő ügyeivel kapcsolatban. Egyrészt zagyvaságai parodisztikus módon demisztifikálnak; másrészt viszont egyedülálló módon kombinálják az archaikus emlékeket és az utópisztikus kilátásokat.

Ez az összetett látomás jól megfér Shylock zavaróan kétértelmű célzásaival, aki maga is fontos felmenőkkel rendelkező figura a népi hagyományban.<sup>77</sup> Ahogy a Bűnt (*Vice*), őt is az ördöggel kapcsolja össze a hagyomány; ő a cselekmény fő manipulátora; a nézőkből egyszerre vált ki elragadtatást és ellenérzést, nevetést és rettegést; egyszerre működik a kereszténység elleni hitszónokként, és a keresztény társadalom éles bírálójaként; valamint, következésképpen, nyelvi skálája a retorikailag csiszolt mimetikus dialógustól a népi, önkifejező monológig terjed. Így tehát amennyiben *A velencei kalmár* vegyíti a formailag domináns, keresztény, arisztokrata ideológiát ezen ideológia minősítésével, amelyet más társadalmi osztályok alternatív és részben ellentétes viselkedése és értékei adnak, a darab nem kényszeríthető az interpretáció szokványos kategóriáiba, miközben lenyűgöző módon megtestesíti a shakespeare-i dráma központi, kreatív feszültségét.

<sup>76</sup> 3.5.43–49. „én inkább Terit enni” Vas István fordítása ezt nem adja vissza. A „Terit enni” ugyan játékosan visszaul az előző sorra, ám a jelen példában sajnos nem használható, az esszé az eredeti jelentésre utal, vagyis arra, hogy a *cover* jelentheti azt, hogy „megterít(i az asztalt)” és hogy „meghág”. (*A ford.*)

<sup>77</sup> FRYE, 93. észreveszi a rokonságot a két karakter között, noha némileg eltérő módon. Bernard SPIVACK, *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to His Major Villains*, New York, Columbia UP, 1958, rendszerint kizárja Shylockot a Bűn (*Vice*) alakjának hagyományából, viszont figyelmen kívül hagyja a releváns bizonyítékok többségét.



## II.

Az eddigi megjegyzések egy sor ki nem mondott feltételezésen nyugszanak. Hasznos lehet tehát felvázolni a dráma és a társadalom néhány érintkezési pontját, amelyek lehetővé teszik, hogy két termelési mód között feszülő ellentétre adott válaszként tekintsünk *A velencei kalmár*ra. Javaslom, forduljunk a darabtól a szerelmi vígjáték formája felé; innen a színház, mint intézmény felé; majd végül a késő Tudor Anglia és a reneszánsz Európa tágabb körvonalai felé általában.

Ám bármely próbálkozás, mely olyan hagyományos műfaji kategóriába próbálja beolvasztani *A velencei kalmárt*, mint amilyen a szerelmi vígjáték, szégszerűen problematikus. Ez a mű különáll a többi 1590-es években írt Shakespeare-komédiától, akár romantikusak, akár nem, és emellett a korszak legtöbb más komédiájától is, mind tárgyának komolyságában, mind a társadalmi-gazdasági hangsúlyosságában. A darab mégis teljesen jellegzetes komédia, hiszen a megoldás és a megbékélés felé halad, és jellegzetes szerelmi vígjáték is, mivel a házasságban beteljesülő szerelem segítségével éri el ezeket a célokat. Nyilvánvaló, hogy a szerelmi vígjáték formájának ideológiai jelentőségét a szerelmi házasság csataterén kell keresnünk. Egyfelől a szerelmi házasság előrelépést jelentett férfiaknak és nőknek egyaránt, hála a nők reneszánsz kori viszonylagos felszabadításának – legalábbis az elképzelések szintjén. Másrészről viszont számos komédiában a befejező házasságkötés tekinthető a konfliktus átvitelének, hatástalanításának, vagy elfojtásának. A házastársi szeretet szilárd alapján álló szerelmi vígjáték a nagyurak által felügyelt végpontként szolgáló esküvőivel a nemesség alkalmazkodását dramatizálja egy új társadalmi szerkezethez, egy olyan változás elfogadását, amely elválaszthatatlan a hatalmi viszonyok megerősítésétől.

A forma ezt a funkciót tudatosan színpadias módon látja el. Először is az, hogy a karakterek gyakran hívják segítségül az álruhát vagy a színészkedést, részben az arisztokrácia pozíciójának egyidejű instabilitására és merevségére adott reakció. A valószínűtlen helyzetek, melyekkel a főszereplők szembesülnek, egyszerre jelei a bizonytalanságnak és a veszélyeztetettség érzésének, valamint kedvelt alternatívái a mindennapi élet kényszerű megszorításainak. Pásztorjáték, cselvígjáték, alsó osztálybeli karakterek álcái, színészkedés, az ünnepi időszak vagy a felszabadulás atmoszférája – mind a szabadság és az önkifejezés megnövekedő tere felé ható utópisztikus ösztönzésről tanúskodnak. Végül a színjáték és a tettetés gyakran segítenek megoldani a cselekmény problémáit: a főbb karakterek lemondanak az álöltözetről, és visszatérnek társadalmi osztályuk szokásos életviteléhez, amelynek kollektív szándékait megújította és újraalakította a tapasztalat. A konvencionális megoldások mégsem teszik teljes mértékben semmissé az őket megelőző felszabadító pillanatokat. Ebből a szempontból megérthetjük a forma egy egyedülálló tulajdonságát: azt, hogy ereje elsősorban nem a társadalom mimetikus



ábrázolásában, hanem a komikus, anarchikus szabadság bemutatásában rejlik, amely ideális megoldást eredményez. Emellett általában épp innen származik legállhatatosabb társadalmi kritikája is. Rendszerint egy színdarab ünnepi oldala fordítottan arányos témájának társadalmi komolyságával, és más, potenciálisan ellenséges osztályok jelentőségével. Éppen ezért *A velencei kalmár* pontosan a maga atípusosságán keresztül fedi fel a reneszánsz szerelmi vígjáték ideológiai korlátait.

A legtöbb ilyen darabot, legalábbis Angliában, az állandó, nyilvános piaci alapon működő színházak játszották, amelyek a 16. század utolsó negyedében jöttek létre. Milyen jellegűek voltak ezek az új intézmények? A monarchia, a nemesség, az egyház, és a burzsoázia egyaránt döntő módon alakította a színházipar kulturális, politikai, társadalmi, és gazdasági működését. Mégis, közvetlenül a színrevitel, valamint a fogyasztással kapcsolatban – színészek és társulatok, színpadok és színházak, drámaírók és közönségek – kiemelten fontos volt a köznép befolyása.<sup>78</sup> Pontosabban, a színház egyesítette a széleskörű kommercializálást, a proletariátus relatív hiányát, valamint a színrevitel feltételeinek kiterjedt szabályozását. Más szóval a gazdasági szerveződésnek leginkább azt a posztfeudális, prekapitalista, alapvetően iparos módját közelítette meg, melyet egyes történészek kisárutermelésként tartanak számon.

Mint ilyen, a nyilvános színház egyszerre vett részt az alap és a felépítmény létrehozásában, és az egyikben betöltött funkciója összetűzésben állt a másikban ellátott szerepével. Akármennyire arisztokratikus is egy darab direkt üzenete, a színrevitelének körülményei alternatív, alsóbb osztálybeli következményekkel is jártak. A közönség tagjai számára egy kirándulás a színházba ünnepi alkalom volt, egyfajta szökés, a vágyakozás egy formája, az ideális megtestesülése. Különösen a szerelmi vígjáték idézte fel a népi pogány rituálék emlékeit, így váltva ki a vallási tévelygésektől való gyakran jogos félelmet a felsőbb osztályban. A drámai forma és a színházi termelés mód közti ugyanilyen interakció társadalmilag szubverzív hatást idézett elő az alsóbb osztálybeli álca visszatérő használatával az arisztokrata elismerés érdekében; ugyanakkor a színpadi előadás egyben racionalizálta, és keretek közé is szorította ezeket a következményeket – nem csak a cselekmény sajátos megoldásán, de a színházlátogatással szükségszerűen együtt járó anarchikus ösztönök mederbe terelésén keresztül. Ebben az értelemben, a nyilvános színház közösségi megerősítést és társadalmi jóváhagyást kínált, a félelemmel és a dühvel való szembenézés olyan eszközét, mely megerősíti egy új rend létezését és legitimitását. A színház a nemzeten belül, mint a színpadiasság a darabon belül, legalábbis részben egy rétegzett társadalmi egység visszaállítását szolgálta.

.....  
<sup>78</sup> Bár ez a befejezés számos jelenkori tudós munkáján nyugszik, a releváns adatok nagy része megtalálható: E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, I – IV, Oxford, Clarendon Press, 1923.

Ezt az egységet végül egy nem teljesen kialakult, ám stabil abszolutista állam szavatolta, mely átmenetileg lemondott a központosító törekvésekről a század-közepe felbolydulás, valamint a még korábbi, kezdeti nemzeti konszolidáció után. Akárcsak a nyilvános színház, habár lényegesen szélesebb skálán, a monarchia is egyszerre függött a város és vidék, felső és alsó osztály relatív kulturális homogenitásától és megerősítette azt. Társadalmi bázisa így legalább annyira összetett volt, mint a színpadé. Külön kiemelhetnénk a kapitalista osztályok egyre növekvő erejű egységének jelenlétét, akiknek jelentős befolyása mindenhol látható volt a nemzeti politika legtagabb ügyeitől egy olyan darab legapróbb részleteiig, mint *A velencei kalmár*. Végülis azonban a burzsoázia, vagy a színház és az állam közti analógiák hangsúlyos kiemelése teljesen félrevezető. Angliában, mint Európában bárhol máshol is, az abszolutizmus az újfeudális arisztokrácia érdekeit szolgálta minden egyéb osztályéval szemben a feudalizmusból kapitalizmusba való nyugat-európai átmenet korszakában.<sup>79</sup> *A velencei kalmár* egylényegű a nemzetközi fejlődésnek ezzel a mintázatával. Egy itáliai helyszínű angol darab próbál dűlőre jutni azon folyamat egy állomásával, amely során Nyugat-Európa olyan belső átalakuláson ment keresztül, amely hamarosan a világ vezető hatalmává teszi.

### III.

Ennél a pontnál jogosan merülhet fel a kérdés, miszerint az érvényesség milyen garanciájával rendelkeznek azok az interpretációs kategóriák és folyamatok, amelyek a jelen értelmezést irányítják. A metakommentár, példának okán, nyilvánvalóan saját maga ellen fordítható, így nyitva teret a végtelen regresszusnak. A termelésmódoznak tulajdonított kiemelt jelentőség sebezhetőnek tűnhet egy hasonló, ha nem is teljesen azonos támadás által. A válasz ezekre az ellenvetésekre a szokásos: a teljes fent felkínált érvelés érvényessége az érvelés magyarázó erejétől függ. Másképp fogalmazva, az alapvető hipotézisek úgy lettek megalkotva, hogy paradigmát biztosítsanak a 16–17. századi európai dráma Racine-től Ariostóig terjedő spektrumának értelmezéséhez, ezáltal egyben annak meghamisítását is kockáztatva. Csakhogy a magyarázó erő aligha semleges, vagy független fogalom, amely kibogozhatatlanul kapcsolódik olyan kérdésekhez, mint hogy a tudás milyen fajtáját keressük és miért. A válaszokat ezekre a kérdésekre pedig végülis a kritikus azon ítélete határozza meg, hogy mi számít leginkább. Jelen esszé premisszája – hogy ismét Fredric Jamesont idézzem, ez alkalommal látszólag ellentmondva a marxizmus és a történelmi narratíva közti ellentétnek –, hogy

<sup>79</sup> ANDERSON, *Lineages of the Absolutist State*.

„az emberi kaland egységes; ... egy nagy kollektív történet; ... a marxizmus számára kollektív küzdelem, hogy a Szabadság birodalmát kiszakítsuk a Szükség-szerűség birodalmából.”<sup>80</sup>

Végül, ha *A velencei kalmárt* használjuk az irodalomelmélet vizsgálatára, nem pedig fordítva, akkor a már elmondottakból kiderül, hogy a darab különösen erőteljes módon követeli meg, hogy egyszerre számoljunk el ismerőségével és másságával. Ennél azonban gyümölcsözőbbnek tűnik az a kérdésfeltevés, hogy milyen problémákat vet fel a mű az itt alkalmazott megközelítés szempontjából. E kérdés megközelíthető azon a megállapításon keresztül, hogy a reneszánsz drámaelmélet alapjaiban véve képtelen volt a reneszánsz drámai gyakorlat természetének vagy jelentőségének megragadására, legalábbis Angliában. Ez a kudarc nagyrészt a társadalmi heterogenitás elméleti vizsgálatára való képtelenség következménye volt, különös tekintettel annak népi összetevőire, amelyek a drámának azt a különleges jellegét adták, amely azt a radikális, aktivizmus-orientált kritika örökké népszerű témájává tette. Ám a reneszánsz és marxista teória közötti távolság talán mégsem olyan nagy, mint ahogy ez a megfogalmazás sugallja. A probléma mindkét esetben az elmélet és a gyakorlat közti rés. A marxista elmélet, akármi legyen is a szándéka, hajlamos lesz a reneszánsz elmélet hiányosságainak reprodukálására, amennyiben elszigetelt marad – ahogyan jelenleg is – egy mára alig létező, nagyobb társadalmi és politikai átalakulásért küzdő kortárs mozgalomtól, amely képes lenne újból egyesíteni a magas- és tömegkultúrát, s így képes lenne egyszerre igazolni az e cikkhez hasonló elméleti kutatásokat, és megteremteni a shakespeare-i dráma számára a legbefogadóképesebb kontextust, legalábbis a kora tizenhetedik század óta.

*Jászay Dorottya fordítása*

.....  
<sup>80</sup> JAMESON, *The Political Unconscious*, 19.

## „A BŐKEZŰSÉG BÜVEREJE”

AZ ATHÉNI TIMON, A JAKAB-KORI PÁRTFOGÁS,  
ÉS AZ ANYAI HATALOM<sup>1</sup>

Ezt a tanulmányt kétféle Shakespeare-megközelítés ihlette: a feminista kritika, mely a pszichoanalitikus elmélet segítségével veti kritikai vizsgálat alá a férfi szubjektivitást és a maszkulinitás társadalmi normáit, illetve az „újhistorizmus”, mely kulturális gyakorlatokat és irodalmi szövegeket olvas egymás mellett mint politikai struktúrák és társadalmi különbségek reprezentációit. Mind a feministák, mind a historisták adtak friss, pezsdítő értelmezéseket reneszánsz szövegekről. Általában egymástól függetlenül dolgoznak: a feministák a társadalmi nemről (*gender*), szexualitásról, házasságról és a családról írnak, a historisták pedig a hatalomról, ideológiáról, és a politikáról. Elméletileg azonban ugyanazon a területen kéne mozogniuk, hiszen a hatalommal kapcsolatos kérdések nem választhatóak el a társadalmi nem (*gender*) kérdéseitől, és fordítva. A feministák azokat a patriarchális intézményeket és ideológiákat vizsgálják, melyek megteremtik a társadalmi nemet (*gender*), míg a historisták jelentősadó gyakorlatokat (*signifying practices*) vizsgálnak – mint az orvoslás, a pompa, a divat – amelyek ugyanolyan fontosak a társadalmi nem (*gender*) megalkotásában, mint a hataloméban. A historisták a társadalmi gyakorlatokra és a szövegszerűségekre (*textuality*) irányuló kettős fókuszukkal finomíthatnak a feminista kritikán, amely időnként hajlamos volt a szövegeket egy monolit patriarchátus megerősítéseként vagy az elleni tiltakozásként látni. A feministák tudatában vannak annak, hogy mindenféle szexuális megkülönböztetésnek politikai dimenziói vannak, és figyelnek a hatalom diskurzusok peremén elhelyezkedő területeire, ellen tudnak állni a historizmus ama tendenciájának, hogy a társadalmi nem (*gender*) kárára hangsúlyozza a hatalmat. A feministák, különösképpen ha reneszánsz forrásokkal dolgoznak,

<sup>1</sup> A címben szereplő idézet az elemzett darabból származik; SZABÓ Lőrinc fordításában más mondat-tani helyzetben áll, Greguss Ágostéban úgy hangzik: „Jóság büve”. A fordításokat az alábbi kiadások alapján idézem: SHAKESPEARE, *Athéni Timon*, Debrecen, [Budapest], Európa Könyvkiadó, 1982., és SHAKSPERE színművei: *Athéni Timon*. Fordította Greguss Ágost. *A windsori víg asszonyok*. Fordította Rákosi Jenő, Budapest, Ráth Mór, 1880<sup>2</sup> (Shakspere Minden munkái, 9). (A ford.)

szükségszerűen egy fallocentrikus diskurzussal foglalkoznak, még akkor is, amikor egy attól elkülönülő női hangot igyekeznek azonosítani. Hasonlóképpen: felismerve a szubverziót és az ellenállást, melyek az uralkodó diskurzus megalapozását segítik, a historistáknak számításba kell venniük a nőt mint másikat.<sup>2</sup>

A szövegem ezúttal az *Athéni Timon* lesz – egy minden mérce szerint különös darab. 1605 és 1608 között íródott, csak az 1623-as Első Főlióban jelent meg, és – mai tudásunk szerint – Shakespeare életében egyszer sem adták elő. A *Rómeó és Júlia* meg a *Julius Caesar* közé ékelődik be az Első Főlióban, és élesen eltér ettől a két műtől. Timonnak, Shakespeare legelvonultabb hőségének nincsen családjá és semmiféle tisztséget nem tölt be; egyformán elidegenedett a nőktől és a politikától. Úgy tűnik, a darab ellenáll mind a nemmel, mind a hatalommal kapcsolatos kérdéseknek. Ennek ellenére úgy hiszem, a nő és a hatalom mélyen érzett képzete (*fantasy*) mozgatja a művet, és szolgál a feltűnően széttartó cselekmény mintájaként. Mi több, ennek a képzetnek (*fantasy*) a kifejezéséhez Shakespeare azokra a kulturális formulákra épít, amelyek a pártfogást alkották az Erzsébet- és Jakab-korban: az ajándékozásra és az akkoriban uzsoraként ismert hitelezésre. A *Timon* azokat a húsbavágó kétértelműségeket vizsgálja, melyek az adományokban és a kölcsönökben rejlenek – ezeken keresztül gyakorolták (*brokered*) a hatalmat Erzsébet és Jakab udvarában. A darab egy Jakab-korabeli változatát képzei el annak, amit Melanéziában, a Fülöp-szigeteken és a Csendes-óceán északnyugati partvidékén „Nagy Ember rendszernek” (*Big Man system*) hívnak.<sup>3</sup> Ezen felül megrendítő pszichológiai dimenziót is ad ennek a rendszernek azzal, amit én a mű központi fantáziájának (*core fantasy*) nevezek. Az anyai bőkezűség és anyai árulás eme fantáziája nélkül a darab két különválasztott feléből hiányozna

<sup>2</sup> Az új historizmus hasznos áttekintéséhez l. Jonathan DOLLIMORE, „Introduction: Shakespeare, cultural materialism and the new historicism” = *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, szerk. Jonathan DOLLIMORE, Alan SINFIELD, Ithaca, London, Cornell Univ. Press, 1985, 2–17., és két esszét, mely az *English Literary Renaissance* 16. számában (1986) jelent meg: Jean E. HOWARD, „The New Historicism in Renaissance Studies”, 13–43., és Louis Adrian MONTROSE, „Renaissance Literary Studies and the Subject of History”, 5–12. A feminista kritika illetve a kultúrára és az ideológiára való vonatkozásainak leírásához l. Gayle GREENE, Coppélia KAHN, „The Social Construction of Woman” = *Making A Difference: Feminist Literary Criticism*, London, New York, Methuen, 1985, 1–36. Kathleen McLuskie meggyőzően érvel egy olyan feminista kritika mellett, „[melynek segítségével] a szöveg felfedi a körülményeket, amelyekben a nőiség (*femininity*) adott ideológiája működik”: „The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*” = DOLLIMORE, SINFIELD, 88–108.

<sup>3</sup> Werner GUNDERSHEIMER felveti a hasonlóságot a „Nagy Ember” rendszer és a Jakab-kori pártfogási rendszerek között: W. G., „Patronage in the Renaissance: An Exploratory Approach” = *Patronage in the Renaissance*, szerk. Stephen K. ORGEL, Guy Fitch LYTLE, Princeton, Princeton University Press, 1981, 13. Karen NEWMAN Portia szerepének tárgyalásához használja a „Nagy Ember” rendszert a „Portia’s Ring: Unruly Women and Structures of Exchange in *The Merchant of Venice*” című tanulmányában (*Shakespeare Quarterly*, 38/1 (1987 tavasz), 20, 32–33.).

a pszichológiai koherencia (mint ahogy sok kritikus így is tartja).<sup>4</sup> A pártfogás által nyújtott alapelvekkel (*grammar*) viszont, „amelyek a szimbolikus társadalmi gyakorlat köztes terévé szerveződnek, olyannyira az irodalmi szöveghez hasonlóan, hogy szinte azonosak vele”<sup>5</sup>, a fantázia drámailag megfoghatóvá válik. A *Timon*ban Shakespeare a nagyvonalúság, a pompa és a királyi ajándékok vonzerejét és veszedelmét fejezi ki – melyek az öntudatlanul mágikusként megélt bőkezűségben rejlenek.

## I.

38

A darab központi fantáziája két jelenetből áll, amelyek során a férfi én az anyával való mély és hatalmat adó egységből letaszítottatik egy alattomos férfiakból álló csoportba, ahol tehetetlennek bizonyul. Az anya az, aki elárulja őt, a ledér anya, aki kiszemeli, majd eltaszítja magától. A fantáziát először a költő vázolja fel a nyitójelenetben, mikor körülírja az ajándékot, melyet Timonnak tervez adni, a darab folyamán pedig Timon öntudatlanul is ennek megfelelően cselekszik. A költő beszéde Fortunáról, ahogy Maurice Charney mondja, „a darab központi tanmeséje”.<sup>6</sup> Először is, nagy vonalakban leírja Timon tündöklését, és megjósolja a bukását:

<sup>4</sup> A *Timon*ra adott kritikai reflexiók java Timon első három felvonásbéli altruizmusának és az utolsó két felvonásbéli embergyűlöletének ellentétével kezd, vagy arra összpontosít. Az Arden-kiadáshoz írt bevezetőjében H. J. OLIVER amellett érvel, hogy a mű „szerkezeti alapelve” a drámai ellenpontozás, az ellentétes álláspontok szembeállítás (Timon of Athens, szerk. H. J. OLIVER, London, Methuen, 1959, xlviii–xlix), ugyanakkor Harry LEVIN a hőst jellemző, „egyik lelkiállapotról annak szöges ellentétébe történő villámgyors váltás” miatt hibáztatja Shakespeare-t („Shakespeare’s Misanthrope”, *Shakespeare Survey*, 26 (1973), 89–94, kül. 92.). Muriel BRADBOOK magyarázatában a *Timon* szerkezeti sajátosságai „nem egy színdarabé, hanem egy szórakoztató műsoré”, inkább emblematicusak, mint drámaiak, felületesen szembeállított, távoli epizódokkal, melyeket a „ritmikus ellentét” egyesít (*The Tragic Pageant of Timon of Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.). Maurice CHARNEY hasonlóképpen egy „allegória- vagy moralitásjáték-szerű drámai mesének” látja a *Timont*, „amelynek a szerkezete sematikus, és az epizódjait inkább analógia, mint okozatiság köti össze” („Introduction to *Timon of Athens*” = *The Complete Signet Classic Shakespeare*, szerk. Sylvan BARNET, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972, 1367.). Egy elegáns, magával ragadó tanulmányban Richard FLY azt tartja, hogy a darab eltérő, különálló szerkezeti egységei azt tükrözik, hogy az embergyűlölő visszautasította a társadalomra és a drámai médiumra egyaránt jellemző „dinamikus egymásrautaltságot” (*Shakespeare’s Mediated World*, Amherst, Univ. of Massachusetts Press, 1976.).

<sup>5</sup> Thomas Crowe használja ezt a mondatot, mikor meghatározza a (képzőművészetekkel szembeállítva felfogott) irodalom összemérhetőségét az azt körülvevő társadalmi renddel: „Codes of Silence: Historical Interpretation and the Art of Watteau”, *Representations*, 12 (1985 őszi), 2–14, kül. 4.

<sup>6</sup> CHARNEY, 1368. Fortuna ikonográfiáját a reneszánsz és középkori drámában dolgozzák fel: Howard M. PATCH, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press,

- KÖLTŐ: Megrajzoltam a trónoló Szerencsét  
Egy szép domb tetején: lent emberek,  
Minden rend és rang, véralkat meg érdem  
Igyekszik a gömbnek domborán  
Magasba feltörni, és közöttük,<sup>7</sup>  
Kik mind büvölten nézik a Királynőt,  
Timonról mintázok egy alakot:  
Fortuna ivor keze őfelé int;  
Egy pillanat: és vetélytársai menten  
Szolgái lesznek.<sup>8</sup>
- FESTŐ: Remek ötlet.  
A trónt, dombot, az Istennőt, s akit  
A lentiek közül magához intett,  
S aki fejét lehajtva nekivág  
A kaptatót megmászni: ecset is  
Szépen kihozná.
- KÖLTŐ: Hallgass meg, uram!  
E perctől kezdve, aki társa volt,  
(Vagy tán különb is nála), mind utána  
Tódul, nála előszobázik, úgy  
Sugdós fülébe, mintha gyónna, szent a

1927.; William FARNHAM, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Berkeley, Univ. Of California Press, 1936.; Leo G. SALINGAR, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, London, New York, Cambridge Univ. Press, 1974.; Samuel C. CHEW, *The Pilgrimage of Life*, New Haven, Yale Univ. Press, 1962. A *Timon* esetében a kritikusok többféleképpen látják Fortuna szerepét. *Fortune and Elizabethan Tragedy* (San Marino, Huntington Library, 1983) c. könyvében Frederick KIEFER az *Antonius és Kleopátra*-val állítja párba a *Timont* mint „a Szerencse közösségi (*societal*) jelentőségével foglalkozó” darabokat, de nem kapcsolja se a Jakab-kori társadalmi (*social*) kontextushoz, se a hős lélektanához. Rolf SOELLNER úgy gondolja, hogy a drámai cselekmény a Szerencse körforgását követi, hiszen ahogy Timon eltaszított a Szerencsétől, Alcibiades emelkedni kezd, és hogy Fortuna hegye változat a hagyományban szereplő kerékre, melyen az ember fölfelé tör, a tetején van, zuhan, vagy a földre vágódik (*Timon: Shakespeare's Pessimistic Tragedy*, Columbus, Ohio State Univ. Press, 1978.). „Fortune and Friendship in *Timon of Athens*” (*Texas Studies in Language and Literature*, 18 (1977), 577–600) c. munkájában Lewis WALKER amellett érvel, hogy Timon karakterét a Szerencse imádata határozza meg: „Timon nem udvarol egyetlen emberi asszonynak sem... de bensőséges viszony fűzi a legfőbb kéjéhez, aki végül a vesztét okozza.” Az ő olvasata néhány ponton érinti az enyémet, de inkább allegorikus, mint pszichológiai.

<sup>7</sup> A darabból származó idézeteket legtöbbször SZABÓ Lőrinc fordításában közöljük, ám néhány ponton – mint például e két sorban – GREGUSS Ágost fordítása jobban illik KAHN gondolatmenetébe. A „bosom of this sphere” SZABÓ Lőrincnél „a boldogság ívelő / Magasába”; mivel a szféra (a szemlélő számára félgömbre hasonlító) égboltot jelent, és KAHN ennek a fontosságára is rámutat, GREGUSS Ágost fordítását beledolgoztam SZABÓ Lőrincébe. A továbbiakban ahol másként nem jelzem, az elterjedtebbet, SZABÓ Lőrincét használom. (A *ford.*)

<sup>8</sup> Ez és az előző sor részben GREGUSS Ágost fordítása. SZABÓ Lőrincnél: „vetélytársai / Mind alája kerültek”.



Kengyelvasa is: mind csak általa  
 Mer lélegzeni.  
 FESTŐ: Érttem. S mi jön aztán?  
 KÖLTŐ: Aztán, mikor a szeszélyes Szerencse  
 Eltaszítja kegyencét, az egész  
 Függelék, mely mögötte törtetett  
 Négykézláb is a hegyre – bukni hagyja  
 S lábát a mélybe egy se követi.  
 (1.1.64–90.)<sup>9</sup>

A férfiak, „Fáradva, hogy a gömbnek domborán”<sup>10</sup> (a megfogalmazás Fortuna testét az anyaföldével társítja) feltörjenek, eltörpülnek a Szerencse mellett. Ő az egyedülálló és legfelsőbb, egy „Királynő”, míg a férfiak sokan vannak – „Minden rend és rang, véralkat meg érdem”, egy arc nélküli tömeg. Csak Timon nagyúr egyénített alak, „Fortuna ivor keze őfelé int”, de az istennőhöz képest ő is picike, vetélytársai pedig „menten / Szolgái lesznek”. A kép, ahogy „Fejét a meredeknek hajt[j]a”, egy fejét az anyai kebelre hajtó kisedet sugall. Shakespeare álomszerű jelleget ad a jelenetnek azzal, hogy Fortuna középkori képébe beoltja a gyermeki függőség érzetét, és azzal, hogy az istennőt egy kised vagy kisgyerek szemszögéből festi meg. Mikor azonban Fortuna felemeli Timont (80–85. sor), a jelenet egy uralkodó fogadószobájának vagy egy befolyásos ember várószobájának látszatát ölti magára. Ebben a kvázi-királyi környezetben Timon már alig kisebb, mint egy isten. Átv teszi Fortuna helyét, és gondolzza imádóit: „mind csak általa / Mer lélegzeni”. Az utolsó tételben aztán Fortuna már nem gondoskodó anya, hanem szeszélyes szerető, aki „Eltaszítja kegyencét” (*Spurns down his late beloved*), míg vetélytársai, többé se nem szolgái, se nem imádói, áttörtetnek rajta, „A főt le, lábat föl”.<sup>11</sup>

.....  
<sup>9</sup> SZABÓ Lőrinc fordítása. „POET: Sir, / I have upon a high and pleasant hill / Feign'd Fortune to be thron'd. The base o' th' mount / Is rank'd with all deserts, all kinds of natures / That labour on the bosom of this sphere / To propagate their states. Amongst them all, / Whose eyes are on this sovereign lady fix'd, / One do I personate of Lord Timon's frame, / Whom Fortune with her ivory hand wafts to her, / Whose present grace to present slaves and servants / Translates his rivals.... // PAINTER: / This throne, this Fortune, and this hill, methinks, / With one man beckon'd from the rest below, / Bowing his head against the steepy mount / To climb his happiness, would be well express'd / In our condition. // POET: / Nay, sir, but hear me on: - / All those which were his fellows but of late, / Some better than his value, on the moment / Follow his strides, his lobbies fill with tendance, / Rain sacrificial whisperings in his ear, / Make sacred even his stirrup, and through him / Drink the free air. // PAINTER: / Ay marry, what of these? // POET: / When Fortune in her shift and change of mood / Spurns down her late beloved, all his dependants / Which labour'd after him to the mountain's top / Even on their knees and hands, let him sit down, / Not one accompanying his declining foot.” Ez és minden további angol idézet az Arden-kiadásból való.

<sup>10</sup> GREGUSS Ágost fordítása.

<sup>11</sup> „the foot above the head” (1.1.95.). GREGUSS Ágost fordítása.

Ez a kép Fortunáról, melyben anyaként először felemeli és eltartja a fiúgyermeket, majd erőszakosan elutasítja, két másik képpel cseng egybe, melyeket a tragédiák anyai alakjaihoz, Lady Macbeth-hez és Volumniához kötünk. Amikor Macbeth visszahátrál Duncan meggyilkolásától, felesége úgy gúnyolja őt gyávaságért, hogy szavaival gondoskodó anyának festi meg magát, aki akár éppen a gyermeke és közte lévő bizalomteli bensőségesség csúcspontján sem habozna elragadni a mellét, és a kisdéd „agyát szétzúzn[á]”.<sup>12</sup> Amikor Virgilia hangot ad félelmének, hogy férje megsebesülhet a csatában, Volumnia egy hasonlóan könyörtelen beszédet tart, melyben „Hektor vért fröcskölő arcának”<sup>13</sup> (a fegyverek felé fordított sebbel) több értéket tulajdonít, mint a hősiek fiút szoptató „Hekuba keblé”-nek.<sup>14</sup> Az anyai szereplő mindkét említett darabban ugyanazt a kettős szerepet játssza a hős számára, mint amelyet Fortuna játszik Timon számára – férfi-ethosszal ösztönzi őt, legyen az nagyratörés vagy gyilkolás (ahogy Volumnia mondja, „Enyém vitézséged, tőlem szivád azt”<sup>15</sup>), amivel bevezeti a férfias versengés, a harc, az agresszivitás és a sebesülések világába, melyben azoknak az árulása hozza el a bukását, akiket bajtársainak tart. Aufidius, Athén behízelgő urai, bizonyos mértékben még Macduff is – mind korábbi barátjuk, a főhős ellen fordul. Randall Jarell műve, a *Halál a lövésztoronyban* (*The Ball-Turret Gunner*) első sora szembeállítja, és hasonló kapcsolatot feltételez az anyai gondoskodás meg az állam között: „Anyám álmából egyenest az Állam ölébe hulltam”<sup>16</sup> – az államba, a hatalomért küzdő férfiak birodalmába. A költő tanmeséjének kimondatlan logikája ugyanakkor a *post hoc, ergo propter hoc* („utána, tehát miatta”): mivel a férfiak először úgy ismerik meg a világot mint amely különáll az anyaszerepet betöltő nőtől, őt teszik felelőssé a világ gaztetteiért és borzalmaiért, melyeket idővel megismernek.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> „dash'd the brains out” (*Macbeth*, 1.7.54–59). Szabó Lőrinc fordítása (*A ford.*). Murray Schwartz megjegyzi: „Úgy érzem, hogy a gondoskodó, társas összehatás ilyesféle erőszakos megszakítása lehet az egyik forrása annak, hogy Shakespeare újra meg újra belemélyed az árulásba és a *hirtelenszerű* teremtetésre és pusztításra képes női hatalomba, és ezt érzem a férfi szereplők arra irányuló vágyában is, hogy egyszerre ők maguk legyenek ama teljes hatalmú nők és ugyanakkor irányítsák a gondoskodás módjait, akár a másik másságát is kizárva. L. tanulmányát: „Shakespeare Through Contemporary Psychoanalysis” = *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, szerk. Murray Schwartz, Coppélia Kahn, Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1980, 21–32.

<sup>13</sup> A szóban lévő rész Petőfi Sándor fordításában: „Keble Hekubának / Hektort szoptatva nem volt éke-sebb, / Mint Hektor arca véresen, midőn a / Görögökkel küzde.”

<sup>14</sup> L. Janet Adelman remek tanulmányát: „»Anger's My Meat«: Feeding, Dependancy and Agression in *Coriolanus*” = Schwartz és Kahn, 129–149.

<sup>15</sup> „Thy valiantness was mine, thou suck'dst it from me.” Petőfi Sándor fordítása.

<sup>16</sup> „From my mother's sleep I fell into the state.” Tandori Dezső fordítása. Randall Jarell, *Döntés életre-halálra*, Bp., Európa, 1972, 10.

<sup>17</sup> Az anya ilyen hibáztatása gyakorlatilag bele van építve a freudi elméletbe; Freud eme lényeges ponton történő feminista bírálataiért l. Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and*

Ami ebből a mítoszból hiányzik, az az apa: a fiú-én helyét először az anyával való viszonya, majd egyetlen riválissal vagy a vetélytársak egy csoportjával való viszonya jelöli ki. A *Macbeth*ben Duncan, az apa-király szimbolikusan nagyon is megfeleltethető a nagylelkű és jogos apaság idealizált figurájának, de távol tartja magát az agressziótól és a versengéstől. Az ödipális tekintély két aspektusa, az erő és a jog (*might and right*) kettéhasadt, így Duncan tehetetlen marad *Macbeth* töre alatt. A *Coriolanus*ban a főhős apját még csak meg sem említik; mintha az anyja egyedül öntötte volna a *virtus* öntőformájával. A *Lear király*ban a főhős egyszerre apa és király, a tekintély és hatalom egyedüli forrása a darab világában – de a cselekmény afelé halad, hogy feltárja az anyai gondoskodásra való ráutaltságát, és nem kínál az övéhez hasonlítható ellenképet az érett, erőteljes férfitekin-télyről.<sup>18</sup> A *Timon* sem; a cselekménye hasonlóképpen az anya elrejtett primitív képéből árad elő.

A mű esztétikai koherenciája az anya iránti érzelmek koherenciájából származik, melyeket a központi fantázia fejez ki, és Timon és a szöveg is életre hív.<sup>19</sup> Az első három felvonásban Timon Fortuna szerepét játssza, a reneszánsz udvar társadalmi érintkezésének központi formáját – az ajándékozást – úgy irányítva, hogy megteremtse magának azt az érzelmi környezetet, amelyre vágyakozik.

A tanulmány második részében fogom tárgyalni az ajándékozás társadalmi mechanizmusát az udvar összefüggésében; itt a lélektani természetével foglalkozom. Még azelőtt, hogy Timon belépne, vagy hogy a költő elmondaná a tanmesé-jét Fortunáról, a főhős ehhez az uralkodó istenséghez válik hasonlóvá. Óriásként

.....  
Institution, New York, Harper and Row, 1976. illetve Dorothy DINNERSTEIN, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, Harper and Row, 1976.

<sup>18</sup> Így értelmezem a művet az alábbi helyen: „The Absent Mother in *King Lear*” = *Rewriting the Renaissance: Sexual Discourses in Early Modern Europe*, szerk. Margaret FERGUSON, Maureen QUILLIGAN, Nancy VICKERS, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1986, 33–49.

<sup>19</sup> Amikor ellenőriztem az esszét publikálás előtt, akkor fedeztem fel C. L. BARBER *Timon*-értelmezését: *The Whole Journey: Shakespeare's Power of Development*, szerk. C. L. BARBER, Richard WHEELER, Berkeley, Los Angeles, London, Univ. of California Press, 1986, 305–309. Barber azt vallja, ahogy én is, hogy „Timon úgy boldogul az anyai gondoskodás nélkül, hogy ő maga próbál mindenről gondoskodó pártfogó lenni” (305). Ő azonban kidolgozottabb lélektani alapokat lát a karakterben, mint én, és azt tartja, „Timon az altruisztikus önvédelem stratégiájába bocsátkozik bele, ami a potenciális vetélytársakat látszólagos szeretettel állítja maga mellé; biztonságának szóló fenyegetésüket megtagadja a kétes kölcsönösség, melyet táplálásukkal és megajándékozásukkal idéz elő” (306–307). Bár a „társadalomtörténet” elemeit is észleli a műben, értelmezése tisztán lélektani sikon marad. Shakespeare tragédiáról románcra történő váltásának fényében gondolja el a *Timont*, és egyrésről a *Coriolanusszal*, másrésről a *Periclesszel* köti össze, megjegyezve, hogy Shakespeare mindhárom darabban „fáradhatatlanul egy központi kérdés körül mozog – a főhős önazonosságának fenntartásához szükséges anyai jelenlét körül” (309.).

magasodik az „eme lenti világból” jövő „vendégek tenger[e]” fölé, akiknek a költő leírása szerint „Minden áldása [öt] ölel[i]:<sup>20</sup>

Látod, hogy mindenféle jellem és rang  
(A síma és könnyelmű ember éppúgy,  
Mint a komoly és szigorú) siet  
Szolgálni Timonnak. Nagy vagyona,  
Melynek kegyes és jó lelke parancsol,  
Minden szívet legyőz s rávesz, hogy őt  
Szeresse

(1.1.53–59.)<sup>21</sup>

A darab második színében „Nagy lakoma fogásait hordják fel”, és Shakespeare a magát egészen az evés–ivás örömeinek átadó Athén közepére helyezi Timont, akiből árad a vendégszeretet, és akire a hízélgés hullámai csapnak vissza. Ahogy Minerva Neiditz megjegyzi:

A barátai azt az érzést keltik Timonban, hogy varázsereje van, hogy ő „A természet, az áldott háziasszony”, egy tápláló gyökerekkel teli tartály [...]. Timon fogalmai szerint az ember vagy soha ki nem fogyó, jóságos kebel, vagy üres, egy tehetetlen kisdéd, a nyitott száj, a meddő hold [...].<sup>22</sup>

Timon bőkezűsége mágikus: ő úgy látja, nem kell feltölteni, nem lehet kimeríteni, nincsenek korlátai.

Belépése után a főhős kiszabadít egy adóst a börtönből, és egyik emberét egy egész vagyonnal és az áhított menyasszonnyal ajándékozza meg – olyan

<sup>20</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „e földi élet ... / Minden áldása ölel”; GREGUSS Ágostéban: „Ez alvilág... / őt szeresse és szolgálja”, „this great flood / of visitors. /... / Whom this beneath world embrace and hug” (1.1.42–44.).

<sup>21</sup> „You see how all conditions, how all minds, / As well of glib and slipp’ry creatures as / Of grave and austere quality, tender down / Their services to Lord Timon: his large fortune, / Upon his good and gracious nature hanging, / Subdues and properties to his love and tendance / All sorts of hearts”.

<sup>22</sup> A *Timon* két valamelyest hasonló pszichoanalitikus értelmezése segített hozzá először ahhoz, hogy megértsem, miként válaszol a nyelvezete és a cselekménye az anya gyermeki képére. Az idézet ezek egyikéből való: Minerva NEIDITZ, „Primary Process Mentation and the Structure of *Timon*”, *Hartford Studies in Literature*, 11/1 (1979), 24–35. Meglátása szerint a darab középpontja Timon azonosulása egy tőle elválaszthatatlan anyával, aki „a világ közepe, a kebel birtokosa, amely Mindent tartalmaz” (32). Susan HANDELMAN szerint a művet az foglalkoztatja, ahogy Timon elutasítja, hogy meggyászolja a szeretet első tárgyának, „az ember saját és a tápláló anya testének” elvesztését, és hogy elfogadja ennek a tárgynak valamiféle pótszerét; ez magyarázza Timon érzelmi elszigetelődését és embergyűlöletét, és hogy a nők gyakorlatilag hiányoznak a darabból. L. erőteljes tanulmányát: „*Timon of Athens*: The Rage of Disillusion”, *American Imago*, 36 (1979), 45–68.

könnyedén, ahogy Fortuna int a kezével. Ahogy a kulcsár mondja, „Ki nem Timoné?”;<sup>23</sup> mindenki köré sereglik, őrajta függ, az ő nagyvonalúságára építi a reményeit. A fentebb idézett beszédben (1.1.53–59) háromszor is szereplő *minden* szó kétélű. Feltétlenségével és teljeskörűségével Timon nagylelkűségének vonzerejéről árulkodik; nemcsak gazdagsága, hanem a mindenkivel szemben tanúsított bőkezűsége is csodálatot kelt bennük. Másfelől viszont a különbségtétel hiánya, a tetszelgés, a kényszeresség gyanút ébreszt bennünk. Egy imádója mondja:

Határtalanul! Csak sáfárja Plutus,  
A pénz istene; minden érdemet  
Hétszeresen jutalmaz; nincs ajándék,  
Amit mérhetetlenül megtetézve  
Ne viszonzozna.<sup>24</sup>

44

Amennyiben nagylelkűsége ekkora és ilyen gyors, meggátolja a kölcsönösséget, és a többieket tőle függőkként, alárendeltjeiként, az ő szeretetének „legyőzöttjeiként” láttatja. Egyik szolgájának, Luciliusnak adott ajándékát illetően azt mondja Timon: „Emberi parancs, hogy boldogulását / Elősegítsem.”<sup>25</sup> De maga az ajándékozás rendre meghazudtolja azon állítását, miszerint azért adakozik, hogy barátokat szerezzen; ahelyett, hogy kötelékeket teremtené maga és mások között, elszigeteli őt, isteniként és egyedülállóként, akár a főnix, amelyhez az egyik szenátor hasonlítja (2.1.32). Mikor kategorikusan visszautasít minden kísérletet, hogy viszonzózzák az ajándékait, nem engedi, hogy kedvezményezettjei vele azonos szintre kerüljenek, ezzel eltávolítja őket magától, és altruizmusukat másodrangúként kezeli.

Dehogy,  
Dehogy, barátom; nem ismered akkor  
A szívem: én örökre szoktam adni;  
Nem igazán ad, aki visszavesz:  
Ha ki több, mint mi, csak így teszi tisztjét,  
Ne kövessük: dúsban a hiba is szép.

(1.2.8–13.)<sup>26</sup>

.....  
<sup>23</sup> „Who is not Timon's?” (2.2.170.).

<sup>24</sup> „He pours it out. Plutus the god of gold / Is but his steward. No meed but he repays / Seven-fold above itself: no gift to him / But breeds the giver a return exceeding / All use of quittance.” (1.1.275–279.).

<sup>25</sup> „To build his fortune I will strain a little, / For 'tis a bond in men” (1.1.146–147.); Greguss Ágost fordításában „S javára, kissé megerőködöm: / Ez emberi kötély”.

<sup>26</sup> „O by no means, / Honest Ventidius. You mistake my love; / I gave it freely ever, and there's none / Can truly say he gives, if he receives. / If our betters play at that game, we must not dare / To imitate them; faults that are rich are fair”.

Az adakozás egyirányú út, amelyen csak Timon járhat. (Ventidius épp arra tett kísérletet, hogy ne egyszerűen megtérítsen egy kölcsönt, hanem felülmúlja Timont a visszafizetett összeg megkészszerzésével.) Timon játéknak, majd hibának nevezi az adakozását, de azt azért sejteti, hogy az Ventidius feljebbvalójává teszi. Élcelődő szívélyessége kibékíthetetlen rosszhiszeműségével, viselkedésének kényszerességével és azzal, hogy tudatában van manipulációjának. De ő akar lenni a csúcson, mint a nagylelkűség athéni főnix, aki a bőkezűségéről híres, mely bár minden érkezőnek hasznára van, áhítatra kötelezi őket.<sup>27</sup> Így hát a többiek szemében olyan képet alakít ki magáról, amelyet a legjobban élvez, a Szerencsééhez hasonlatos képet, akinek „kegye által vetélytársi menten / Szolgái lesznek”:<sup>28</sup> Fortunához, a mindenható nőhöz, akitől minden férfi függ, míg ő maga tartózkodó és szenvtelen marad.

Timon lakomájának jelenetében Apemantus, aki egy külön asztalnál foglal helyet, kérlelhetetlenül rámutat Timon ostobaságára:

Ó, hányan falják ezt a vak Timont! Fáj látnom, mily szörnyű had mártogatja egyetlen ember véré; és az örült még noszogatja őket! Hogy mer ember emberben bízni még! [...] Van elég példa rá! Az a bitang, ki mellette ül, kenyerét törö és ráüriti a közös serleget, az döfné le elsőnek. Megesett már!

(1.2.39–43., 46–49.)<sup>29</sup>

A „bőkezűség büverejétől” a kannibalizmusig jutottunk, a Timon által újjáteremtett szabadon folyó kebeltől az Apemantus által felvázolt zord képig, az önmagára

<sup>27</sup> Marcel MAUSS elmélete szerint a viszonzás alapvető az ajándék természetében, és a viszonzás hatalommal jár: „Annak a pusztá ténye, hogy *a dolog a birtokába került, az accipienst a szándéktalan vét-kesség (damnatus, nexus, aere obaeratus), a spirituális alárendeltség, erkölcsi egyenlőtlenség (magister, minister) bizonytalan állapotába juttatja az átadóval (tradens) szemben*.”; másfelől viszont a fogadó fél megalázhatja az adót a viszonzás elmulasztásával. (*The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Studies*, ford. Ian CUNNISON, 1925, újranyomás, New York, Norton, 1967, 51. A fenti idézet a magyar kiadásból származik: „Tanulmány az ajándékról” = M. M., *Szociológia és antropológia*, ford. SÁLY Noémi és VARGYAS Gábor, Budapest, Osiris, 2000, 193–338, 293.) Az ajándék cserélésének hatalmi viszonyai ugyanakkor a környezeten múlnak, melybe a cseremodell ágyazódik – a szociokulturális kontextuson, mellyel később fogok foglalkozni. A csereelméletek hasznos szemléjéért l.: Harumi BEFU, „Social Exchange”, *Annual Review of Anthropology*, 6 (1977), 255–281. Hálával tartozom Natalie Zemon DAVISNEK a reneszánsz ajándékozásról és a Timonról való hasznos és gyümölcsöző vitáért.

<sup>28</sup> GREGUSS Ágost fordítása. „Whose present grace to present slaves and servants / Translates his rivals” (1.1.73–74).

<sup>29</sup> „What a number of men eats Timon, and he sees ’em not! It grieves me to see so many dip their meat in one man’s blood; and all the madness is, he cheers them up, too. I wonder men dare trust themselves with men [...] There’s much example for ’t; the fellow that sits next to him, now parts bread with him, pledges the breath of him in a divided draught, is the readiest man to kill him. ‘T’as been proved [...]”.

leselkedő emberiségig – mintha a központi fantázia első jelenetében egy vászon keresztül megpillantanánk a másodikat. A második és a harmadik felvonás az ebben a beszédben rejlő igazságot viszi színre, mikor is azok, akiknek Timon most lakomát ad, a kölcsönök megfizetését követelik Timontól, melyeket azért vett fel, hogy megtarthassa nekik a lakomát; a főhős végül azt kiáltja: „Verd pénzzé a szívemet! [...] Számold le a vérem!”<sup>30</sup> De ezen a ponton Apemantus az, aki azt sugallva, hogy a többiek nem igazán Timon ételét eszik, hanem őt magát, utal a kapcsolatra a központi fantázia első jelenete (az anyai bőkezűség) és második (a testvéri árulás) között.

Apemantus megjegyzést tesz a darab legfontosabb drámai ironiájára is, arra, hogy Timon megfeledkezik helyzetének valóságáról: „és az örült / Még noszogatja őket!” Később, mikor Timont hitelezők ostromolják (2.2.), úgy tűnik, zavarba jön és meghökken, pedig tudjuk korábról, hogy a kulcsár sokszor könyörgött neki, hogy reksse be az „örült özön[t]”.<sup>31</sup> Az ő leírása a „részegen ömlő bor”-ról és „falánk bendők”-ről,<sup>32</sup> a nyerítő dalokról és lángoló fényekről azt sejteti, hogy Timon úgy folytatja gondatlan pályáját, hogy teljesen tisztában van a következményekkel, de a tudatos gondolkozása alá temeti ezt az ismeretét. Azonban amikor a kulcsár megmondja neki, hogy minden földje zálogban van vagy már eladták, és hogy még az adósságai felét sem tudja kifizetni, nyugodt marad; se a dühnek, se a félelemnek nem adja át magát, és higgadtan kijelenti:

S egy kicsit még örülök is a bajnak:  
Áldás ez, hisz próbára tehetem  
Barátaimat. Rossz a számvetésed,  
Mert gazdag vagyok a barátaimban.

(2.2.184–189)<sup>33</sup>

Timon szándékosan, de tudat alatt úgy folytatja a filantrópiát, hogy az elhozza a bukását.<sup>34</sup> Úgy látszik, oly módon keltette életre a központi fantázia első

<sup>30</sup> „Cut my heart in sums ... Tell out my blood” (3.4.91., 93.).

<sup>31</sup> „flow of riot”.

<sup>32</sup> „drunken spilth”, „riotous feeders”

<sup>33</sup> „And in some sort of these wants of mine are crown'd, / That I account them blessings; for by these / Shall I try friends. You shall perceive how you / Mistake my fortunes; I am wealthy in my friends.”

<sup>34</sup> H. J. OLIVER (az Arden-kiadásban, xlv–xlv) összefoglal egy régebbi kritikai hagyományt, melyet Hardin CRAIG, J. W. DRAPER és E. C. PETTET képviselt – ők Timon költekezését nemessége jeleként látták, és egy feudális eszménykép jelképévé tették őt. Az utóbbi időkben a kritikusok már inkább hibának, mint eszményképnek érzik Timon költekezését. William EMPSON például kijelenti, hogy „Timon nagylelkűsége valamiféle figyelemért való könyörgés volt, és ugyanolyan kutyává teszi, mint a spánielek, melyeket bérbe vehetett.” (*The Structure of Complex Words*, Ann Arbor, Univ. Of Michigan Press, 1967, 182.) William O. SCOTT „The Paradox of Timon's Self-Cursing” című cikkében



jelenetét – nagylelkű anyának lenni –, hogy azt elkerülhetetlenül árulás és visszautasítás kövesse a „testvérei” részéről, ugyanolyan összefüggésben, ahogy a központi fantáziában is. A szerencse forgandósága, ami annyira csapongóvá teszi a darabot, Timon legmélyebb vágyait teljesíti, egy olyan férfi vágyait, aki csak úgy tud bánni az anyáról alkotott eszméjével (*idea*), ha teljesen azonosul vele, vagy ha az azonosulást teljesen megszünteti (*total dis-identification*) a minden emberi dolog iránti, válogatás nélküli rosszindulat formájában.<sup>35</sup>

## II.

Shakespeare következetesen aláássa Timon bőkezűségének „varázserejét” azzal, hogy a pártfogás működését meghatározó stratégiákhoz hasonlóan ábrázolja, és így olyan hőst teremt, aki jelképesen és szó szerint is a saját sírját ássa meg. A drámaíró megfosztja az athéni helyszínt minden nyílt politikai utalástól – Timon paripákat, ékszereket és pénzt osztogat, nem pedig hivatalokat, címeket és monopóliumokat –, és ezáltal leleplezi az udvart és az egész királyságot irányító társadalmi csereforgalom dinamikájának lényegét.<sup>36</sup>

Erzsébet és Jakab Timonéhoz hasonlítható léptékben osztogatott uralkodói ajándékai a nemességre és a nemzetre tett hatásuk révén nem csak fenntartották és kijelölték az uralkodó osztályt, de a napról napra, évről évre folyó kormányzást is ezek bonyolították. Ahogy Wallace MacCaffrey kifejti, a Tudorok az uralkodóban összpontosították a hatalmat, ő hozott meg minden végső döntést,

(*Shakespeare Quarterly*, 35 (1984), 290–304.) megjegyzi, hogy Timon ajándékozása „a felsőbbrendűségét erőlteti rá a többiekre azzal is, hogy nem fogad el semmiféle visszafizetést, és azzal is, hogy túlmenjen az általa kapott ajándékok egyszerű viszonzásán” (295). Nézeteim szerint Shakespeare-t nem annyira Timon viselkedésének erkölcsössége érdekli önmagában, inkább a pszichodinamika és a társadalmi elvárások összeütközése, mely akkor következik be, ha a bőkezűség lekötelezettséghez vezet.

<sup>35</sup> Lásd: Ralph GREENSON, „Dis-Identifying from Mother: Its Special Importance for the Boy”, *International Journal of Psycho-Analysis*, 49 (1968), 370–374.

<sup>36</sup> Ebből a szempontból LUKIANOSZ dialógusa, a „Timón, az embergyűlölő” (I. JÁNOSY István fordításában: *Lukianosz összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1974, 1. kötet, 39–71.) ugyanolyan fontos forrása lehet a műnek, mint Plutarkhosz, ugyanis Lukianosz az, aki úgy ábrázolja Timón embergyűlölését, mint ami egyenes következménye annak, hogy a gazdagoktól a rongyosok közé bukott, míg Plutarkhosz csak egy elszigetelt embernek vázolja fel, akit elhagytak a barátai – nem magyarázza el, azelőtt ki volt. Mind Geoffrey BULLOUGH, mind James C. BULMAN Jr. Lukianosz fontosságát hangsúlyozzák, és azt vallják, hogy Shakespeare Lukianosz Timón-történetének körvonalait egy ismeretlen szerzőjű kortárs darabból, a *Timonból* ismerte meg. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, szerk. Geoffrey BULLOUGH, VI, New York, Columbia Univ. Press, 1966, 225–250., illetve James C. BULMAN Jr., „Shakespeare’s Use of the »Timon« Comedy”, *Shakespeare Survey*, 29 (1976), 103–116.

de „hivatalos hadsereg vagy fizetett közigazgatási szervezet nélkül Erzsébetnek rá kellett csábítania udvaroncait, hogy végrehajtsák az akaratát.” Ezt úgy érte el, hogy

ügyesen osztogatta az olyan ajándékokat, mint a hivatalok, a presztízs, illetve a vagyon [...]. A kegyek széleskörű szétosztásával a Korona és miniszterei az angol uralkodó osztály nagy többségének reményeit és érdekeit igyekeztek magukhoz kapcsolni.<sup>37</sup>

A pártfogás alapvetően a társadalmilag kódolt ajándékadás szolgáltatásnak nevezett formája volt, melyet Louis Adrian Montrose meghatározása szerint „hallgatólagosan kényszerítő és lényege szerint érdekközpontú eljárás, amely arra a fikcióra épül, hogy ingyenes és érdek nélküli.”<sup>38</sup> Hivatalok, a nemesség számára fenntartott követi megbízatásoktól és grófsági kormányzóságoktól egészen az alsóbb köznemesség tisztviselőségéig; címek, a főnemességi méltóságtól a lovagi rangig; hasznot hajtó kegyek, mint a mentességek, évjáradékok, monopóliumok és haszonbérletek; valamint nyílt pénz- és ékszerajándékok – ilyen ajándékokat adtak és kaptak az udvari szolgáltatás köreiből. Az ár a fogadó fél számára az udvari jelenlét volt, az uralkodó (tényleges vagy megbízott útján való) szolgálata, hízelgés, pazarló és hivalkodó életstílus, és hogy nekik is pártfogolniuk kellett a rendelkezésük alatt álló hivatalok, kegyek és ajándékok kérvényezőit.

Jakab alatt a pártfogás felépítése és funkciója alapvetően ugyanaz maradt, mint Erzsébet alatt volt; egyedül a nagyságrendje növekedett, amint az jól ismert. Halálakor Erzsébet annyi pénzt hagyott Jakabra, amelyből a rendezetlen tartozás törlesztése után, számításba véve a családos uralkodó eltartásához szükséges tőke-mennyiséget, körülbelül 40 000 font maradt volna. 1608-ra öt békeév alatt Jakab közel 600 000 fontnyi adósságba verte magát, hatszor akkorába, mint amelyet Erzsébet tizenöt háborús év alatt gyűjtött össze.<sup>39</sup> Az uralkodását 1 000 000 fontos tartozással fejezte be.<sup>40</sup> Századunk történéseinek elemzése szerint a Stuartok által örökölt és súlyosbított pénzügyi válság olyan összetett ciklus, melyben sok tényező közrejátszott, köztük a korrupt és pazarló ügyintézők, a hatalom centralizálása az udvarban, a méltóságok Jakab miatti inflációja, és a királyi

<sup>37</sup> „Place and Patronage in Elizabethan Politics” = *Elizabethan Government and Society: Essays Presented to Sir John Neale*, szerk. S. T. BINDOFF, J. HURSTFELD, C. H. WILLIAMS, London, University of London, 1961, 97–98.

<sup>38</sup> Louis ADRIAN MONTROSE, „Gifts and Reasons: The Contexts of Peele’s *Araygnement of Paris*”, *English Literary History*, 47 (1980), 433–461.

<sup>39</sup> Menna PRESTWITCH, „English Politics and Administration in 1603–1625” = *The Reign of James VI and I*, szerk. Alan G. R. SMITH, New York, St. Martin’s Press, 1973, 140–159, 148.

<sup>40</sup> R. H. TAWNEY, *Business and Politics under James I: Lionel Cranfield and Merchant and Administrator*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1958, 298.

nagyvonalúság és pompa ethosza.<sup>41</sup> Bárhova is essen az adott történész hangsúlya, mindannyian egyetértenek abban, hogy elsősorban a király kényszeres adakozására vezethető vissza az állami bevételek és költségek kiegyensúlyozatlansága, ami végigkísérte Jakab uralkodását. 1603 és 1625 között egymaga több, mint 1 000 000 fontot adott a főnemességnek királyi földek és bérletek formájában. Ezek a merő ajándékok, nem beszélve a király által élvezett pompa egyéb formáiról, önmagukban fémjelezték az uralkodását, és az akkori pénzügyi válság központi okai voltak. A bőkezűség végső forrása, udvarának trónszékében ülve, akár Fortuna a hegyen, Jakab volt.<sup>42</sup>

Csábító feltételezés, hogy a király, akit tíz hónapos korában elválasztottak az édesanyjától, hogy soha többé ne lássa őt viszont, Timonéhoz hasonló módon birkózott meg ezzel a veszteséggel. Mind a király, mind Timon érzelmi szükséglete szolgálatába állítja az ajándékadást. Anthony Weldon, Jakab egyik korai életrajzírója megfigyelte, hogy „ahhoz, hogy az ember bejusson a király körébe, valamilyen királyi jótétemény kedvezményezettjének kellett lennie”, nem pedig fordítva;

<sup>41</sup> Lásd: Robert ASHTON, *The Crown and the London Money Market, 1603–1640*, Oxford, Clarendon Press, 1960.; Menna PRESTWICH, *Cranfield: Politics and Profits under the Early Stuarts: The Career of Lionel Cranfield, Earl of Middlesex*, Oxford, Clarendon Press, 1966.; Lawrence STONE, *The Crisis of the Aristocracy 1558–1641*, rövidített kiadás, London, New York, Oxford Univ. Press, 1966.; és *Family and Fortune: Studies in Aristocratic Finance in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1973.; R. H. TAWNEY, Introduction to *Thomas Wilson: A Discourse Upon Usury*, szerk. R. H. TAWNEY, 1925, újranyomás New York, Augustus M. Kelley, 1963.; és *Business and Politics under James I.*

<sup>42</sup> Erzsébet, aki jelképesen egyszerre szűz királynő és népének anyja volt, maga is minden kegy forrásaként tetszelgett: egyik portréján viselt nyakéke olyan pelikánra hasonlított, amely megsebesíti magát, hogy táplálja a kicsinyeit – ez az anyai jóság ábrázolása. Sir Robert Naunton anyaiaként jellemzi a pártfogását, amikor az előléptetésre áhítozó Essexet úgy írja le, akár „egy gyermek, aki egy dajka soha el nem apadó kebléből szopik”. Erzsébet királynő *Szentivánéji álom*-beli „kulturális jelenlétéről” szóló fantáziadús, gazdagon dokumentált tanulmányában Louis Adrian MONTROSE azt sugallja, hogy „az erzsébeti nőiség szűzi, erotikus és anyai oldalai” többféleképpen egyesültek a királyi kultuszban („Shaping Fantasies: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture”, *Representations*, 2 (1983/tavaszi), 61–94.). Lásd különösen a 64. oldalt, ahol MONTROSE a fenti kifejezést idézi Sir Robert Naunton *Fragmenta Regaliájából*, amely 1630 körül íródott, 1641-ben jelent meg eredetileg (szerk. Edward ARBER, London, 1870, 51. l. még a legutóbbi Folger-kiadást, szerk. John S. CEROVSKI, Washington, Folger Books, 1985.)

Erzsébet esetében a Szűz Mária-ikonográfia segítette, hogy egy szűzet jóságos anyaként ábrázoljanak. Jakab esetében is létezett egy hasonló (bár talán kisebb kulturális súlyú) hivatkozási pont a puritán használatban. Istent gyakran anyai nyelvezet szerint képelték el, az Ige volt a teje, mely a kebléből, a prédikátorokból folyt. 1656-ra a tej ivása olyan közkeletű metaforává vált, hogy John Cotton az általános katekizmusának a következő címet adta: *Spiritual Milk for Boston babes in either England. Drawn out of the Breasts of both Testaments for their souls nourishment.* (Lelki tej a bostoni és angliai kisdeteknek. A két Testamentum kebleiből kivonatván a lélek táplálásáért.) Évtizedekkel korábban, 1604-ben Thomas Playfere Jakab király előtt prédikálva Whitehallban kijelentette, hogy „Az Egyház két keble a két testamentum, melyekből mi, az egyház gyermekei, szívjuk Isten szavának tiszta tejét” (lásd: David LEVERENZ, *The Language of Puritan Feeling: An Exploration in Literature, Psychology, and Social History*, New Brunswick, N. J.: Rutgers Univ. Press, 1980, 1–5.)

amikor pedig Abbot, a canterbury érsek Anna támogatását kérte egy Villiers által vágyott hivatal ügyében, a királyné megjegyezte: „a király majd megtanítja rá, hogy mindönket megvessen és hogy alig-alig könyörögjön nekünk, hogy egyedül neki magának lehet lekötelezettje.”<sup>43</sup> Mivel a király volt a legesélyesebb arra, hogy Erzsébet örökösévé váljon, édesanyjától, Stuart Máriától, a skótok királynéjától távol nevelték föl, és keveset tudhatunk az iránta való igazi érzelmeiről.<sup>44</sup> De Jonathan Goldberg amellett érvel, hogy a család patriarchális ideológiájában, mellyel Jakabot olyan szorosan azonosították, az apai hatalom ábrázolásai hajlamosak voltak elnyelni a női kreativitást, így a nemzést az apai hatalom kiterjesztésévé tették, és elhalványították az anya szerepét. Jonson *Masque of Queens*-ében (1609) például Perseus szülő-figuraként „egyfajta apai anya”. Goldberg leírást ad egy Sir Walter Raleigh-t és fiát ábrázoló névtelen portréről, amelyen a két alak teljesen megegyezik „testtartásban és arckifejezésében”; a festmény a fiukat „apjuk képmásaként” jeleníti meg. A királyi család portréin Károly herceg az apja testté lett Igéjeként tűnik föl, a nemesség és köznemesség portréin pedig a felmenők vonala az ikonográfiai ábrázolásban az apától a gyermekekig húzódik, az anya és az apa közti kapcsolat megszakad és hiányként marad meg.<sup>45</sup> Jakab politikai retorikája szintén az anyai funkció férfi kisajátítását erősíti meg: a *Basilicon Doron*-ban Jakab azt tanácsolja fiainak, „legyenek az Egyház tápláló atyái”, és a *The Trewe Lawe of Free Monarchies* a „táplálást” tünteti fel mint az uralkodó első „atyai kötelességét” alattvalói iránt.

Akár gyermeki vagy nemmel kapcsolatos fogalmak szerint fogta fel Jakab a legfőbb jótevő szerepét, akár nem, Angliában addig ismeretlen léptékekben valósította azt meg. Tékozlásának kétes hitelű és jól dokumentált történetei is csak úgy hemzsegnének. A következőt, mely az uralkodása alatti egyik puritán történetírásból származik, G. P. V. Akrigg idézi fel, aki „ha nem is tényszerűen, de szellemében igaznak” tekinti:

[...] Egy napon Whitehallban Sir Henry Rich, Warwick grófjának ifjabbik, jóvágású fia, látva, amint háromezer fontot visznek érmékben az uralkodó magánpénztárába, valamit egy skót királyi kamarás, James Maxwell fülébe súgott. Jakab király meghalotta a hangot, és megkérdezte, mit mondtak. Azt a feleletet kapta, hogy Rich szeretné,

<sup>43</sup> G. P. V. AKRIGG idézi WELDON *The Court and Character of King James*-ét (London, 1650) a bevezetőben, melyet az általa szerkesztett kiadáshoz írt: *Letters of King James VI and I*, Berkeley, Los Angeles, London, Univ. of California Press, 1984, 18. Roger LOCKYER könyve (*Buckingham: The Life and Political Career of George Villiers, First Duke of Buckingham, 1592–1628*, London, New York, Longmans, 1981.) innen idézi Anna királynét: John RUSHWORTH, *Historical Collections*, 1721, I, 19.

<sup>44</sup> Lásd: David Harris WILSON, *King James VI and I*, New York, Oxford Univ. Press, 1956, 52, 54 skk., 73 skk., 79.

<sup>45</sup> Jonathan GOLDBERG, *James I and the Politics of literature: Jonson, Shakespeare, Donne and Their Contemporaries*, Baltimore, London, John Hopkins Univ. Press, 1983, 85–99, különösen 91.

ha ennyi pénze lenne. „Az áldóját, lesz neked, Harry”, kiáltott a király, és azonnal megparancsolta a hordároknak, hogy Rich szállására vigyék a pénzt. Észlelve az elképesztő örömet a fiatal ember arcán, hozzátette, „azt gondolod, nagyszerű szerzeményed van most; de én nagyobb örömet lelek abban, ha elgondolom, micsoda gyönyört okozhattam neked ajándékozva ezt a pénzt, mint amekkora örömet te lelhatsz az elfogadásában.”<sup>46</sup>

Az anekdota, amelyben a király egy szinte ki sem mondott kívánságot azonnal teljesít, arra utal, hogy adakozói hatalmát – legalább alkalmanként – mágikusnak képzelte el. Egy hasonló esetben Timon megajándékoz egy urat azzal a lóval, melyet az történetesen épp megcsodál (1.2.209–210); egy másik úr Timon egyik szolgáját üdvözölve ezt mondja: „Timon egyik embere? Mindent rá, hogy ajándék. No, ez bevágott: ezüst kézmosó tálról és kancsóról álmodtam az éjjel”,<sup>47</sup> arra számítva, hogy pártfogója valóra váltja az álmát. Sir Francis Osborn beszámol arról, mikor Cecil azzal próbálta meg eltántorítani uralkodóját attól, hogy 20 000 fontot adjon az egyik kedveltjének, hogy érmékből kirakta az összeget, hadd lássa ténylegesen, milyen nagy is az,

akkor a király indulatba jött, és azt hangoztatta, hogy őt félrevezették, soha senkinek nem szánt ilyesfajta ajándékot. És rávetve magát a halomra, kirakott két- vagy háromszáz fontot, és esküdött, hogy ennél többet nem kap.<sup>48</sup>

Nyilvánvalóan csak az ilyen mennyiségű pénzérme rendkívüli látványa tudta eltántorítani őt attól az álomszerű meggyőződésétől, hogy gazdagsága határtalan.

Mindazonáltal Timonnal ellentétben Jakabot néha meg tudták győzni a miniszterei, hogy szigorú megtakarításokra van szükség. Például az 1610-ben például kibocsátott „Nyilatkozat őfelsége a király bőkezűségét illető óhajáról”, melyben megtilt minden kérvényt, amely „Államkincstárunk és adóbevételünk apadásához” vezet.<sup>49</sup> Egy 1617-es levelében kijelenti: „Azt óhajtom, hogy költségeimet egyeztessék a bevételemmel [...]. Ha ez nem vihető végbe a vendéglés visszaszorítása nélkül, vissza kell szorítani”, de, ahogy hasonló összefüggésben kiköti másutt, „mindig a király és az ország becsületének, nagyságának és biztonságának figyelembevételével.”<sup>50</sup> Jakab számára, „[aki] hitte, hogy a király szerepe a becsület és a jutalmak forrásának lenni”, a bőkezűség visszaszorítása a becsület

<sup>46</sup> *Jacobean Pageant*, 85.

<sup>47</sup> „One of Lord Timon's men? A gift, I warrant. Why, this hits right: I dreamt of a silver basin and ewer tonight.” (3.1.4–6.).

<sup>48</sup> AKRIGG, *Jacobean Pageant*, 91.

<sup>49</sup> AKRIGG, *Jacobean Pageant*, 91–92.

<sup>50</sup> *Letters of James VI and I*, szerk. G. P. V. AKRIGG, 362, 291.

elvesztését jelentette.<sup>51</sup> Azt még el tudta viselni, hogy a vacsoránál neki felszolgált húsételek számát harmincról huszonnégyre csökkentse, de arról nem tudott lemondani, hogy 10 000 fontot adjon ékszerekben Lady Frances Howardnak, mikor az hozzáment a számára is kedves Carrhez, pedig kincstárát már kiürítette a fényűző esküvő, amelyet Erzsébet hercegnőnek adott.

Jakab időnként hagyta magát rádöbbenni, milyen véges is a vagyona. Cecilnek írva 1605-ben, trónra lépésének euforikus tékozlása után elismeri: „Muszáj bevallanom, hogy megrémít belegondolnom magas rangomba, adósságaim nagyságába és anyagi eszközeim kicsinységébe.” De ahogy megfogalmazása sejteti, éppen a bőkezű cselekedetei által előidézett helyzet iszonyúsága tartotta vissza attól, hogy szembenézzen vele, és úgy tűnik, vissza is vezette a kimeríthetetlen készletek vágyképeihez és a további adakozásokhoz.<sup>52</sup>

Ami fenntartotta (de végül szét is vetette) Jakab feneketlen kincstárának illúzióját, nem más volt, mint a kamatos kölcsön széles körben elterjedt és bevett gyakorlata. Bár az Egyház régóta tiltotta a kamatot hozó kölcsönöket, a középkor végére a kiskapuk és szőrszálhasogató értelmezések révén mindennapos üzletekké váltak.<sup>53</sup> Keith Wrightson szerint a késő tizenhatodik századra a kamatos kölcsönzés nem korlátozódott az udvarra, a köznemességre vagy a kereskedő osztályra; hanem az „az angol falusi társadalom feltűnő jellegzetessége” volt, és gyakorolták

özvegyek, egyedülállóak, fizetésből élők és köznemesek [...]. Fejlett banki szolgáltatások híján úgy tűnik, hogy a megtakarított pénzzel rendelkező emberek készek voltak

<sup>51</sup> AKRIGG, Introduction, *Letters of James VI and I*, 18.

<sup>52</sup> A királyi adakozás ritualizáltsága bizonyos mértékig korlátozta is azt. Huntingdon grófia a szokást, hogy újkor ajándékokat váltanak az uralkodóval, úgy írja le mint elkülönülő pénzügyletek adott helyeken lebonyolított egymásutánja, pontos összegekkel. Azt javasolja az udvaroncoknak, hogy vegyen egy erszényt „nagyjából 5 shilling értékben”, és tegyen bele húsz darab új aranypénzt – mindegyik 20 shillinges érme legyen. Újév napjának reggelén nyolckor át kell adnia az erszényt a lordkamarásnak, majd el kell mennie a Tower-béli kincstárba egy 18 shilling 6 penny-s jegyért, hogy átvehesse a király ajándékát; aztán egy másik hivatalba, hogy megkapja magát a pénzt; majd vissza a kincstárba, hogy válasszon egy 30 uncia tömegű nemesfém tárgyat. Délután ér véget a folyamat, amikor „érte is mehet, és elviheti”. Huntingdon az eljárás minden állomása esetében meghatározza az érintett hivatalnoknak adandó borralaló pontos összegét. Az 1605–1606-os újév ajándékainak lajstromán a király számára illetve általa adott ajándékokat az egymással ellentétes oldalakon sorolják fel, rang szerint haladva, a hercegektől egészen a lovagokig és a kisebb udvari hivatalnokokig, az ajándék értékét mindig ugyanúgy szabályozva: a grófok és vicomte-ok 20 fontot adtak és 30–32 uncia tömegű aranytárgyat kaptak, a bárók 10 fontért 15 unciát, és így tovább. Ezeket a szabványos évi illetékeket leszámítva azonban az uralkodói ajándékosztásnak csak a vagyonának saját megítélése szabott határokat. Lásd: John NICHOLS, *The Progresses, Processions, and Magnificent Festivities of King James I*, 4 köt., 1828, újranyomás New York, AMS Press, 1989, I, 471.

<sup>53</sup> Lásd: Robert EHRENBURG, *Capital and Finance in the Age of the Renaissance*, ford. H. M. LUCAS, London, Jonathan Cape, 1928, 42.



kölcsönözni a felebarátaiknak, kétségtelenül tudva, hogy szükség esetén maguk is kölcsönkérnének.<sup>54</sup>

R. H. Tawney a pénzkölcsönzést „másodlagos keresetként” jellemzi, melyet „meglehetősen szerény emberek is” folytatnak, „földművesek, vendéglősök, szabók, méterárúkereskedők, szatócsok, rövidárúkereskedők, akiknek van egy kis félretett pénzük, és azért szoknak rá a kölcsönzésre, hogy kiegészítsék a munkájuk jövedelmét”, és megjegyzi, hogy „ezekben az esetekben épp a kapcsolatok bizalmassága és közvetlensége teszi a kizsákmányolást kétszer olyan könnyűvé és kétszer olyan botrányossá.”<sup>55</sup>

Jakab és udvaroncainak mértéket nem ismerő üzelmői szemmel látható ellentétben állnak ezekkel a szerényebb üzletekkel. Robert Cecil, Salisbury grófja, a királyság egyik leggazdagabb embere, aki apját követte az uralkodó vezető ügyintézőjeként, négyévnyi időszak alatt összesen 61 000 fontot vett kölcsön, és csak 36 000 fontot fizetett vissza belőle. Halálos ágyán negyvenkilenc évesen 37 867 fonttal tartozott – önmagában hatalmas vagyron. Hitelezői között nem csak a nagy londoni kereskedők és pénzemberek szerepeltek, hanem saját háznépéből való hivatalnokai és személyes barátai, az államkincstár tisztviselői, jogászok, kiskereskedők és özvegyek.<sup>56</sup> Lawrence Stone egy „óriási körhintához” hasonlítja a helyzetet, „melyben London nagypénzű emberei nagyjából félévente fizetik ki egymást.”<sup>57</sup> Nem csak Jakab, hanem Cecil és mások is hasonlítottak Timonra, aki istenként gyakorolta a bőkezűséget, engedett a hízélgésnek, és akit a hivatkozás és adósság örvénye magába tudott szívni. Egy nagyobb királyi ajándék, különösen egy hivatal vagy egy monopólium ráruházta a pártfogás hatalmát a kedvezményezettre, aki aztán a nagyúr szerepét játszva rendre adósságokba verte magát.

Jakab körülményei adósként ugyanakkor különböztek egy udvaroncétól, amennyiben különleges típusú privilégiumokat élvezett. A Korona nem volt alávetve azoknak a jogi szankcióknak, amelyekhez a kölcsönzők fordulhattak, ha jóvátételt követeltek a fizetésektelen adósoktól; a király hitelezői nem perelheték be őt, és teljes mértékben a királyi becsületszótól függtek, mely szerint minden pénzügyi tartozását visszafizeti. Ezenfelül Jakab kölcsönvételei közül sok nem is tulajdonképpeni kölcsön volt; magas rangú közigazgatási pénztárosoktól szereztek be, akik akár többet is kifizettek a saját zsebükből, mint amennyit az államkincstártól kaptak, és átvitték az összeget a következő évi számlára. Lényegében hasonló gyakorlat intézményesült bizonyos vámszedők esetében: ezek a gazdag

<sup>54</sup> Keith WRIGHTSON, *English Society 1580–1680*, Hutchinson Social History of England, London, Hutchinson, 1982, 52.

<sup>55</sup> TAWNEY, Introduction, *Thomas Wilson: A Discourse Upon Usury*, 22, 23.

<sup>56</sup> Lawrence STONE, *Family and Fortune*, 25–26.

<sup>57</sup> *Crisis*, 239.



embereket tömörítő testületek megvásárolták Jakabtól a vámilleték begyűjtésének jogát, aztán őt magát is megkörnyékezték. Mindazonáltal ami a leginkább fenntartotta a kiapadhatatlan államkincstár illúzióját, az az lehetett, hogy a Korónának hatalmában állt címeket adományozni. A baroneti cím csábítása rávehette a hitelezőket arra, hogy nagyobb anyagi kockázatokat vállaljanak a királynak kölcsönözve, mint amilyenekkel a magánkölcsönkérők esetében kellett szembenéznük.<sup>58</sup>

Amíg a kölcsönvétel és a kölcsönadás a Tawney által leírt „szerény emberek” körében vészmegoldás vagy a bevétel kiegészítésének módja volt, addig az elit köreiben nélkülözhetetlen része volt a csereforgalom rendszerének, amely fenntartotta, vagy más értelemben maga alkotta a társadalmi rendet. Hogy elnyerjék Jakab kegyeit, az udvaroncok kénytelenek voltak pompás öltözékben járni és pompás helyen lakni, ami kimerítette a tőkéjüket, adósságokba sodorta őket, és fokozta a királyi ajándékokért való versengésüket. Jakab, akinek szüksége volt tehetségekre és a szolgálatukra, hogy vezessék a királyságot, míg ő vadászott és lakomázott, és aki mindig fogékony volt kedvenceinek követelőzéseire, pazarlóan reagált, maga is adósságokba keveredett, és kölcsönkért. De udvaronc és közember egyaránt összetűzésben találhatta a hitelezői vagy adósi szerepét a baráti vagy felebaráti viszonyával, ahogy ez a Lawrence Stone által elmesélt anekdota is sugallja:

Amikor 1593-ban Shrewsbury grófja 5000 fontot akart kölcsönözni Sir Horatio Palavicinótól, hogy kiegyenlítse tartozását Thomas Suttonnak, az előbbi megjegyezte, hogy „Mr. Sutton a felebarátja, és neki többször is volt már szerencséje a kifizetőjének lennie.”<sup>59</sup>

Tawney, Burghley és Cecil a tizenhatodik század utolsó húsz éve alatti személyes levelezéséből válogatva számos példát idéz, amikor a nemesek kétségbeesetten keresték egymást kölcsönökért. Lord Scope például azt mondja Cecilnek, nem tud máshonnan előteremteni 300 fontot, és kölcsönért könyörög; Southampton grófja, miután már arra is rákényszerült, hogy átadja a birtokait a hitelezőknek, szintén arra hivatkozik, hogy „nemigen tudja, mit tegyen, hogy megéljen.”<sup>60</sup>

Annak azonban, amikor a király maga kért kölcsön az udvaroncaitól, különös iróniája volt. Ashton megjegyzi, hogy

<sup>58</sup> A baroneti címet Jakab vezette be 1611-ben. (A szerk.) L. ASHTON, 3. fejr., „The Problem of Inducement”, kül. 67–78, és STONE, *Crisis*, I. rész, 3. fejr., „The Inflation of Honours”, *passim*.

<sup>59</sup> *Crisis*, 239.

<sup>60</sup> TAWNEY, Introduction, 33.

azok, akiket a király olyan nagy örömmel tüntetett ki, néha épp azokban az erszényekben találhatták meg az anyagiakat a Korona szükségeinek biztosításához, amelyeket a királyi bőkezűség duzzasztott meg, és amelyek a fő okozói voltak ezeknek a szükségeknek.

1613-ban Jakab 22 000 fontot fogadott el kedveltjétől, Somersettől, aki éppen a Jakabtól kapott hatalmas ajándékokból tudta biztosítani az összeget.<sup>61</sup> Itt Timon és Jakab udvara egymást tükrözni látszik. A darab szövegének viszonya a társadalmi gyakorlathoz ugyanakkor még árulkodóbb lehet, amikor a hasonlóság kevésbé pontos. Bár Jakabnak nagyobb hozzáférése volt a hitelhez, mint az udvaroncainak, ő volt a bőkezűség legfontosabb forrása mind vagyon, mind méltóságok formájában, így viszont különleges nyomásnak volt kitéve. Jakab egy Cecilnek küldött részletes beszámolójában Edmund Sheffieldnek, az Északi Tanács elnökének (*Lord President of the Council of the North*) kérelmével kapcsolatban azt írja, hogy mikor egy egész életére szóló ezerfontos járadékot ajánlott fel neki, Sheffield azt válaszolta,

hogy ez nem segítene rajta, mivel már így is tízezer fontnyi tartozása van, és hogy a hivatalából befolyó nyereségén felül épp ennyit költ minden évben elnöklése alkalmával.<sup>62</sup>

Ebben az esetben Jakab ellenáll a komoly nyomásnak, melyet Sheffield gyakorol rá, és azt válaszolja, „hogy a bőkezűségemet nem az ő szükséglete alapján kell mérni, ugyanis nem vagyok köteles senkinek sem a bankárja lenni”.

Pontosan azok a pártfogásban rejlő ellentmondások jelennek itt meg, melyekre Shakespeare épít a *Timonban*: a magas pozíció által kiváltott veszedelmes költekezés, ami még az adott pozíció nyereségeit is felülmúlja; a kérvényező elvárja, hogy a pártfogó kiegyenlítse a különbözetet; és, a darabhoz a legszorosabban kapcsolódva, Jakab a pártfogás diskurzusából átcsúszik a hitelébe, amikor úgy látja, bankárként használják, hogy kisegítsen egy udvaroncot a pénzügyi csapdából, amelybe maga az udvaroncsága vezette bele. Ez az az irónia, az adásvétel két ellenkező regiszterének vegyítése, amelyet Shakespeare a legteljesebben kihasznál. Egy úr már a darab első felvonásában olyan nyereséggént írja le Timon ajándékait, amelyet a kamattal kölcsönzött pénz termel:

<sup>61</sup> ASHTON, 18., de vö. AKRIGG, *Jacobean Pageant*, 95, aki a kölcsön összegét 25 000 fontnak adja meg.

<sup>62</sup> *Letters of James VI and I*, 243.

minden érdemet  
 Hétszeresen jutalmaz; nincs ajándék,  
 Amit mérhetetlenül megtetézve  
 Ne viszonzozna.<sup>63</sup>

A második jelenetben maga Timon ad hangot annak a gondolatnak, hogy a barátsághoz hozzátartozik a barát vagyonával nyerhető „haszon”. Timon szónoki kérdésekkel és megszólításokkal keresve a hallgatóság egyetértését a kétségen felülínek bemutatottakban, újra meg újra megerősíti, hogy elvárja a barátaitól, hogy megsegítsék, hogy szüksége van rájuk, és hogy hasznukat fogja látni:

Ó, drága barátaim, az istenek bizonyára gondoskodtak róla, hogy egyszer majd nagy segítségemre legyetek; máskülönben hogyan volnátok barátaim? Mért viselnétek ezek és ezek közül éppen ti ezt a drága címet, ha nem állnátok legközelebb a szívemhez? Több jót mondtam én rólatok magamnak, mint amennyire a ti szerénységetek dicsérheti magát; ennyiben igazollak benneteket. Ó, istenek, gondolom magamban, minek kellenek barátok, ha soha sincs rájuk szükségünk? A világ legfölöslegesebb teremtményei volnának, ha soha igénybe nem vennénk őket, s azoknak az édes hangszereknek volnának a másai, amelyek tokjaikban felakasztva függenek, és saját maguknak tartják meg a zengésüket. Őszintén mondom, sokszor kívántam, hogy szegényebb legyek, és így még közelebb jussak hozzátok. Azért születünk, hogy jót tegyünk; és mit mondhatunk biztosabban és jogosabban a magunkénak, mint a barátaink kincseit? Ó, mily drága vigasz tudni, hogy oly sokan testvériesen rendelkezünk egymás vagyonával! Ó, öröm, amely meghal, mielőtt megszületnék! Szemem nem bírja visszatartani a könnyeit: hogy gyöngeségét felejtsem, iszom a barátságotokra!

(1.2.86–105)<sup>64</sup>

<sup>63</sup> „No meed but he repays / Seven-fold above itself: no gift to him / But breeds the giver a return exceeding / All use of quittance.” (1.1.276–279.). (Az utolsó kifejezés az Arden-kiadás szerint „a kamatos visszafizetés szokásos kamatlábainak összefoglaló neve”)

<sup>64</sup> „O no doubt, my good friends, but the gods themselves have provided that I shall have much help from you: how had you been my friends else? Why have you that charitable title from thousands, did not you chiefly belong to my heart? I have told more of you to myself than you can with modesty speak in your own behalf; and thus far I confirm you. O you gods, think I what need we have any friends, if we should ne’er have need of them? They were the most needless creatures living should we ne’er have use for ‘em, and would most resemble sweet instruments hung up in cases, that keeps their sound to themselves. Why, I have often wish’d myself poorer that I might come nearer to you. We are born to do benefits; and what better or properer can we call our own than the riches of our friends? O what a precious comfort ‘tis to have so many like brothers commanding one another’s fortunes. O joy’s éen made away ere’t can be born! Mine eyes cannot hold out water, methinks. To forget their faults, I drink to you.”

Itt a „segítség” és a „szükség” az egymásra utaltság olyan felfogását fejezi ki, amely ellentétben áll az előző kijelentésével a jelenet elejéről, miszerint „Nem igazán ad, aki visszavesz”. A baráti segítség fogadása abban a jámbor megfogalmazásban olyasvalami, amit az istenek biztosítanak, valami, ami szerves része a barátság természetének, ami szívből jön, és mély személyes megnyugvás forrása Timon számára. De Timon utalása a „szükségre” – „minek kellenek barátok, ha soha sincs rájuk szükségünk?” – másmilyen hangvételű. A barátság most nem annyira a szív ügyének tűnik, mint gyakorlati szükségnek – az ember jobb szeretne barátok nélkül boldogulni, de sajnos kénytelen-kelletlen rájuk szorul. Végül pedig a „szükség” „haszonná” változik: „A világ legfölségebbi teremtményei volnának, ha soha igénybe nem vennénk őket”<sup>65</sup> – ez az állítás értéktelennek láttatja az embereket, akiket Timon barátnak nevez, értelmetlenül létezőknek – azt leszámítva, amit érte tehetnek. Még lényegesebb, hogy Shakespeare világában a „haszon” mindig az etikátlannak bélyegzett, mégis széles körben gyakorolt „uzsorára” utal. Vagyis Timonnak azért van szüksége barátokra, mert pénzt akar kölcsönözni tőlük. Ez a „hasznuk” a számára; ezt az elképzelést úgy próbálja szépitni, hogy „édes hangszereknek” nevezi őket, de a hasonlat csak elmélyíti a benyomást, hogy Timon csupán játékszerként tekint a barátaira, hogy nem becsüli őket, csak hasznot kíván húzni belőlük, illetve inkább a pénzükből. És pontosan ezzel az érzéssel éri el gondolatmenetének a csúcspontját, a kisegítettségéből a szükségig, majd a barátok kihasználásáig jutva: „mit mondhatunk biztosabban és jogosabban a magunkénak, mint a barátaink kincseit?”

Ezen a ponton Shakespeare a társadalmi csereüzlet két ellentétes regisztrét idézi meg, amelyek ebben a kulturális pillanatban együtt éltek: a Cicerótól és Senecától örökölt érdek nélküli barátság és társak közötti diffúz kölcsönösség ethosza, illetve a jogi szerződések, melyek a barátokat hitelezőkké és kölcsönvevőkké tették, rögzítve a tartozást a profit érdekében, és kitéve őket a bánatpénz alapú bírságoknak. Cicero barátságról szóló értekezésének 1550-es John Harington-féle fordítása, amelyet *Laelius*ként vagy *De Amicitia*ként ismerünk, világosan elkülöníti a barátoknak való ajándékozást és a rajtuk való nyeresztkedést; nem azért lépünk valakivel barátságba, mert:

az a célunk, hogy köszönetet kapjunk (hiszen örömünket nem adjuk uzsorába), hanem a természetünk adta nagyvonalúsággal... kívánnunk kell a barátságot, de nem a jutalom reményében, ugyanis magában a szeretetben van minden gyümölcse.

<sup>65</sup> Az eredetiben a *use*, „haszon” szó szerepel (*a ford.*).

Hiszen nem annyira a baráttól kapott ajándék maga fontos nekünk, inkább a barátunk szeretete szerez nekünk örömet... a barátság nem nyereségre vadászik, viszont nyereség származik a barátságból.<sup>66</sup>

Seneca *De Beneficiis* (Arthur Golding 1578-as fordításában), a reneszánsz legnagyobb hatású értekezése az ajándékadásról mint olyanról, hasonlóképpen a kölcsönökkel való ellentétezással hangsúlyozza a jótétemények érdek nélkülségét:

Csak tartsd a szemed a megajándékozott hűségességén. Így fogják az ajándékok beváltani a becsléseket, és maradnak becsületesek. Ha jogi kérdéssé teszed, megakadályozod ezt. Ugyanis igen őszinte beszéd és minden birodalom törvényei számára kedves azt mondani, fizess meg, amivel tartozol. De a fizetés a legaljasabb szó az ajándékozásban, hiszen mit fizessünk meg?... Egy ilyen nemes dolog értéke elvész, ha az ajándékot portékává tesszük.

(III.xiv)

Az, aki önkéntesen tesz jót az embereknek, az istenekre hasonlít; de az, aki elvárja a viszonzást, az uzsorásokra hasonlít.

(III.xv.)<sup>67</sup>

A „haszon” szó használata Timon beszédének csúcspontján eszerint úgy tűnik, azt a fülsértő hangot üti meg, amely hamarosan a darab alaphangjává lesz, amikor a barátai, vagy azzal, hogy behajtják a kölcsöneiket, vagy azzal, hogy megvonják tőle a további kölcsönöket, visszautasítják, hogy hasznára legyenek annak a pártfogójuknak, akinek az ajándékaival nyereséghez jutottak.<sup>68</sup> Timon azonban rögtönzött beszédének pénzügyi implikációi elől a testvéri közösség elképzeléséhez fordul, mely annyira meghatja, hogy könnyekre fakad: „Ó, mily drága vigasz tudni, hogy oly sokan testvériesen rendelkezünk egymás vagyonával! Ó, öröm, amely meghal, mielőtt megszületnék! Szemem nem bírja visszatartani a könnyeit:

<sup>66</sup> John Harington of Stepney: *Tudor Gentleman: His Life and Works*, szerk. Ruth HUGHEY, Columbus, Ohio State Univ. Press, 1971, 154, 162. A magyar fordítás a cikkben szereplő korabeli angol fordítás alapján készült (A szerk.).

<sup>67</sup> *The worke of the excellent Philosopher Lucius Annaeus Seneca concerning Benefyting, that is too say the dooing, receyving, and requyting of good Turnes*, latinból fordította Arthur GOLDING, London, John Day, 1578, 34<sup>v</sup>, 35<sup>r</sup>. A magyar fordítás a cikkben szereplő korabeli angol fordítás alapján készült (A szerk.).

<sup>68</sup> John WALLACE azt vallja, hogy Seneca *De Beneficiis* a közvetlen forrása az ajándékozásról való eszméknek, amelyek átjárják a darabot – de olyan forrása, mellyel Shakespeare „nyílt párbeszédbe” lép. Wallace megállapítja, hogy „Timon olyan, erősen meggyökerezett elképzelések mártírja, melyekről Shakespeare tudta, hogy nem helytállóak, de melyeket nem állt hatalmában megváltoztatni.” L. finom érvelésű tanulmányát: „*Timon of Athens and the Three Graces: Shakespeare’s Senecan Study*”, *Modern Philology*, 83/4, 1986, 349–363.

hogy gyöngességét felejtsem, iszom a barátságotokra!”<sup>69</sup> Az önérdek közösségi szeretetbe való olvasztása, melyet itt felvázol – és meg is tapasztal – az *ego* határainak elmosását idézi fel, a boldog egyesülést a bőkezűség anyai forrásával, melyre a költő beszéde céloz, mikor Fortuna kiválasztja benne a Timon-alakot. Ennek az egyesülésnek erősen nosztalgikus töltete van Timon számára, és könnyekig férfiatlanítja őt.

Az ezt a beszédet követő szóváltásban az egyesülésnek épp egy ilyen pillanata kerül színre, férfiak között:

APEMANTUS: Te sírsz, Timon, hogy ők borozzanak!  
 MÁSODIK ÚR: Épp így fogant öröm a mi szemünkben,  
 S nyomban kicsordult, mint síró gyerek.  
 APEMANTUS: Hohó, nevetek: fattyu a gyerek!  
 HARMADIK ÚR: Mondhatom, uram, nagyon meghatottál.  
 APEMANTUS: De mennyire!

(1.2.106–109.)<sup>70</sup>

Ez egyszerre a darab legbensőségebb pillanata, és a leghamisabb is, ahogy Apemantus gúnyos közbevetései sugallják. Az Arden-kiadás szerint „gyerekeket látni a másik szemében” (*look babies in another's eyes*) azt jelenti: „saját magunk kicsiny képét látni a másik szemében visszatükröződve” – egy gyakori metafizikus hasonlat. Az itteni használata a pénzen osztozó férfiakat az egymás szemébe gyengéden bámuló szeretőkhöz, a szexuális együttlét eksztatikus egyesüléséhez és a fogantatáshoz hasonlítja; mind egyetlen képben, amelyben a heteroszexuális utalások felfokozottsága figyelemre méltó, hiszen kifejezetten a férfiak által megtapasztalt érzelmekre vonatkoznak. A homoerotikus gyengédség eme pillanata azonban hamarosan véget ér; az uzsora diskurzusa eltörli, ahogy Timon bukása kezdetét veszi. Egy szenátor, aki kész begyűjteni a kölcsöneit Timontól, mert látja, hogy a nagy ember hitele kezd kimerülni, a Timon által kapott ajánlékokra befektetésként utal:

Pénz kell? Ellopom egy koldus kutyáját  
 S Timonnak adom: s az eb aranyat vet.  
 Ha el akarom adni lovamat, hogy  
 Húsz jobbat vegyek: se szó, se beszéd,

<sup>69</sup> „O what a precious comfort 'tis to have so many like brothers commanding one another's fortunes. O joy's e'en made away ere't can be born! Mine eyes cannot hold out water, methinks. To forget their faults, I drink to you.”

<sup>70</sup> „APEM: Thou weep'st to make them drink, Timon. // SECOND LORD: Joy had the like conception in our eyes, / And at that instant like a babe sprung up. // APEM: Ho, ho: I laugh to think that babe a bastard. // THIRD LORD: I promise you, my lord, you mov'd me much. // APEM: Much.”

Timonhoz küldöm, és a gebe nyomban  
Paripákat csikadzik.

(2.1.5–10.)<sup>71</sup>

Barátai használják Timont, nem pedig fordítva, befektetési bankárként; és neki, mivel a bőség fantáziájának rabja, nem tűnnek fel az ő üzelmeik. Vagyonának hanyatlását három összecsapás jelzi Timon szolgálai és barátai között, amelyek határozottan kimondják a bőség és a kölcsönzés ironikus összeütközését. Mikor egyik barátja elutasítja Timon kölcsönre való kérelmét, az egyik szolga megjegyzi:

Ezt az urat, ha jól tudom, Timon  
Atyai pénze mentette meg a  
Bukástól, ő tartotta birtokát,  
Fizette szolgálait

(3.2.69–72.)<sup>72</sup>

Timon barátként adott, és arra számít, hogy barátként kölcsönözhet, de ehelyett úgy kezelik, mint bármelyik adóst, akit jogi szerződések feltételei kötnek össze velük, nem a barátság kötelékei.

### III.

A *Lear király*ban Shakespeare bőkezűen adagolja az érzelmi szimbiózis, a veszteség, és a düh ábrázolásait, amelyek abból fakadnak, hogy a király megpróbálja lányait saját anyjává alakítani – a főhős nyelvezetében, a lányaival való összecsapásaiban, a viharban a pusztán. A *Timon*ban ellenben kevés a nő, és a főhős anyával azonosuló énje csak homályosan nyilvánul meg, mintha a függőséget és a veszteséget el kéne nyomni, és meg kéne tagadni. De a család és benne a nők élénk jelenléte tör elő Timon tirádáiban, mikor kilép a város falainak hagyományosan női szorításából, ahol a darab második részét nyitó monológ játszódik (4.1.). Most már nem a kegyes anyát játssza; visszavág a tőle elszenvedett árulásért.

Beszédének első részében (terjedelme miatt itt nem idézzük) megszólításokat intéz az Athént alkotó emblematikus figurák egész sorához: a „matrónák” jönnek

.....  
<sup>71</sup> „If I want gold, steal but a beggar's dog / And give it Timon—why, the dog coins gold; / If I would see my horse and buy twenty mœ / Better than he—why, give my horse to Timon; / Ask nothing, give it him, it foals me straight / And able horses.”

<sup>72</sup> „Timon has been this lord's father, / and kept his credit with his purse; / Supported his estate; nay, Timon's money / Has paid his men their wages.”



először, majd a „zsenge szüzesség”, a „szolgáló[nő]” és az „úrnő” követi, félbeszakítva rabokra, bolondokra, gyerekekre és a „tisztas szenátusra” tett utalásokkal.<sup>73</sup> A nők hirtelen a társadalmi rend olyan szerves részének tűnnek, mint a szenátorok és a szolgák, akiket eddig láttunk. Amikor Timon élesen megrajzolt átkokba önti a dühét, melyek mindegyike a társadalom romlottságának maró karcolata, úgy tűnik, elmozdult az anyai bőség fantáziavilágától az emberek tárgyakként való, felnőtt felfogásához. Ám ahogy Richard Fly megjegyzi, „a pazarul rétegzett, tarka társadalom”, melyet megfest, mégiscsak „Timon egyre szolipszisztikusabb képzeletének árnyékos műve”.<sup>74</sup> Mikor újra felbukkan, hogy elmondja a következő monológiát, képzeletét a központi fantázia két jelenete tartja uralmában, amelyeket a ledér anya és az általa világra hozott rivális férfi határoz meg:

Érje különböző sors  
Egy méh ikreit, kiket születés  
És otthon eggyé nevelt: a nagyobb  
Megveti a kisebbet [...]  
Emeld e koldust s mellőzd az urat:  
Örökölt szégyent hordoz a szenátor,  
S a koldus örökölt tiszteletet [...]  
Hisz egy-egy alsóbb símul a szerencse  
Minden fokához: hódol a tanult fej  
Az aranyos bolondnak. Görbe minden  
(4.3.3–6, 9–11, 16–18.)<sup>75</sup>

Shakespeare itt az ikertestvérséget az anyával való egyénítetlen egység eredeti állapotaként mutatja be („Egy méh ikreit”), melyhez képest minden későbbi megkülönböztetés bántó, és minden társadalmi viszony képmutató és versengő. Ebben a vízióban semmilyen különbség nem fordul elő eredetileg a természetben, és minden későbbi különbség „görbeséggel” jár, amiben a ferdeség (*oblique*) – csavaros eszűnek és félrevezetőnek lenni – és a „becsmérlés” (az angolul hasonlóan hangzó *obloquy* szóból) értelme látszik összekapcsolódni. A „szerencsét” és a „sorsot” (*Fortune, fortunes*) háromszor említi tizenhat soron belül, visszavezetve minket a költő képéhez, melyben a Szerencse egy domb tetején trónol, férfiak tömege igyekszik egymáson keresztül feltörni hozzá, és az istennő magához

<sup>73</sup> „matrons”, „green virginity”, „maid”, „mistress”, „the grave and wrinkled senate”.

<sup>74</sup> FLY, 136.

<sup>75</sup> „Twinnd brothers of one womb, / Whose procreation, residence and birth / Scarce is dividant – touch them with several fortunes, / The greater scorns the lesser [...] / Raise me this beggar, and deny’t that lord, / The senators shall bear contempt hereditary, / The beggar native honor [...] / for every grise of fortune / Is smoothd by that below; the learned pate / Ducks to the golden fool; all’s obliquy.”

inti az egyik férfit, majd hagyja leesni, míg a többiek áttörnek felette. A szeszélyes Szerencse az, aki különbségeket teremt pusztán a megosztottság kedvéért, aki egymás ellen fordítja a férfiakat, aki az elidegenedett alanyiségért és minden társadalmi konfliktusért felelős. Más értelemben viszont a vágy szerkezete a darabban a szexuális különbségeket szegélyezi, amelyeket beárnyékol az egyetlen különbség, ami számít: az anya bőségét (a Szerencse kegyét) élvezni, vagy megfosztatni tőle. A *Timon*ban a másság nem a férfinak a nőitől a vágyon és az erősz problématikáján keresztül történő megkülönböztetése által jön létre, hanem inkább az anyával való azonosulás és a tőle való elidegenedés ellentéte által, mely mindkettő rávetül a teljes drámai tájképre.

A társadalom elkeserítő vízióját, melyet Timon ebben a második monológban vázol fel, azonnal alátámasztja a darab legmerészebb, legironikusabb pillanata. Timon minden „Ünnep[et], társaság[ot], embercsődület[et]” teljesen elutasít, és azt mormogva, „Adj gyökeret, föld!”, az ember által be nem szennyezett anyaföldhöz fordul természetes táplálékért – és aranyat talál, azt, amiben minden bűn gyökerezik.<sup>76</sup> A természet nem jobb a társadalomnál, és a föld nem anya, hanem szajha:

Jer, kárhozott föld,  
Emberiség közös rimája, ki  
Népek csoportok közti viszályokat szítsz.  
Tedd tisztedet.

(4.3.42–45.)<sup>77</sup>

Timon aranyra bukkanása mutatja az átmenetet a központi fantázia első jelenetéből a másodikba az arany, a szajhák, a Szerencse és a változékonyság közti asszociációkon keresztül. A hagyomány szerint „A Szerencse ócska kurva”<sup>78</sup> szeszélyes, hűtlen – ráadásul a „jószerencsére” is utal a szó vagyonnal kapcsolatos értelmében, amely a földi véletlenek hatására nő vagy csökken. A Szerencse ledérségét közvetlenül ezután aláhúzza Alcibiades (aki, mint Timon, kiesett Fortuna kegyéből) belépése a két ringyójával, akik aranyért bármit megtesznek. Timon szemében csakugyan ők testesítik meg a pénz alapvető természetét, ami ismét csak a Szerencse ingatagságával cseng össze. Az arany, azt mondja, mindent az ellentétévé alakít át:

<sup>76</sup> „All feasts, societies, and throngs of men!”, „Earth, yield me roots” (4.3.21., 23.).

<sup>77</sup> „Come, damn'd earth, / Thou common whore of mankind, that puts odds / Among the rout of nations, I will make thee / Do thy right nature.” GREGUSS Ágost fordítása.

<sup>78</sup> „Fortune's an arrant whore”. NÁDASDY Ádám fordítása. l. *Lear király* = SHAKESPEARE, *Három dráma*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2012. 2.4.242.

Ennyi aranytól hó a szén, a szép rút,  
Bűn jog, jó rossz, vén ifju, gyáva hős lesz.  
(4.3.28–30.)<sup>79</sup>

Timon gondolkozásmódja az arannyal szembeni tirádáiban mágikus, amennyiben az emberi döntéseket és az arany használatának felelősségét magába a fémbe helyezi át, egy élettelen anyagba. A szerencse magasából való bukása sem rázta össze eléggé ahhoz, hogy felismerje, saját tékozlása okozta ezt a bukást. Továbbra is megragad egy olyan anya infantilis fantáziájánál, aki ugyanúgy, ahogy mindent megad, mindent el is vesz.

Ahogy halad előre a párbeszéde Phryniával és Timandrával, fölerősödik az arany és szajhák közötti képzettársítás, aztán a ledér anya gondolatának egy további változatába megy át. Újonnan talált aranyával Timon arra csábítja a nőt, fertőzzék meg Athén népességét nemi betegséggel. Víziójában a családanyák és a szüzek éppúgy ledérek, és valami ennél is többek:

Szúrd le az álszent  
Nagyasszonyt: csak a ruhája nemes,  
Ő maga kerítő! Szűz arca se  
Tompítsa kardod élet: hattyukeblük  
Szemedbe szúr az ablakrácsan át,  
De kár rájuk a részvét – kaszabold le  
Mint undok árulót!

(4.3.114–120.)<sup>80</sup>

Az ablakrácsan keresztül kiszúró kebel képe onnan származhat, hogy a vásárlók becsábítása érdekében az ablakba helyezték a prostituáltakat (ahogy az Amszterdamban még ma is így van), de a kebel mint fegyver gondolata az, ami figyelmet követel. Összecsend Lady Macbeth víziójával a gondoskodó anyáról, aki szétzúzza gyermekét a földön, és Volumnia képével, melyben Hektor arca Hekuba keblére van téve, és „vért fröcsköl”. Timon anyai „tejkeblet” fest meg, mely úgy tűnik, férfitekintettel találkozik; „Férfi szemet szúr”.<sup>81</sup> Lady Macbeth akkor képzelet megölni a kisdedet, mikor az az arcába mosolyog. Ha az anya és a gyermek kölcsönös tekintete alkotja az érzelmi gondoskodást, mely a szoptatás fizikai

<sup>79</sup> „Thus much of this will make / Black, white; foul, fair; wrong, right; / Base, noble; old, young; coward, valiant.”

<sup>80</sup> „Strike me the counterfeit matron: / It is her habit only that is honest, / Herself’s a bawd. Let not the virgin’s cheek / Make soft thy trechant sword; for milk-paps, / That through the window-bars bore at men’s eyes, / Are not within the leaf of pity writ, / But set them down horrible traitors.” Az utolsó két sor GREGUSS Ágost fordításában: „Tejkeble [...] nem a kegylevélre, / Sőt undok árulók közé van írva”.

<sup>81</sup> GREGUSS Ágost fordítása.

gondoskodásának felel meg, akkor ebben a képben és a mögötte derengő képzetben Shakespeare egy férfinak a nőkkel szembeni szélsőséges bizalmatlanságát ábrázolja, amelyet a férfi mint öllene irányuló agressziót vetít rá a nőkre.<sup>82</sup> Ezt az agressziót még alattomosabbá teszi, hogy ártatlan külső álcázza; az a „tejkebel” egy szűz keble, és Timon azt mondja Phryniáról:

Ez a szörny, a  
Ringyód, jobban öldököl, mint a kardod,  
Bár szeme angyal.

(4.3.62–64)<sup>83</sup>

64

Az a gondolat, hogy a nő lényegét tekintve megtévesztő, beépül a darab szerkezetébe az első felvonás amazonjai és a negyedik felvonásbeli Phrynia és Timandra párhuzamán keresztül. Ahogy Robert Fulton mondja, olyan, mintha „a táncoló hölgyek merész ruhái lehulltak volna, hogy egy pár ócska amazonra ismerjünk rá.”<sup>84</sup> Az amazonok maszkjátékát a szeretet bizonyítékeként ajánlják föl a lakomáján Timonnak a vendégszeretetért cserébe; Timon kényeztette vendégei érzéseit, az ízeletüket és a tapintásukat, és a maszkjátéktól azt remélik, hogy „Szemed gyönyörét hozzák most a hölgyek”<sup>85</sup> fogalmaz a hírnökök, akinek a nyelvezete összecseng a költő leírásával a Szerencséről. Cupido azt mondja, hogy a maszkjáték szándéka az, hogy „szerencsét / Kivánjon jó szivednek”, és Lucullus megjegyzi, „Láthatod, uram, mennyire szeretnek!”<sup>86</sup> Röviden, a maszkjáték Timon egy olyan ábrázolására reflektál, melyen ő Fortunaként minden bőség forrása. De mind a maszkjáték, mind a kép kérkedő és felületes, az álarc pedig hízelgésekből van szöve, és a női hatalom, megtévesztés és agresszió fantáziáját leplezi.

A nő mint erotikus tárgy erősen formalizált, áttételes módon van ábrázolva, Cupido mint közvetítő jelképes szerepén keresztül. Átala fejeződik ki a nő elkerülhetetlen kétszínűségének gondolata; a reneszánsz ikonográfiában Cupido épp annyira jelképezi a szerelem pusztító és erkölcstelen hatalmát, mint az érzéki örömeit.<sup>87</sup> Vizuálisan jelen van a női hamisság abban a látványban, mikor

<sup>82</sup> L. Madelon GOHLKE aprólékos tanulmányát: „»And when I love thee not«: Women and the Psychic Integrity of the Tragic Hero”, *Hebrew University Studies in Literature*, 8/1, 1980, 44–65.

<sup>83</sup> „This fell whore of thine / Hath in her more destruction than thy sword, / For all her cherubin look.”

<sup>84</sup> Robert FULTON, „Timon, Cupid, and the Amazons”, *Shakespeare Studies*, 9 (1976), 283–299.

<sup>85</sup> „to feast thine eyes”.

<sup>86</sup> „to gratulate thy plenteous bosom”, „You see, my lord, how ample y’are belov’d” (1.1.120–121., 126.).

<sup>87</sup> FULTON, i.m., 286.

„Amazonnak öltözött hölgyek jönnek, kezükben lant, táncolnak és játszanak.”<sup>88</sup> Ha a hölgyek amazonoknak öltözhetnek, akkor az amazonokat is lehet hölgyeknek álcázni, az íjakat és a nyílvevőket lantra cserélve. Bár az amazonokhoz kapcsolódik néhány pozitív képzetársítás a reneszánsz irodalomban és látványvilágban, alapvetően azt az elképzelést testesítik meg, hogy a nők, ha kijutnak a férfiirányítás alól, és megalkotják a saját társadalmukat, akkor magukra fogják vállalni a férfiszerepeket, harcosokká válnak, és vérengző kegyetlenséggel fordulnak a férfiek és a fiúgyermek felé. William Painter *Novel of the Amazons*-ában meggyilkolják a férjeiket, és a fiaikat vagy visszaküldik az apjukhoz, vagy eltörik a kezüket és lábukat, hogy csak női munkát tudjanak végezni.<sup>89</sup> Louis Adrian Montrose a *Szentivánéji álomban* vizsgálja az amazon mitológiát, és megjegyzi, hogy az:

úgy tűnik, jelképesen megtestesíti és szabályozza a nők azon hatalma felett érzett kollektív szorongást, amellyel nem csak uralhatják vagy elutasíthatják a férfit, hanem létre is hozhatják és el is pusztíthatják. Ez egy ironikus elismerése annak [...], milyen mértékben függenek valójában a férfiak a nőktől.<sup>90</sup>

Amíg az amazonok táncolnak és játszanak, Apemantus a megszokott csípős stílusában elmond egy konvencionálisan moralista megjegyzést a maszkjátékról:

Hahó, csak úgy özönlik a hiúság!  
Táncolnak! Örült nők! – E pompa egy kis  
Gyökér s olaj mellett: mutatja, hogy  
Mily örületben tündöklük az élet.  
[...]  
Félek, aki most itt táncol előttem,  
Még rám tipor: e sors könnyen kijut;  
Ha lemegy a nap, zárjuk a kaput.

(1.2.127–131, 139–141.)<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Saját fordítás. „Ladies as amazons, with lutes in their hands, dancing and playing” (1.2.127., színpadi utasítás).

<sup>89</sup> William PAINTER, *Novel of the Amazons* = W. P., *The Palace of Pleasure*, 4 köt., 1929, újranyomva 1967, New York, AMS Books, II, 208–212.

<sup>90</sup> „„Shaping Fantasies»: Figurations of Gender and Power in Elizabethian Culture”, kül. 66.

<sup>91</sup> „Hoy-day! / What a sweep of vanity comes this way. / They dance? They are madwomen. / Like madness is the glory of this life, / As this pomp shows to a little oil and root [...] / I should fear those that dance before me. ‘Tas been done. / men shut their doors against setting sun.” GREGUSS Ágost fordításában: „Hajrá! Mi hívság sodra zúdul erre! / Táncolnak! Örült nők ezek. / Ily örülés e világi dicsőség, / Mint ez a fény olaj- s gyökérhez képest. / [...] Félek, hogy a ki tánczol most előttem, / Egykor tapos még rajtam: ez kijut. / Ha lemegy a nap, zárják a kaput.”

Ha az amazon mondanakör kontextusában olvassuk Apemantus sorait, a táncoló nők többet képviselnek, mint „ennek az életnek” a hiúságát vagy tündöklését. A Szerencse kiadásai; a nő arra való hatalmából sugároznak ki, hogy „teremt-sen és pusztítson”. Itt nem Timon és vetélytársai törtetnek, „A főt le, a lábat föl” helyezve, hanem a nők.

Bár ez a jelenet egészében véve megerősíti Apemantus ítéletét, világos, hogy bizonyos értelemben Timon pazarló vendéglátása idézte elő ezt a hamis halát. A maszkjátékra az „En-ötletemmel”<sup>92</sup> kifejezéssel utal; akár a lakomára céloz a szó (ahogy az Arden-kiadás hiszi), akár egy Timontól származó ötletre, melyet a vendégei megvalósítottak, a lakoma váltotta ki a maszkjátékot, és mindkettő fényűző, ám felszínes; a szeretet és a csodálat paródiái, nem a valós megnyilvánulásai.

De Timon nem valós megnyilvánulásokat akar – barátságot, vagy viszonzott szeretetet. Belefagyott a hatalommal bíró anyafigurával való primitív azonosulásba, nem képes kezelni vagy akár csak elismerni a felnőtt férfiak világát. Ahogy Stephen A. Reid megjegyzi, „Timonnak nincsenek igazi értelmes kapcsolatai más szereplőkkel”; embergyűlölete, pszichológiailag olvasva, nárcizmusának jelképe.<sup>93</sup> Ő Shakespeare utolsó önimádója; az elődjei a szonettek fiatalemberei meg a korai kiseposz Adonisa. Timon különös halála és temetése szó szerint látszik tenni Shakespeare metaforáit a korábbi alakok önromboló önimádatáról. A fiatalember, aki inkább „mag[ával] kalmárkod[ik]”, magányos életben emésztette magát, és „önmagát / Imádva, sírba öl[te] a jövőt”;<sup>94</sup> Adonis inkább kereste a halált a kanvászaton, mint hogy beengedje erőszat az életébe. Shakespeare Timon narcisztikus anyai azonosulását és a halálát úgy köti össze, hogy folytonosságot teremt tékozlásának óceáni hasonlatai (a kulcsár „Apadó vagyon[á]ra s az adósság / Özönére” utal),<sup>95</sup> és sírjának ábrázolása között. A négyszer is említett, majd a színpadon is megjelenő sírhely „a tenger partján fekszik”.<sup>96</sup> Jelentése és költői vonzereje a helyszínéből származik:

Készítsd hát, Timon, sírodat: pihenj meg  
A tengernél, s védsd sírkövedre, melyről  
A tündöklő hab naponta aláfoly.  
(4.3.380–382.)<sup>97</sup>

<sup>92</sup> „mine own device”. GREGUSS Ágost fordítása.

<sup>93</sup> „I am misanthropos»: a psychoanalytic reading of Shakespeare’s *Timon*”, *Psychoanalytic Review*, 56 (1969), 442–452.

<sup>94</sup> „traffic with [himself] alone”, 4.9., „the tomb of his self-love”, 3. 7–8. SZABÓ Lőrinc fordításai: SHAKESPEARE *Összes művei: Versek*, szerk. KÉRY László, Budapest, Európa Kiadó, 1961, 111, 112.

<sup>95</sup> „the ebb of your estate, / And your great flow of debts” (2.2.145–146).

<sup>96</sup> „on the very hem o’th’ sea”

<sup>97</sup> „Then, Timon, presently prepare thy grave; / Lie where the light foam of the sea may beat / Thy grave-stone daily”.

S mondjátok el, hogy  
Örökkévaló lakást épített már  
Timon magának a sós partszegélyen,  
Melyet pupos tájtékjával naponta  
Végigsöpör a tenger.

(5.1.213–217.)<sup>98</sup>

Shakespeare a főhős vágyát, hogy egy kvázi-anyai ölelés burkolja be, annak embergyűlöleténél is jobban hangsúlyozza azzal, ahogy a dagály naponta átsöpör felette, és így egy *mater dolorosá*hoz hasonlóan „örökké / Sirattatja [...] a megbo-csátott bűnt”.<sup>99</sup> A hullámok személytelen, de ritmikusan ismétlődő ölelése a szív összehúzódásának és elernyedésének felel meg a méhen belüli életből, és Vénust idézi föl, ahogy a virággá változott Adonist csókolja: „Szivem éjjel-nappal rin-gatni fog, / és egyetlen perc sem múlhat el a napban, / Hogy szerelmem virága csókolatlan”.<sup>100</sup> A *Timon* a *Lear* királyt visszhangozza a hálátlanság témájával és a főhős haragjával az emberiség képmutatása és romlottsága miatt, de teljesen eltér tőle abban, hogy egy olyan lelkiállapotra összpontosít, amely megelőzi a tár-gyi viszonyok kialakulását és az én elkülönülését a világtól, és amely így regresz-szió az „ősi határtalanság állapotában való elhagyatottságba”.<sup>101</sup> Timon sírkövénél kőkeménysége, újra meg újra ellentétbe állítva az azt érintő lágy habbal, az önimádó paradoxonját sugallja, aki csak minden emberi kapcsolat megtagadá-sával, a halálban tudja megformázni azt az identitást, melyet keresett: „Timon vagyok: mindenki / Együtt utáltalak”.<sup>102</sup>

Ebben a darabban Shakespeare a dráma legvégsőbb határáig viszi azt, amit a *Lear király*, a *Macbeth*, az *Antoni* és *Kleopátra* és a *Coriolanus* alapmotívu-mának tartok: egy csábítóan anyai női jelenlét felé való vonzódást és a tőle való félelmet.<sup>103</sup> Bármennyire sajátosan shakespeare-i is ez a motívum, igyekeztem

<sup>98</sup> „say to Athens / Timon hath made his everlasting mansion / Upon the beached verge of the salt flood, / Who once a day with his embossed froth / The turbulent surge shall cover”.

<sup>99</sup> „for aye [...] on faults forgiven” (5.4.78–79.).

<sup>100</sup> Weöres Sándor fordítása: SHAKESPEARE, *Összes művei: Versek*, szerk. Kéry László, Budapest, Európa Kiadó, 1961, 45. „My throbbing heart shall rock thee day and night; / The shall not be one minute in an hour / Wherein I will not kiss my sweet love’s flow’r” (1186–1188. sor).

<sup>101</sup> Lou ANDREAS-SALOMÉ, „The Dual Orientation of Narcissism”, *Psychoanalytic Quarterly*, 31 (1962), 1–30. Ez az esszé, melyet nemrég fordított le Stanley LEAVY, 1921-ben íródott. A „nárcizmus kettős orientációja” azt jelenti, hogy a nárcisztikus személy „egyrészt a tolokodó viselkedés felé, másfelől az ősi határtalanság állapotában való elhagyatottság” felé fordul (11), ami a sírkő és a tenger habjának ellentétére emlékeztet, melyet itt tárgyalok.

<sup>102</sup> „Here lie I, Timon, who, alive, all living men did hate.” (5.4.72.).

<sup>103</sup> Egy „Fantasies of Maternal Power in Shakespeare” című előadásában, melyet az English Institute-ban adott 1985 aug. 31-én, Janet Adelman amellett érvel, hogy Macbeth úgy hajítja végre a nők akaratát,



megmutatni, hogy ennek ellenére erősen összecseng néhány igen szembetűnő társadalmi gyakorlattal. Shakespeare minden bizonnyal túlzottan is kész lehetett elsajátítani a Jakab-kori bőkezűség diskurzusát; talán azért nem adták elő a darabot – és ahogy néhány kritikus vallja, azért nem lett befejezve –, mert erőteljesen kifejezte azoknak az udvaroncoknak a félelmét, akik belekerültek a pártfogás örvényébe, és Jakabtól függtek, aki 1607-ben azt panaszkolta a pártfogásnak a *Timon*ból is kitűnő szóbeli ábrázolásával, hogy „Olyan sokan tátják a szájukat, és olyan keveset lehet megtakarítani”.<sup>104</sup> York érsekének tiszteletteljes figyelmeztetése, hogy „Öfensége alattvalói azt hallják, és attól tartanak, hogy kitűnő és hősiessége természeténél fogva hajlamos az ajándékozásra, ami rövid időn belül ki fogja meríteni a királyság kincstárát, és sok kellemetlenséget fog okozni”, a színpadon már nem tűnt volna tisztelettudónak.<sup>105</sup> Figyelembe véve az átjárásokat Shakespeare szövege és Jakab meg az érsek retorikája között, talán nem véletlen, hogy Timon más módon is tükrözi Jakabot, mint például a vadászat iránti szenvedélyében. (Lovakat és agarakat kap ajándékba: 1.2.179–181., 184–187.); és elajándékoz egy barna pejt (1.2.208–210.); azt tervezi, hogy Lucullusszal fog vadászni, és látjuk visszatérni onnan Alcibiadesszal (1.2.188–189, 2.2.17.).<sup>106</sup>

Ahogy korábban említettem, a konszenzus azt tartja, Shakespeare valamikor 1605 és 1608 között írta a *Timont*; Robert Cecilt 1608-ban nevezték ki főkincstárnoknak. Jakab „kis kopója” azonnal nagy léptékekben fogott neki, hogy megoldja uralkodója pénzügyi válságát: költségvetést állított össze a királyi háznép ágának, kivizsgálta azok finansziális visszaéléseit, rávette Jakabot, hogy korlátozza az ajándékokat, új adókat vezetett be, eladott a Korona földjeiből, és mind közül a legígéretesebb, hogy egyezkedett a Parlamenttel „a Nagy Szerződés”-ről (*The Great Contract*), amely egy 200 000 fontos évi támogatást jelentett volna bizonyos feudális jogok és birtokok után fizetendő összegek mérsékléséért cserébe.<sup>107</sup>

.....  
 hogy megmeneküljön ettől az akarattól. A felfogása Shakespeare anyai hatalom iránti vonzódásáról több helyen is érintkezik az enyémet.

<sup>104</sup> *Letters of James VI and I*, 292.

<sup>105</sup> Idézi PRESTWICH, 14.

<sup>106</sup> Leah S. MARCUS megjegyzi, hogy ami a maszkajátékokat illeti, „Jakab sokáig eltűrte a kritikát, amennyiben a kritizáló hűségessége nem volt kétséges”, és felteszi a kérdést, hogy „Ha a Stuartok megengedték a kritikát a maszkajátékokban, a színdarabokban miért nem?” („Masquing Occasions and Masque Structures”, *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 24 (1981), 7–16.). Az én olvasatomban nehéz, ha nem lehetetlen tapintatosnak tekinteni Jakab pártfogói gyakorlatának bármiféle ábrázolását a műben. David M. BERGERON *Shakespeare's Romances and the Royal Family* (Lawrence, Univ. Press of Kansas, 1985) című munkájában amellett érvel, hogy a Jakab által vezetett királyi család és a feléjük irányuló figyelem „egy élő szöveget, egy nagyszabású irományt alkotott a köztudatban”, melyet aztán Shakespeare a románcok fiktív királyi családjában „ábrázol”. BERGERON futólag megemlíti, hogy „Jakab tékozlásának irodalmi megfelelőjére bukkanhatunk Shakespeare *Athéni Timonjában*” (45), de nem viszi tovább az állítást.

<sup>107</sup> AKRIGG, *Jacobean Pageant*, 90–93.

A Korona anyagi problémái miatt az udvaroncok és barátaik széles köre aggódott. John Chamberlain például, akinek a terjedelmes levelezésén keresztül kerített sok udvari hír, 1607-ben azt írta, hogy a király magára vállalta három vezető udvaronc összesen 44 000 font értékű adósságát, miközben „megakadtak a saját tartozásai, melyeknek az egyik felét két év múlva májusban kell fizetni, a maradékot a következő májusban.”<sup>108</sup> 1610-ben azt jelenti a Nagy Szerződésről: „ez az indítvány máris nagy elégedetlenséget okoz, és sajnálom, hogy azt kell látnom, ebben, mint minden másban, olyan gyorsan rászokunk a nagyhangúság és hitvány szenvedés francia divatjára” (42). Thomas Wentworth ugyanazokat a hasonlatokat használja a Parlamentben, mint Timon kulcsárja, amikor az indítványozott támogatást ellenezve arra sürgeti az alsóházat, utasítsák vissza, hogy „az országból a királyi víztárolóba tereljenek egy ezüstös folyamat, ha magáncsapok fogják ott naponta aszaptani.”<sup>109</sup>

Csábító úgy olvasni a *Timont* mint kétszeresen alkalmi darabot, mely a Jakab-kori udvarnak mind a pénzügyi, mind a fantáziavilágához kötődik. Szintén csábító úgy vélni, a tudatalatti képzelgés és a társadalmi gyakorlat megfelelése a műben arra kínál részleges magyarázatot, miért tartott ki a Jakab-kori pártfogási rendszer teljes működésképtelensége ellenére is. Csak csodálkozni lehet azon, milyen mértékben volt képes a Nagy Ember és közönséges udvaroncain messze az erejükön felül költekezni, nagy összegeket kölcsönözni, és töretlen pompában élni, míg akkora adósságokba keveredtek, amelyeket nem remélhettek reálsan, hogy ki fognak fizetni. Lehetségesnek tűnik, hogy a pártfogás által előidézett szélsőséges ráutaltság, amelyben előmenetel vagy elfeledettség, jólét vagy összeomlás egy kérelem teljesítésén múlt, újra felébreszthetett olyan szorongásokat, melyek az anyától való infantilis függésből származtak, az anyától, aki – a gyermeknek úgy látszik – mindent megadhat vagy elvehet. Annak vizsgálata, hogyan keresztelte a Jakab-kori pártfogás az udvaroncok fantáziaéletét, az individuálisat vagy a kollektívét, meghaladja ennek a tanulmánynak a határait. De *Timon*-olvasatom azt veti fel, hogy a függés okozta szorongással a főhőshöz hasonlóan birkóztak meg: azonosultak az anyával – a kimeríthetetlen tartalék gondolata pedig némi ideológiai támogatást talált az arisztokrata ethoszban és a királyi ajándékozás

<sup>108</sup> *The Chamberlain Letters: A Selection of the Letters of John Chamberlain Concerning Life in England from 1597 to 1626*, szerk. Elizabeth McClure THOMSON, New York, G. P. Putnam's Sons, 1965, 40.

<sup>109</sup> Westworth-öt idézi PRESTWICH, *Cranfield a Parliamentary Debates in 1610*, szerk. S. R. GARDINER, London, Camden Society, 1852, 11–12-ből. Vö. a kulcsár soraival: „Mikor falánk bendők prédája volt / Minden raktárunk, mikor sirt a pince / A részegen ömlő bortól, mikor / Termeinkben fény lángolt, s dal nyertett: / Tékozló csap lettem magam is, és / Csak úgy szakadtak könnyeim.” („When all our offices have been oppress'd / With riotous feeders, when our all vaults have wept / With drunken splith of wine, when every room / Hath blaz'd with lights, and bray'd with minstrelsy, / I have retir'd me to a wasteful cock / And set mine eyes at flow.” (2.2.162–167)).

Jakab-féle különleges módjában. Az *Athéni Timon*ban Shakespeare ilyesféle szorongásokat fejez ki, a bőkezűség és az uzsora kollektív diskurzusából merítve, és párosítva a saját jellegzetes érdeklődési hálójával – a hatalommal, a nemmel és az identitással.<sup>110</sup>

*Tamás Péter fordítása*

.....  
<sup>110</sup> Szeretnék köszönetet mondani Samuel Crowlnak az Ohio Universityről (Athens), Donald K. Hedricknek a Kansas State Universityről, és a Brown University Angol Tanszékének, amiért lehetőséget biztosítottak, hogy előadhassam ezeket a gondolatokat rövidebb változatban, valamint Jean E. Howardnak a Syracuse Universityről a hosszabb változat körütekintő olvasásáért.

STEPHEN GREENBLATT

## LÁTHATATLAN LÖVEDÉKEK

RENEZSÁNSZ HATALOM ÉS FELFORGATÓERŐ  
A IV. ÉS V. HENRIK BEN

71

Az Erzsébet-kori kém Richard Baines 1593-as hírhedt rendőrségi jelentésében arról tájékoztatja feletteseit, hogy Christopher Marlowe – egyéb gyalázatos véleménynyilvánításai mellett – úgy vélekedett, hogy „Mózes mindössze egy szemfényvesztő volt, akinél még Heriots, Sir Walter Raleigh embere, is sokkal többre képes”.<sup>1</sup> Az itt baljós színben feltűnő „Heriots” valójában Thomas Harriot, a legmélyebb ismeretekkel rendelkező Erzsébet-kori matematikus, a térképészet, az optika és navigációs tudományok kiválósága, az atomizmus pártfogója, az első angol, aki az ég felé fordítja saját készítésű távcsövét, az első amerikai földre lépő angol gyarmatosítókról szóló könyv szerzője, akinek egész életét végig kíséri veszélyes ateista hírneve.<sup>2</sup> Bár minden ránk maradt írásában, magánlevelezésében és nyilvános megszólalásában Harriot megnyugtatóan hithű vallásosságról tesz tanúbizonyságot, a gyanú mindvégig megmaradt. Mikor 1621-ben rákban elhunyt, egy kortársa, aki meg volt győződve arról, hogy Harriot megkérdőjelezte a *creatio ex nihilo* doktrínáját, jókedvűen megjegyezte, hogy „egy *nilium* ölte meg végül: hiszen az orra hegyén lett egy kis folt (a kicsinél is kisebb), ami egyre csak nőtt és végül megölte”.<sup>3</sup>

Rendkívül nehéz a Harriotra és kortársaira irányuló ateista vádakat a helyükön kezelni ebben a korban, hiszen ezeket általában rágalmazási taktikaként használták, teljesen nemtörődomséggel bárkivel szemben, aki éppenséggel nem volt szimpatikus a vádaskodónak. Egy nyáresti vacsorán 1593-ban Sir Walter Raleigh egy Ralph Ironside nevű ingerlékeny vidéki plébánost heccelt, aminek következtében

<sup>1</sup> John BAKELESS, *The Tragicall History of Christopher Marlowe*, I–II, Cambridge, Mass, Harvard UP, 1942, I, 111.

<sup>2</sup> Harriotról bővebben: *Thomas Harriot, Renaissance Scientist*, szerk. John W. SHIRLEY, Oxford UP, 1974; illetve Muriel RUKEYSER, *The Traces of Thomas Harriot*, New York, Random House, 1970, és Jean JACQUOT, „Thomas Harriot’s Reputation for Impiety”, *Notes and Records of the Royal Society*, 9 (1952), 164–87

<sup>3</sup> John AUBREY, *Brief Lives*, szerk. Andrew CLARK, I–II, Oxford UP, 1898, I, 286.

hamarosan egy állami nyomozás gyanúsítottjának szerepében találta magát. A társadalmi létra túlsó végén pedig egy Oliver nevű részeg szolgáló, ugyanabban a Dorsetshire-i egyházközségben, azt panaszolta, hogy a vasárnapi prédikációban a tiszteletes szertelenül magasztalta Mózeszt, de elfelejtette megemlíteni ötvenkét ágását: ennek következtében Oliver is hatósági vizsgálat alanyává vált.<sup>4</sup> Ezek a vizsgálatok, ha egyáltalán, akkor is csak ritkán fedtek fel olyanokat, akiket ateistának tekintenénk, vagy legalább bizonytalannak vagy bizonyos mértékig annak; azok a kérdések, amelyek még a legnaivabb huszadik századi amerikai egyetemista gólya számára is természetes módon felmerülnek, szinte elgondolhatatlannak tetszettek a 16. századi Anglia legmerészebb filozófusai számára.

A történeti bizonyíték természetesen nem megbízható: hiszen az emberek még komoly társadalmi nyomás híján is előszeretettel hazudnak személyes hitükről. Mennyivel inkább hazudhattak tehát a nyílt elnyomás légkörében. Ennek ellenére valószínű, hogy többről van itt szó, mint körületekintő rejtőzködésről. Hiszen az árulást ugyanolyan keményen büntették, mint az ateizmust, mégis, míg a korszakban egymást érik a szóbeli és tetteges árulást bizonyító dokumentumok, meggyőződéses ateistákról nem hallunk. Ha annak megerősítésére keresnénk példát, hogy a valóság egy adott társadalmi konstrukciójában a tapasztalások bizonyos formáit engedélyezik, más formáit pedig tiltják, akkor itt, a 16. századi szkepticizmus keretei között megtaláljuk. Mint Machiavelli és Montaigne, Harriot is tanúbizonyságot tett az Istenbe vetett hitéről, és a fenti esetek egyikében sincs okunk a hit megvallását egyszerűen azzal utasítani el, hogy képmutatás lenne.

Nem azt akarom mondani, hogy az ateizmus elképzelhetetlen lett volna a késő 16. században; inkább azt, hogy azt főleg egy másik emberről tudták csak elképzelni. Ezért is volt ez olyan vonzó rágalmazási módszer; az ateizmus a más-ság egyik fő jellemzője. Emiatt tudják a katolikusok olyan könnyedén ateistának nevezni a protestáns mártírokat, a protestánsok pedig rutinszerűen hasonló dolgokkal vádolni a pápát.<sup>5</sup> Az, hogy az effajta vádaskodás mindenhol és gyakran feltűnik tehát nem azt jelzi, hogy létezik egy szabadgondolkodó titkos társaság, egy „Éjszakai Társaság”<sup>6</sup>, inkább egy olyan vallási hatalom létét mutatja meg, amely, legyen akár protestáns, akár katolikus, jellemzően úgy hitelesíti a saját hatalmát, hogy rámutat az ateizmus veszélyére. Ez a fennhatóság egyszerre egyházi és világi; ezért történhetett meg Raleigh 1603-as felségárulási perénél, hogy Justice Popham komoly ünnepélyességgel figyelmeztette a vádlottat, hogy ne

<sup>4</sup> A Raleigh-nyomozásról: *Willobie His Avis* (1594), szerk.: G. B. HARRISON, London, John Lane, 1926), 3. függelék, 255–71.

<sup>5</sup> Például *The Historie of Travell into Virginia Britania* (1612), szerk. Louis B. WRIGHT és Virginia FREUND, London, Hakluyt Society 103, 1953, 101.

<sup>6</sup> Az eredetiben „School of Night”, ami a modern elnevezése Sir Walter Raleigh csoportjának, amit „School of Atheism” azaz Ateista Csoport névvel is illettek. (*A ford.*)

hagyja, hogy „Harriot, vagy más hasonló Doktor meggyőzze arról, hogy nincs a Mennyben örökkévalóság, mert könnyen lehet, hogy a poklok kínjainak örökkévalóságával találja szembe magát”.<sup>7</sup> Harriot írásaiban semmi sem utal az itt neki tulajdonított álláspontra, de a vád természetesen nem a bizonyítékokra épül: Harriot-öt, mint a romlottság őstípusát idézi meg, mint a fénylő Abszolont elcsábító Achitofel. Ha nem élt volna, ki kellett volna találni.

De az ateizmus nem az egyetlen formája a hatalmat aláásó vallási kételynek, és a Harriot vallástalan mivoltáról szóló pletykákat sem is hagyhatjuk figyelmen kívül csak amiatt, hogy csakúgy minden hitvallása, mint az őt ért folytonos támadások teljesen megfelelnek a korban szokásosnak. Ha közelebbről megvizsgáljuk Harriot *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* (Egy rövid és igaz beszámoló a Virginiában meglett új világról) című művét, amely az egyetlen élete során is megjelentetett munkája – következésképpen ennek megírásakor feltehetően különösen is elővigyázatos volt – megtalálhatjuk azokat a nyomokat, amik Marlowe-t a már idézett megjegyzésre sarkallhatták: „Mózes mindössze egy szemfényvesztő volt, akinél még Heriots, Sir Walter Raleigh embere, is sokkal többre képes”. Továbbá Shakespeare „Henrik drámái”, csakúgy, mint Harriot az Újvilágban, alátámasztani látszanak azt a machiavellianus hipotézist, hogy az uralkodói hatalom az erőben és a színlelésben gyökerezik, miközben a művek megállíthatatlanul vonzzák a közönséget ennek a hatalomnak az ünneplése felé.

A Marlowe-nak tulajdonított, láthatóan nem túl erős aranykópés azért kerülhetett egy rendőrségi aktába, mert az egyik olyan, a vallásról szóló machiavellianus tételt használja, amelyik könnyedén felbőszítette a 16. századi hatóságokat: e tétel szerint az ószövetségi vallás és ennek következtében az egész zsidó-keresztény hagyomány ügyes trükkökön alapszik, hamis illúziókon, amelyeket az egyiptomi mágiában jártas Mózes alkalmazott a „faragatlan és otromba” (éppen ezért hiszékeny) zsidókkal szemben.<sup>8</sup> Ez a tétel valójában nem Machiavellitől származik és nem is a 16. századból, hiszen már a korai pogány keresztényellenes vitákban is felmerül. A reneszánsz korban viszont különleges érvényt és aktualitást nyer az élénkülő tudatosság hatására, illetve a kor hosszan elnyúló dogmatikai és egyházi vezetést, illetve a vallás társadalmi funkcióját érintő krízisei miatt.

Itt fontosak Machiavelli írásai, hiszen *A fejedelemben* nyájas módon fejti ki, hogy közelről vizsgálva Mózes bizonyos tettei és módszerei nem sokban különböznek a nagy pogány fejedelmek cselekedeteitől, míg a *Beszélgetések* úgy kezeli a vallást, mintha annak elsődleges funkciója nem a megváltás, hanem a polgári rend megvalósítása lenne és így fő igazolása nem az igazságban, hanem

<sup>7</sup> JACQUOT, „Thomas Harriot's Reputation for Impiety”, 167.

<sup>8</sup> Például I. Richard BAINES verzióját Marlowe vonatkozó érveléséről: TUCKER BROOKE, *The Life of Marlowe*, London, Methuen, 1930, 9. függelék, 98.

a célszerűségben keresendő. Emiatt Romulus utódja, Numa Pompilius „miután különösen barbárnak látta a népet, úgy döntött, hogy a vallásra hagyatkozik, mint minden civilizált társadalom legszükségesebb és legbiztosabb támaszára”.<sup>9</sup> Mert bár „Romulus megszervezte a Szenátust és isteni segítség nélkül hozta létre a különböző polgári és katonai intézményrendszereket, Numának ez egy szükségszerű lépés volt, ezért azt híresztelte, hogy rendszeresen egy nimfától kér tanácsot, aki előírta neki, hogy mit követeljen meg a néptől”. Valójában, folytatja Machiavelli, „sosem létezett olyan említést érdemlő törvényhozó, aki ne folytatódt volna emberfeletti fennhatóságához, máskülönben a törvényeit az emberek nem fogadták volna el”.

A reneszánsz hatóságok szemében innen már csak egy kis lépést jelentett az olyan gyalázatos gondolatokig eljutni, mint amilyeneket Marlowe-nak és Harriotnak tulajdonítanak. Kyd, kínvallatás közben, azt vallotta, hogy Marlowe szerint „a nagyra becsült dolgok, amelyeket a természetfeletti hatalomnak tulajdonítanak, valójában az emberek művei által is létrejöhetnek”, és a jezsuita Robert Parsons állítása szerint Raleigh „ateista tanaiban” „Mózes és a mi Megváltónk, az Ó- és az Újszövetség is nevetség tárgya”. Raleigh tárgyalásának estéjén „pokoli strófákat” választottak ki egy tíz évvel ezelőtt írt ismeretlen szerzőjű tragédiából és ezeket Raleigh saját ateista hitvallásaként terjesztették. (Beszédes az itt bejárt út: a fikatív szöveg visszatér a köztudatba, mint a való életből hiányzó, hitvallásra szolgáló beszédmód.) E strófák szerint a föld a kezdetekben még mindenkié volt, de ez az aranykor utat nyitott a háborúnak, a királyságnak és a szegénységnek:

Then some sage man, above the vulgar wise,  
Knowing that laws could not in quiet dwell,  
Unless they were observed, did first devise  
The names of Gods, religion, heaven, and hell...  
Only bug-bears to keep the world in fear.

Aztán valami látnok ember, a közönségeseknél bölcsebb,  
Tudva, hogy a törvény nem él meg a nyugalomban,  
Ha nem tartják be, megalkotta  
az Istenek neveit, vallást, mennyet és poklot...  
Mumusok, mik a világot félelemben tartják.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Saját fordítás, az eredetiben: „finding a very savage people, and wishing to reduce them to civil obedience by the arts of peace, had recourse to religion as the most necessary and assured support of any civil society”. L. Niccolo MACHIAVELLI, *Discourses*, ford. Chritian DETMOLD, New York, Random House, 1950, 146. L. még: *The Prince = Tutte le opere di Niccolò Machiavelli*, szerk. Francesco FLORA és Carlo CORDIE, II, Róma, Arnoldo Mondadori, 1949, I, 18.

<sup>10</sup> Saját fordítás; az eredeti megtalálható: Jean JACQUOT, „Raleigh's Hellish Verses and the Tragical Raigne of Selimus”, *Modern Language Review*, 48 (1953), 1.



Harriot nem ad hangot ilyen jellegű spekulációknak, de ha jól megfigyeljük az első virginiai gyarmatról szóló leírását azt találjuk, hogy valójában ugyanezekkel a problémákkal foglalkozik és a machiavellianus hipotéziseket akarja elméletben ellenőrizni. Harriotot Raleigh küldte, hogy feljegyzéseket készítsen a gyarmatról és leírást a terület erőforrásairól és lakóiról és Harriot mindeközben még időt fordított arra is, hogy megtanulja az észak-karolinai algonkin indián dialektust és, az ő szavaival élve, „különlegesen bizalmas viszonyba kerüljön a vallási vezetők némelyikével”.<sup>11</sup> Amint írja, az indiánok hisznek a lélek hallhatatlanságában és az evilági cselekedeteknek a másvilágon bekövetkező büntetésében és jutalmazásában. „A wiroance-ok (törzsfőnökök) és vallási vezetők ravaszsága miatt ez az érv nagyon jól hat a közönséges és egyszerű emberekre, ezért nagy tiszteletet tanúsítanak a vezetők iránt, illetve nagy elővigyázatossággal cselekszenek, hogy a haláluk utáni szenvedést elkerüljék és élvezhessék az áldott állapotot” (374.). Ebben felfedezhetjük a vallási vezetők és a közemberek közötti különbségtételt, csakúgy mint a természetfeletti lények ábrázolásairól szóló részletben: „Azt gondolják, hogy az isteneknek emberi alakja van, ezért emberekről mintázva formálják meg őket, amiket Kewasowaknak neveznek. ... A közönséges emberek ezeket is istennek hiszi”.

Amint Machiavellinél, itt is találkozunk azzal az értelmezéssel, hogy a vallás tulajdonképpen hiedelmek összessége, amelyet a vallási vezetők fondorlatos irányítása fog egybe, a társadalmi rend és összetartás fenntartásának érdekében. Emellett megemlíthetjük azt a még beszédesebb megjegyzést, amely nem az őslakosok vallásának belső funkciójáról szól, hanem az európai kultúra indiánokra gyakorolt hatásáról: „A legtöbb dolog, amit nálunk láttak” írja Harriot „mint például matematikai instrumentumok, tengeri iránytűk, a fémeket vonzó mágnes, a perspektivikus látcső, amivel sok furcsa dolgot lehet meglátni, az üvegégetés, a görögtűz, a puskák, könyvek, az írás és az olvasás, a rugós órák, amik látszólag maguktól működnek és sok egyéb dolog, ami nálunk volt, mind olyan furcsák voltak számukra és készítésük módja olyan mértékben felülmúlta a képzelőerejüket, hogy azt gondolták, ezek inkább az istenek, mint az emberek művei, de legalábbis az istenek adták nekünk és ők tanítottak a használatukra” (375–6.). Ez a téveszme, amely Harriot szerint az európaiak elképesztő technológiai felsőbbrendűsége folytán alakult ki, azt a hatást váltotta ki, hogy az őslakosok elkezdtek kételkedni abban, hogy birtokában vannak az isteni igazságnak és vallásnak és azt gondolták, hogy az igazságot „inkább tőlünk, az Isten által olyannyira

<sup>11</sup> Thomas HARRIOT, *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia* (1588) = *The Roanoke Voyages, 1584–1590*, szerk. David Beers QUINN, II, London, Hakluyt Society, no. 104, 1955, 375.

kedveltektől kell megtudniuk, semmint az olyan rendkívül egyszerű emberektől, mint ahogy ők magukra tekintettek, velünk összehasonlításban” (376.).

Amivel itt szembesülünk, véleményem szerint, az a machiavellianus antropológia lényege, amely a vallás eredetét egy művelt és kifinomult törvényhozó által az egyszerű emberekre számító módon ráerőltetett társadalmi kényszerként írja le. És Harriot csodálatos listája, amelyen a görögtűztől az olvasásig minden megtalálható, és amellyel sikerült aláásnia az indiánok bizalmát a saját ősrégi világ-mindenség-felfogásukban, már benne is van a Marlowe-nak tulajdonított kijelentés lényege: hogy Mózes csak egy szemfényvesztő volt és Harriot, Raleigh embere, nála sokkal többre képes. Hozzá kell tennünk, hogy különösen is helyénvaló, hogy ezt a hipotézist az Ó- és az Újvilág találkozásánál vizsgálja meg, mert bár machiavellianizmus közkeletű változata szerint minden vallás csak kifinomult csalás, Machiavelli maga úgy látta, hogy ezt a trükköt egy különleges pillanatban kell végrehajtani: „ha manapság bárki köztársaságot szeretne létrehozni” írja, „sokkal könnyebb dolga lenne az egyszerű hegylakókkal, akik szinte teljesen civilizálatlanok, mint azokkal, akik a városokban élnek”.<sup>12</sup>

Harriotnál tehát az egyik legkorábbi példáját találjuk egy igen számottevő jelenségnek: egy, az európai kultúra és hitvilág eredetével és természetével kapcsolatos feltevés kipróbálását a nem-európai, avagy nem civilizált népek testén és elméjén. Egy ilyen kísérlet csak egy hasonlóan különleges antropológiai pillanatban lehetséges, mivel az Európában felmerülő hasonló szituációkat már befolyásolnák a korábbi találkozások. Csak az erdőben, ahol az embereknek nincs tudomása a kereszténységről és riadalommal fogadják a vallás követőinek technológiai képességeit, csak ott remélhető, hogy pontosan, élő kísérleti alanyokkal reprodukálható a képzelt kapcsolat Numa és a primitív rómaiak, Mózes és a zsidók között. Ezt a vizsgálatot, csak egyszer és csak ekkor lehetett elvégezni, mert nem tárgyilagos megfigyelést, hanem radikális változást kíván meg, azt a változást, amit Harriot a vallási vezetőknél kezd megfigyelni, akik „nem álltak biztos alapokon és nem is adtak kellő hitelt a tradícióknak és történeteiknek, aminek következtében a velünk történő beszélgetések hatására komoly kételyek alakultak ki bennük” (375.). Hangsúlyoznom kell, hogy itt kizárólag a Harriot által leírt eseményekről beszélek. Az angol-algonkin kapcsolatok későbbi történelme kétségbe vonja az indiánok hitében feltételezetten bekövetkezett krízis mélységét, mértékét és visszafordíthatatlanságát. A *Brief and True report* szerint a törzs történetei összeomlásnak indulnak a törzs hagyományos védelmezőinek fejében, és az európai hit kényszerítő ereje szinte azonnal megmutatkozik látszik az indiánok viselkedésében: „Egyszer, mikor a búzatermés egy váratlan csapadékhány következményeképpen elszáradt, attól tartottak, hogy mindez azért történt, mert

<sup>12</sup> MACHIAVELLI, *Discourses*, 148.

valamivel megharagítottak minket, ezért sokan jöttek és kérték, hogy imádkozunk a mi Istenünkhöz Angliában, hogy mentse mega búzájukat, és megígérték, hogy amikor az megéri, akkor mi is részesülhetünk a termésében” (377.). Ha felidézzük azt a tényt, hogy mint gyakorlatilag minden 16. századi európai nép az újvilágban, az angolok sem fáradoztak azzal, vagy talán képesek sem voltak rá, hogy az élelmezésüket biztosítsák, következésképpen nagyban az indiánok élelmiszerkészleteitől függtek, megérthetjük, hogy a hódítók számára központi jelentőséggel bírt az indiánokban kialakuló félelem a keresztény Istentől.<sup>13</sup> Ahogy Machiavelli is rávilágított, a fizikai kényszer szükséges, de nem elégséges; az uralkodók a kényszerítő erejű hitre is szükségük van a túléléshez.

Az indiánokat meg kellett győzni arról, hogy a keresztény Isten mindenható és elkötelezett választott népének túlélése iránt és el fogja pusztítani a búzatermést és kioltja a vademberek életét, akik megharagítják őt azzal, hogy engedetlenek vagy terveket szőnek angolokkal szemben. Egy furcsa paradoxonnal találjuk szembe magunkat: Harriot vizsgálatnak veti alá és látszólag igazolja a kultúrájában fellelhető legradikálisabb felforgató hipotézist a vallás eredetéről és funkciójáról azáltal, hogy saját vallását – annak minden igényével az erőteljes transzcendenciára, az egyetlen igazságra, a megkerülhetetlen kényszerítő erőre – másokra kényszeríti. Nem csak az angol gyarmatosítás hivatalos célja, de a fennmaradása is ezen a rákényszerítő cselekedeten múlik. Valójában ez az életbevágó körülmény teszi egyáltalán lehetővé ezt a vizsgálatot: az angol gyarmatosításnak csak egy tényezője, ami a gyarmat fennmaradásán és annak céljaitól függ, hogy Harriot abba a helyzetbe kerül, hogy úgy beszéljen az emberi vívmányok – olvasás, írás, puskapor és hasonlók – nagyságáról, hogy azok isteninek tűnjenek fel a tudatlannak szemében és hogy ezáltal a hitet terjeszthesse és engedelmességet parancsoljon számára.

A valódi és radikális felforgatóerő – amely kellőképp fenyegető ahhoz, hogy akit ilyen hiedelmekkel vádolnak, az börtönbüntetésre és kínzásra számíthasson – valójában annak a hatalomnak ellenőrzése alatt áll, amit fenyegetni látszik. Ez a felforgatóerő valójában a hatalom terméke és mindenben előremozdítja annak céljait. Még tovább merészkedve azt is állíthatjuk, hogy a hatalom, amit Harriot szolgál és megtestesít, nem csak hogy kitermeli az felforgatóerőt, hanem szándékosan erre épül: a virginiai gyarmaton a keresztény világrend szélsőséges aláaknázása nem korlátozza a rend kialakulását, hanem annak szükséges feltétele. Ez a paradoxon pedig kiterjed Harriot szövegének létrehozására is: a *Brief and True Report*, a benne megtalálható látens heterodoxiával, nem pusztán elmélkedés a virginiai gyarmatról és nem is egy egyszerű beszámoló – más szavakkal élve,

<sup>13</sup> L. Richard HAKLUYT, *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques & Discoveries of the English Nation*, I–XII, Glasgow, James Maclehose, 1903–5, X, 54, 46.

nem csupán kiváltságos visszavonulás hatalomtól független kritikai álláspontra – hanem a gyarmatosító vállalkozás folytatása.

1586 októberére pletykák terjedtek el Angliában, miszerint kevés hasznot lehet remélni Virginiából, a gyarmat az éhezés szélére sodródott és az indiánok ellenségesé váltak. Erre válaszul Harriot jegyzékben írja le, hogy a vidék természeti javai társadalmi javakká válnak, azaz „kereskedelmi cikkek”: „A cédrus egy rendkívül jó minőségű fa, amiből ládákat lehet készíteni, vagy használható ágykeretek, asztalok, írópolcok, lantok, virginálok és más egyebek készítésére... [ez] hasznot fog hozni” (329–30.).<sup>14</sup> A cikkek jegyzéke az ehető állatokkal és növényekkel folytatódik, bizonyítandó, hogy a gyarmat nem éhezik, majd pedig az indiánok jegyzéke következik, ami tanúsítja, hogy a gyarmatosítók az igájukba tudták őket hajtani. Az gyarmatosítók akaratának érvényesítéséhez a kulcs, ahogy már korábban említettem, a vallásos hit kényszerítő ereje, ennek az erőnek a forrása pedig, a fejlett technológia által a „visszamaradt” népre kifejtett hatásban keresendő.

Ezért mondhatjuk, hogy Harriot arra törekszik, hogy írása megerősítse a machiavellianus hipotézist, és emiatt ez a megerősítés nem csak azok számára hozzáférhetetlen felforgatóerőként, akikre a vallást rákényszerítik, de funkcionálisan azok számára is, akik a szöveget olvassák – sőt, valószínűleg még Harriot számára is. Lehetséges, hogy Harriot valamilyen ördögi módon tisztában volt azzal, hogy mit tesz – hogy tudatosan felismerte, hogy egy olyan helyzetbe került, ahol megvizsgálhatja kultúrájának eredetével összefüggő legsötétebb félelmét, hogy az algonkinokat direkt használta fel erre a célra és így írt beszámolót a felfedezéseiről, egy kódolt beszámolót természetesen, mint ahogy erre az évekkel később Keplernek írt levele is utal „olyan helyzetben vagyunk, hogy még továbbra sem elmélkedhetek nyíltan”.<sup>15</sup> Valójában viszont nincs szükségünk egy ilyen regényes életrajzi történetre, hogy a jelenséget megmagyarázzuk: az ellenállást/felforgatóerőt, ahogy korábban írtam, a gyarmatosítók a saját érdekükben hozták létre, és a *Brief and True Reportot*, teljesen érthető módon, a hittérítő gyarmatosítás legfőbb Erzsébet-kori támogatója, Richard Hakluyt tiszteletes adta közre.

Véleményem szerint ennek ellenére félrevezető lenne mindenféle megszorítás nélkül arra következtetni, hogy a Harriot beszámolójában megbúvó radikális kétegy *teljes egészében* uralva lett volna. Elvégre Harriotot egész életét végigkísérték az ateizmussal kapcsolatos vádaskodások és még beszédesebb az a tény, hogy a Marlowe-nak tulajdonított megjegyzés azt sugallja, hogy a kortársak számára

<sup>14</sup> Ezekről a jegyzékekről l. Wayne FRANKLIN, *Discoverers, Explorers, Settlers: the Diligent Writers of Early America*, U of Chicago Press, 1979, 69–122.

<sup>15</sup> Idézi Edward ROSEN, „Harriot’s Science: the Intellectual Background” = *Thomas Harriot*, szerk. SHIRLEY, 4.

teljes mértékben elképzelhető volt, hogy ezeket a veszélyes következtetéseket vonják le Harriot virginiai beszámolójából. Ráadásul az „Atlanti Republikánus Hagyomány”, Pocock érvelése szerint, a 16. század „machiavellista pillanatából” nőtt ki, és ez a hagyomány, az alattvalók állampolgárokká változtatásával, a tőkés értékeknek a transzcendens értékek fölé helyezésével, alapvetően megkérdőjelezi – az új hatalom érdekei mentén – a vallási és világi hatóságokat, amelyek az amerikai gyarmatosító vállalkozás jogosultságát eredetileg adták. Harriot szövegében tehát az ortodoxia és a felforgatás közötti kapcsolatot találjuk, ami egyszerre tűnik tökéletesen stabilnak és veszélyesen ingatagnak.

Tovább mélyíthetjük ennek a látszólagos paradoxonnak a megértését, ha megfigyeljük a felforgatásnak és fékentartásnak egy második értelmezését Harriot szövegében. A domináns kultúra felforgató értelmezésének *kipróbálása* mellett idegen hangok *rögzítésével* is találkozunk, vagy inkább idegen interpretációkkal. Ennek a rögzítésnek a kiváltója szintén az újvilági angol gyarmatosítók jelenlétének egyik következménye, de ebben az esetben nem a törzsi vallás kihalásának a veszélye, hanem magának a törzsnek az esetleges kipusztulása: „Azokban a városokban, ahol valamilyen ravasz taktikát vetettek be ellenünk,” írja Harriot, „távozásunk után pár nappal az emberek minden esetben hirtelen pusztulni kezdtek: volt ahol húszan, volt ahol negyvenen, hatvanan, és egy városban százhuszan, ami rengetegnek számított tekintetbe véve, hogy milyen kevesen éltek ott. A kór rendkívül furcsa volt, maguk sem tudták, hogy mi lehet egyáltalán és azt sem, hogy mi az ellenszere. Az ország legidősebb embere szerint emberemlékezet óta nem történt hasonló” (378.).<sup>16</sup> Harriot itt valójában a kanyaró, himlő, vagy talán az egyszerű megfázás következményeiről beszél az olyan emberek esetében, akikben nem alakult ki ezekkel szemben védettség, ám a járványszerű megbetegedések biológiai alapjának felfedezése még a messzi-messzi jövőben fekszik. Az angolok a betegséget morális jelenséggként értelmezték – számukra ez egy olyan magától értetődő magyarázat, mint amilyen számunkra a bacilusok szerepe – és ezért az általuk leírt „tények” már erkölcsi ítéletet is magukban hordoznak: az elhalálozások ott következtek be „ahol valamilyen praktikát alkalmaztak ellenünk”, tehát ahol az indiánok titkon az angolok ellen szervezkedtek. És, ahogy ezt a valóság leírásául szolgáló erőteljes konstrukciónál megszokhattuk, egy csodálatos öngazoló körkörös érvelés folytán a titkos szervezkedésre a bizonyíték nem más, mint az indiánok halála.

Nem meglepő, hogy Harriot magáévá teszi azt az elgondolást, miszerint Isten megvédi a választott népét a megbízhatatlan indiánok elpusztításával; az viszont meglepő, hogy Harriot érdeklődik az indiánok saját kétségbeesett találgatásai iránt, amelyek a nem szándékolt de végzetes biológiai támadásra próbálnak

<sup>16</sup> L. Walter BIGGE beszámolója DRAKE floridai látogatásáról 1586-ban (*The Roanoke Voyages*, I, 306.).

magyarázatot találni, amely pusztítja őket. Kihasználva a helyi vallási vezetőkkel ápoló jó viszonyát, több figyelemre méltó feltevést is feljegyez, melyek közül majdnem mindegyik – ma már látjuk, hogy helyesen – azt feltételezi, hogy a szerencsétlenség az idegenek jelenlétének következménye. „Néhányan” írja Harriot arra a megfigyelésükre reflektálva, hogy az angolok egészségesek maradtak, míg az indiánok meghaltak, „nem tudták, hogy istenként, vagy emberként néznek ránk”; mások, látva, hogy az első gyarmatosítók mindegyike férfi volt, arra a következtetésre jutottak, hogy nem asszony szülte őket és ezért halottak szellemei, akik halandók formájában tértek vissza („Az élőhalottak éjszakájának” algonkin változata). Néhány vajákos ember, akik az asztrológiában is járatosak voltak, a járványt egy nemrégiben történt napfogyatkozásnak és egy üstökösnek tulajdonították – ezt a feltevést Harriot komolyan megfontolja, majd elveti – míg mások az angolok elterjedt felfogását magukévá téve azt mondták, hogy ez „Isten rendkívüli tette volt” a gyarmatosítók védelmében. Megint mások, akik történelmi távlatból nézve hátborzongatóan előrelátóknak bizonyultak, azt jósolták, hogy „még többen jönnek majd [az angolok] nemzedékéből, hogy elpusztítsák őket és átvegyék a helyüket”. Ennek a nézetnek a képviselői még egy olyan koncepcióval is előálltak a járvánnyal kapcsolatban, amely sok szempontból kényelmetlenül emlékeztet a mostani helyzetünkre: „Azokról, akik rögtön utánunk [az első angol gyarmatosítók után] fognak jönni, azt képzelték, hogy a levegőben repülnek, de láthatatlanok s nincs testük, és a mi kérdésünkre és az irántunk érzett szeretetből ölték meg az embereket ... láthatatlan lövedékekkel” (380.).

Mikor Harriot felsorolja ezeket a versengő nézeteket, egy pillanatra úgy tűnhet az olvasónak, mintha nem lenne teljesen biztos, hogy Isten melyik néppel érez együtt, mintha a másik kiszorításának és bekebelezésének szándéka átengette volna a terepet az egyenlő felek közötti párbeszédnek, mintha minden jelentés ideiglenes volna, mintha az események jelentéssel történő felruházása nem a hatalom előjoga volna. Ezt a benyomást tovább erősíti számunkra, hogy tisztában vagyunk azzal, hogy az elmélet, amely végül diadalmaskodik a járványt morális okokra visszavezető felfogás fölött, legalább metaforikusan szerepelt már a párbeszédben. Abban a pillanatban, amikor a morális felfogás sérényen végzi saját igazolását, egyben rögzíti saját pusztulásának lehetőségét (illetve a mi előnyös helyzetünkől nézve, a szükségszerűségét) is.

De fel kell tennünk magunknak a kérdést: miért adna a hatalom helyet más véleményeknek, engedne felforgató kérdéseket, rögzítene a saját lényegét érintő kihágásokat, amelyek végeredményben sértik azt? A részleges válasz az lehet, hogy a hatalom, még a gyarmati helyzetben sem teljesen egységes, ezért bizonyos funkciójában olyan dolgokkal találkozhat és rögzíthet, amelyek egy másik funkciójára fenyegetést jelentenek. Ez a hatalom részben az éberségből táplálkozik és az emberi lények akkor éberek, ha veszélyt érzékelnek; ez a hatalom részben az ilyen

fenyegetésekhez képest határozza meg önmagát, vagy egyszerűen bármi olyanhoz képest, amivel nem azonos. Harriot szövege ezeknek a megfigyeléseknek az elmélyítését sugallja: az angolok hatalma az első virginiai gyarmaton az ilyen dolgok rögzítésén és előidézésén *múlik*. „Ezek a vélemények, amelyeket nagyjából lejegyeztem”, írja Harriot a gyarmat „Kalandorai, Jótevői és Jóakarói számára”, akiknek a könyvet ajánlja „remélem segítenek, hogy megmutassák Önöknek, hogy reménykedhetünk abban, hogy határozott bánásmód és kormányzás segítségével elvezethetjük őket [az indiánokat – a *fordító*] az igazság megismerésére, és következésképpen hogy tiszteljenek, engedelmeskedjenek, féljenek és szeressenek minket” (318.). Az idegen hangok rögzítése és megőrzése Harriot szövegében része annak a folyamatnak, amelynek hatására az indián kultúra státuszt nyer mint önálló kultúra és ennek következtében az előtérbe kerül tanulmányozásra, felügyeletre, javításra és átalakításra. Az instabilitás, vagy bőség – a más hangok jelenléte miatti – pillanatnyi érzését az egységes hatalom hozza létre, amely végső soron a bőség minden lehetőségét tagadja, csakúgy mint ahogy az európai valást felforgató nézet csak azáltal ellenőrizhető és erősíthető meg, ha rákényszerítik ezt a vallást a másokra.

Hozzátehetjük, hogy a hatalom, amelyről beszélünk, valójában egy elosztási módszer – az erőforrások kiosztása egyeseknek és megtagadása másoktól, olyan erőforrásoké (ebben az esetben főleg búza és vadhús), amelyek az életet fenntartják, vagy hiányuk esetén kioltják. Egy figyelemreméltó tanulmányukban, amely a társadalmak „tragikus döntéseiről” szól a ritka erőforrások elosztása (pl. művésék) vagy a magas kockázatú dolgok meghatározása esetében (pl. katonai sorozás), Guido Calabresi és Philip Bobbitt megfigyelik, hogy különböző megközelítések révén a társadalmak megpróbálják elhárítani a „tragikus következményeket, azaz olyan következményeket, amelyek alapvetőnek tartott értékek elvetését vonnák maguk után”. Ezek a megközelítések sikerrel járhatnak bizonyos ideig, de idővel nyilvánvaló lesz, hogy az alapvető értékeket bizonyos mértékben fel kellett áldozni, aminek következtében „új módszerek keveréke kerül kipróbálásra, strukturálásra [...] a felváltandó módszerek hiányosságai miatt”. Ezek pedig szintén másoknak adják át a helyüket „egymást követő stratégiai lépésekben”, ami „szövevényes játszmat” eredményez, egy olyan játszmat, amely egyszerre árulkodik egy alapvető hiányosság felismeréséről, és ennek a felismerésnek a szándékos „elfelejtéséről” egy látszólagos megoldás segítségével.<sup>17</sup> Ezért bármilyen szisztematikus rend működése, bármilyen elosztási módszer, elkerülhetetlenül a saját korlátainak felfedését kockáztatja, még akkor is (sőt leginkább akkor), ha a saját mögöttes erkölcsi elveit bizonygatja.

<sup>17</sup> Guido CALABRESI, Philip BOBBIT, *Tragic Choices*, New York, Norton, 1978, 195. A „tragikus” szó, véleményem szerint félrevezető.



Ez a felfedés akkor a legerőteljesebb, amikor egy kényelmesen megalkotott ideológia nem szokványos körülményekkel kerül szembe, olyan esetekben, amikor egy bizonyos hatalmi forma morális értékét nem pusztán feltételezzük, hanem megmagyarázzuk. Harriot beszámolójában is találunk egy ilyen momentumot, amikor leírja a gyarmatosítók egyik fő indián szövetségesének, Wingina törzsfőnöknek a látogatását. Wingina is úgy gondolta, hogy a népét tizedelő betegség valóban a keresztény Isten műve, ezért elment, hogy kérje az angolokat, hogy Istenük a halálos mágiát inkább az ellenséges törzsre irányítsa. Az angolok megpróbálták neki elmagyarázni, hogy ezért imádkozniuk „istentelen” dolog volna, és hogy bár valóban az ő Istenük a felelős a betegségért, ebben és minden egyéb dologban, csakis „jóakarata szerint cselekedik, ahogy rendeltetik” (379.). És valóban, ha az emberek azt kérnék Istentől, hogy robbantson ki járványt, valószínűleg nem tenné meg. Az angolok csak akkor várhatnánk segítséget a gondviseléstől, ha épp az „ellenkező dolgot kérnék”, tehát ha békéért és felebarátságért könyörögnének az igazság és tisztesség szolgálatában.

Az ilyen kijelentésekkel nem az a baj, hogy öntudatosan gonoszak (III. Richárd vagy Jago modorában), hanem, hogy erkölcsi magaslatról fogalmazódnak meg és logikailag következetesek; vagy talán még inkább a róluk való tapasztalatunk a nyugtalanítóbb, az undok érzés, hogy ezek egyszerre vitathatatlan etikai kijelentések és szenteskedő humbugok, amelyeknek az a célja, hogy elrejtsek az angolok előtt a jelenlétükben rejlő kapzsiságot és agressziót. Az értelmezés pillanatában felsejlik a reneszánsz politikai teológia önigazoló, totalizáló jellege – az a képessége, hogy majdnem minden jelenséget meg tud magyarázni, még azokat is (sőt leginkább azokat) amik láthatóan romlottak, vagy ellentmondásosak – és ugyanakkor láthatjuk megerősödni azt a szélsőséges kiábrándultságot, amely Machiavellinél kezdődik, és amelyet később Hume és Voltaire fejez ki meghatározó formában. A maga módján Wingina világosan látta, hogy a keresztény etikából kapott lecke csak udvarias badarság. Mikor a betegség nem sokkal később áterjedt az ellenségeire, visszatért az angolokhoz, hogy köszönetet mondjon nekik – valószínűleg a cinkos kacsintás algonkin változatával – a baráti segítségükért, merthogy „bár nem elégítettük ki őket ígéreteinkkel, de tetteinkkel a valóságban teljesítettük vágyaikat” (379.). Harriot szemében ez a „csodálatos véletlen”, ahogy ő hívja, egy újabb bizonyítéka a gyarmatosítás nagy lehetőségeinek.

Tehát ismételten egy nyugtalanító kilátással szembesülünk – a keresztény erkölcs újvilági szerepének szkeptikus kritikájával – hogy az utána rögtön el is tűnhessen. Ténylegesen úgy érezhetjük, hogy a felforgatás nem is igazán létezik és jogosan kérdezhetjük, hogy valójában mi alapján születik meg bennünk a felforgató és az ortodox eszmék képzete. Úgy gondolom, hogy a válasz az, hogy a „felforgató” kifejezés számunkra olyan elemeit jelöli a reneszánsz kultúrának, amelyeket az akkori hatóságok ellenőrzésük alatt akartak tartani, vagy amikor

ez nem volt lehetséges, megpróbálták elpusztítani, ellenben ma megfelelnek az igazságról és valóságról alkotott nézeteinknek. Másképpen szólva, éppen azt hívjuk „felforgató” nézetnek a múltban, ami számunkra egyáltalán nem az, hiszen nem jelent veszélyt a rendszerre, amely szerint élünk és az erőforrásokat elosztjuk: Harriot *Brief and True Report*-jában ilyen a vallás megalapozásához szükséges illúzió, a betegség okául szolgáló isteni gondviselés felcserélése a „láthatatlan lövedékekkel”, és a pszichológiai és anyagi érdekek megvilágítása az isteni hatalom egy bizonyos felfogásmódja alapján. És ez fordítva is igaz: a reneszánsz szövegekben olyan dolgokat fogadunk el a rend és autoritás megtestesüléseinek, amelyeket ha komolyan vennénk, a saját szempontunkból felforgatónak találnánk: vallási és politikai abszolutizmust, születési előjogokat, démonológiát, testnedveken alapuló pszichológiát és hasonlókat. Az, hogy nem találjuk ezeket az eszméket lázítóknak, hogy önelégülten elfogadjuk őket mint az esztétikai és politikai rend elveit, valójában annak az ellenőrzés alá vonásnak az egyik változata, amely engedélyezte a reneszánsz szövegek általunk lázítóknak nevezett elemeit: tehát a saját értékrendszerünk kellően erős ahhoz, hogy szinte erőfeszítés nélkül tartson kordában idegen erőket. Amit tehát Harriot *Brief and True Report*-jában találunk, talán Kafka Max Brodnak tett, a remény lehetőségével kapcsolatos megjegyzésével világítható meg a legjobban: létezik a lázítás/felforgatás, végtelen lázítás/felforgatás, de nem nekünk.

Most pedig szeretném megvizsgálni, hogy az eddig mondottaknak milyen relevanciája lehet összetett irodalmi művek értelmezése során. Csábító, hogy a fentiekhez hasonló kijelentéseket alkalmazzak Shakespeare *A vihar* című művére, ahol Caliban, Prospero vad és alaktalan szolgája a szigetének kisajátítását átkozva lép be a színre és azzal az ígérettel tűnik el onnan, hogy „és ezen túl jó leszek, / és okos”.<sup>18</sup> Kell ennél jobb példa, Harriot Virginiájának tükrében, arra, ahogy a felforgató erőt ellenőrzése alatt tartja az a hatalom, amely a felforgatóerőt eredményezte? „Ez a sötét kolonc”, mondja Prospero Calibanról a darab zárásában „a magamé”.<sup>19</sup>

Nem szeretném azonban azt a látszatot kelteni, hogy a folyamat, amelyet leírtam, csak olyan művekre érvényes, amelyek közvetlenül, vagy legalább utalásszerűen az Újvilágról szólnak. Shakespeare darabjaiban központi és visszatérő kérdés a felforgatás és zavar létrehozása és kordában tartása, és a Harriot szövegében fellelhető három módszer – kipróbálás, rögzítés és megmagyarázás – mind rendelkezik színházi megfelelőekkel. Nem csak a *Szeget szeggelre*, vagy a *Macbethre*

<sup>18</sup> „be wise hereafter, / And seek for grace” (5.1.295–6.). Az idézeteket a következő kiadás alapján közlöm: *The Riverside Shakespeare*, szerk. G. Blakemore EVANS, Boston, Houghton Mifflin, 1974. A szöveg magyar változatát NÁDASDY Ádám fordításában közlöm: SHAKESPEARE, *Drámák. Második kötet*, fordította NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2008.

<sup>19</sup> „This thing of darkness / I acknowledge mine.” (5.1.275–276.)

gondolok, amelyekben az autoritás nyílt, hosszantartó és szélsőséges módon kérdőjeleződik meg, mielőtt végül ismét újra megerősödne (ironikus fenntartásokkal), hanem olyan művekre is, mint a *IV. Henrik I. része*, amelyben az autoritás kérdése sokkal kevésbé tűnik problematikusnak. „Kinek ne lenne a kezdetektől nyilvánvaló”, írja Upton a 18. század közepén, „hogyan amikor Henrik herceg király lesz, akkor a méltóságához illő személyiséget vesz fel?” Nem az a célom, hogy vitassam a herceg ilyen értelmezését, mint „az angolok jellemvonásaiban rejlő lehetőségek ideális képét” (ahogy Maynard Mack fogalmaz)<sup>20</sup>, hanem az, hogy megmutassam: egy ilyen ideális kép szükséges feltételeként hordozza magában a saját maga ellen irányuló radikális felforgatóerőt és ennek a határozott ellenőrzés alá vonását is.

A darab folyamatosan hangsúlyozza, hogy Harry herceg egy szemfényvesztő, egy cinkos hipokrita, és a hatalom, amit szolgál majd pedig megtestesít, valójában dicsőített bitorlás és lopás; ennek ellenére mi is bevonódunk a herceg és hatalma ünneplésébe. Így például Harry gondosan előkészíti a saját erkölcsi megtisztulását az első fogadó-jelenet végi monológjában, csakhogy, amint azt Harriotnál a *magyarázat* módszerével kapcsolatban is megfigyeltük, Harry öngigazolása minden pillanatban a saját maga ellentétévé alakulással fenyeget. „Megcáfolom a világ véleményét” mondja Harry „Azzal, hogy jobb leszek saját híremnél”.<sup>21</sup> Megcáfolni a világ véleményét azt jelenti, hogy túlszárnyalni az elképzelésüket és egyben kiábrándítani őket, félrevezetni az embereket, reményeiket fikcióvá silányítani, elárulni őket. Nem csak Bolingbroke és Falstaff állításai versengenek itt egymással, hanem a mi reményeink is, a darab által minduntalan beindított képzelgéseink abszolút barátságról és bizalomról, határtalan játékosaságról, veleszületett kegyelemről, teljességről. Ezek azonban mind kockán forognak Harry monológjában, és bár saját folytonosan változó szimpátiákon keresztül minden ponton érzékeljük annak a hatalmi szerkezetnek az ingatagságát, amelynek a csúcán IV. Henrik, az alján pedig Lovász Robin található, (aki „sehogy se boldogult, amióta a zab ára emelkedett”, 2.1.12.), Harry megváltása legalább annyira elkerülhetetlen és szükségszerű, mint a féktelen herceg által oly szívesen űzött durva tréfák kimenetele. Ez a megváltás, a darab szerint, nem olyasvalami, ami felé a darab folyamatosan halad, hanem olyan, amely folyamatosan megtörténik a színházi ábrázolás során.

<sup>20</sup> John UPTON, *Critical Observations on Shakespeare* (1748) = *Shakespeare: the Critical Heritage*, szerk. Brian VICKERS, III. kötet: 1733–1752, London, Routledge, 1975, 297; Maynard MACK bevezetője a *IV. Henrik I. részéhez* a Signet Classic kiadásban (New York, New American Library, 1965, xxxv.).

<sup>21</sup> „By how much better than my word I am, / By so much shall I falsify men's hopes.” (1.2.210–11.) A *IV. Henrik I. részét* Vas István fordításában közlöm: *Shakespeare összes művei. Királydrámák*, I, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961. A kér sor jelentése nyersfordításban: „Annyival cáfolok rá az emberek reményeire, amennyivel jobb vagyok a híremnél”.

Az ingatagság és elkerülhetetlenség ilyen jellegű összehoronzása a darab rögzítő momentumaiban is megtalálható, tehát akkor, amikor olyan hangokat hallunk, amelyek látszólag kívül esnek az országot uraló hatalmasságok körén. Ezen hangok apoteózisa Falstaffban történik meg, de létezésük szoros kapcsolatban áll Harryvel, aki ellenőrzése alatt tartja őket politikailag céljain keresztül, hiszen esztétikai igazolásukat éppen az adja, hogy Harry is részt vesz bennük. Ennek az ellenőrzésnek a legjellemzőbb példája Falstaff bandája, akik Shrewsbury felé tartanak: „elkergetett hűtlen cselédek, kisebb testvérek kisebb fiai, fellázadt pincérek és csödbement csaplórosok, egy nyugodt világ és egy hosszú béke rákfenéi”<sup>22</sup> Ezek, mint ahogy azt sok prédikációban is hallhatjuk, a tipikus Erzsébet-kori felforgató elemek – uratlan emberek, a társadalmi rend természetes ellenségei – de ezen a ponton belekényszerítik őket a szolgálatba, mint a fennálló rend védelmezői, akik „elég jók ahhoz, hogy felnyársalják őket; ágyútöltelék, ágyútöltelék”,<sup>23</sup> ahogy Falstaff mondja Harrynek. Hatalmi játszmák töltelékei is egyben<sup>24</sup>, s hozzátehetjük, ugyanaz a hatalom hozza létre őket, amely később elfogyasztja.

Még egy példát hoz Shakespeare arra, hogy hozza létre a hatalom az ilyen töltelékeket abban a furcsa jelenetben, ahol Harry, Poinz hallgatólagos beleegyezésével, Francist, a csapost a „rögtön” (*anon*) szó gépies ismétlésével alázza meg.

- HERCEG: No hallgass csak rám, Franci. Ugye, az a cukor, amit adtál nekem, megér egy pennyt?  
 FRANCIS: Ó, Istenem, uram! Bárcsak kettő lett volna.  
 HERCEG: Adok neked érte ezer fontot; kérd el tőlem, amikor akarod, és megkapod.  
 POINZ: (*kívül*) Franci!  
 FRANCIS: Rögtön, rögtön.  
 HERCEG: Rögtön, Franci? Nem, Franci, hanem holnap, Franci, vagy csütörtökön, Franci, vagy igazán, amikor akarod, Franci. Hanem Franci!  
 (2.4.58–67.)<sup>25</sup>

A bergsoni komédia egy ilyen jelentnél abban rejlik, hogy Harry az emberi lehetőségek drasztikus leszűkítését hajtja végre: „Hogy ez a kölyök kevesebb szót tud,

<sup>22</sup> „discarded unjust servingmen, younger sons to younger brothers, revolted tapsters, and ostlers trade-fall’n, the cankers of a calm world and a long peace” (4.2.27–30.).

<sup>23</sup> „good enough to toss... food for powder, food for powder” (4.2.65–66.).

<sup>24</sup> „Food for power” – „food for powder”: szójáték az eredetiben. (*A ford.*)

<sup>25</sup> „PRINCE: Nay, but hark you, Francis: for the sugar thou gavest me, ’twas a pennyworth, was’t not? // FRANCIS: O Lord, I would it had been two! // PRINCE: I will give thee for it a thousand pound. Ask me when thou wilt, and thou shalt have it. // POINZ (*within*): Francis! // FRANCIS: Anon, anon. // PRINCE: Anon, Francis? No Francis; but tomorrow, Francis; or Francis, a’ Thursday; or indeed, Francis, when thou wilt.”

mint egy papagáj és mégiscsak anyától lett!” mondja a jelenet végén.<sup>26</sup> De számunkra annak van központi jelentősége, hogy Harry maga felelős ezért a leszűkítésért, amelyet itt pellengérre állít. Az, hogy ő okozta, és hogy ezt színháziasan be is mutatja, nem csak a nyelvi szegénységgel okozza Harry összefonódását (amivel eljátszadozik), hanem a még öt évet inasként eltölteni kényszerülő Francis szegénységével is: „Öt év”, kiáltja Harry „asszonyunkra mondom, hosszú idő a cinkupák csörgetésére”.<sup>27</sup> És amiként a herceg összefonódik ennek az elnyomó rendnek a létrehozásával, ugyanúgy az ennek megszüntetésére irányuló ösztönzéssel is: „De Franci, mernél-e olyan vitéz lenni, hogy füttyülj a szerződésedre, farodat fordítsd felé és megpucolj?”<sup>28</sup> Csábító úgy gondolni erre a jelenetre – amelyben a herceg elégedetlenséget ébreszt az inasban –, hogy homályosan összekapcsolódik Harry valamilyen vélt sérelmével a saját inaséveivel kapcsolatban<sup>29</sup>, de még ha ez igaz is lenne, a hatalom elleni lázadásra vetett rövid pillantást Harry rögtön eltörli pár szándékosan zavaros szóval, hogy Francist visszavezesse a munkájához, anélkül, hogy megérthetné, hogy miért kell így tennie:

- HERCEG: Ha nincs merszed megszökni innen, hordj ki örök életedben barna édesbort és lásd, hogy piszkolódik be lassanként az a szép, fehér mellyened. Ezer font egy penny ára cukorért olyan ajánlat, amelyet még Berberországban sem tesznek az embernek.
- FRANCIS: Mi az, uram?
- POINS: (*kívül*) Franci!
- HERCEG: Menj már, te gazember! Nem hallod, hogy hívnak?

(2.4.73–79.)<sup>30</sup>

Ha Francis megfogadja a korábbi tanácsot, megrabolja urát és elmenekül, találhat helyet magának a „fellázadt pincérek” között Falstaff társaságában, akik tulajdonképpen már azelőtt halottak, hogy halálukba menetelnének a korona fenntartóiként. Talán jobb, ha követi Harry szándékosan zavaros javaslatát és tovább csörgeti a cinkupákat. Ami a herceget illeti, világos, hogy érdekli ez a rövid kis beszélgetés, azon túl is, mint amit eddig felvázoltunk, hiszen előre dicsekszik róla Poins-nak, nem sokkal azelőtt, hogy Francis belép: „Az alázatosság legmélyebb

.....  
<sup>26</sup> „That ever this fellow should have fewer words than a parrot, and yet the son of a woman!” (2.4.98.)

<sup>27</sup> „Five year! by'r lady, a long lease for the clinking of pewter.” (2.4.45–46)

<sup>28</sup> „But, Francis, darest thou be so valiant as to play the coward with thy indenture and show it a fair pair of heels and run from it?” (2.4.46–48.)

<sup>29</sup> L. S. P. ZITNER, „Anon, Anon: or, a Mirror for a Magistrate”, *Shakespeare Quarterly*, 19 (1968), 63–70.

<sup>30</sup> „PRINCE: Why then your brown bastard is your only drink! for look you, Francis, your white canvas doublet will sully. In Barbary, sir, it cannot come to so much. // FRANCIS: What, sir? // POINS (within): Francis! // PRINCE: Away, you rogue, dost thou not hear them call?”

húrját pengettem. Öregem, egy egész falka pincérrel esküdtünk testvériséget, és már mindegyiket a keresztnevéen nevezem, Tomnak, Dicknek, Francinak”.<sup>31</sup> A hercegnek az alázatosság legmélyebb húrját kell tehát megpengetni, ha tudni akarja az összes akkordot és mesterévé akar válni a hangszerének. Az a képessége pedig, hogy el tudja kendőzni indítékait és beszédét homályossá képes tenni, saját magának szavatolja, hogy senki nem lesz képes őt magát megtréfálni.

Olyan jeleneteit idéztem fel a *IV. Henrik I. részének*, amelyek hasonlítanak ahhoz, amit Harriot szövegében *rögzítésnek* hívtam; ez a módszer Harriotnál egy szöszedetben kulminál, tulajdonképpen egy kezdetleges algonkin-angol szótárban, amelynek célja, hogy megkönnyítse a további rögzítéseket, és ezáltal megerősítse az angolok hatalmát Virginiában. A hasonlóság legjobban talán Harry saját szöszedetében látszik, amelyet a fogadó szlengjéből állít össze: „Ha az ember a kancsó fenekére nézett, arra azt mondják, félnótás, és ha nyakalás közben lélegzetet veszel, azt kiáltják <Ex!>, és biztatnak, hogy csak le vele. Szóval annyit haladtam egy negyedóra alatt, hogy most már életem végéig minden kefekötővel a saját nyelvén ihatom”.<sup>32</sup> Ezeknek a leckéknek az értelme, tehát a hatalom szándéka, hogy rögzítse egy „segédcsapos” és társainak beszédét, talán a hűség alábbi megnyilvánulásában érhető tetten, amelyet Harry nevetve idéz fel: „és ha én leszek Anglia királya, az én szavamra hallgat majd minden derék legény Eastcheapben”.<sup>33</sup>

Talán kifogásolható, hogy van némi abszurditás abban, hogy ezeket a jeleneteket Harriot szövegéhez hasonlítom; a *IV. Henrik I. része* dráma, nem pedig értekezés a gyarmatosító vállalkozásba potenciálisan befektetők számára, és a Shakespeare-t foglalkoztató lehetséges értékek, folytatódna ez az érvelés, csakis színháziak lehetnek. 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*. A dráma, és általánosságban a művészi kifejezés, sosem tekinthető teljesen önmagában állónak és elvontnak, és nem is vezethető le kielégítően egy egyedülálló alkotó szubjektív öntudatából. Kollektív cselekedetek, rituális gesztusok, kapcsolati paradigmák és az autoritásról alkotott közös elképzelések hatják át a művészetet, míg a másik oldalon a társadalmilag meghatározott műalkotás,

<sup>31</sup> „I have sounded the very base-stirring of humility. Sirrah, I am sworn brother to a leash of drawers and can call them all by their christen names, as Tom, Dick, and Francis.” (2.4.5–8.)

<sup>32</sup> „They call drinking deep, dyeing scarlet: and when you breathe in your watering, they cry »hem!« and bid you play it off. To conclude, I am so good proficient in one quarter of an hour that I can drink with any tinker in his own language during my life.” (2.4.15–20.)

<sup>33</sup> „They take it already upon their salvation that ... when I am King of England I shall command all the good lads in Eastcheap.” (2.4.9–15.)

egyéb intézmények és megnyilatkozások sokaságával együtt, hozzájárul a társadalmi gyakorlat formálásához, újrendezéséhez és átadásához.

Tény, hogy a műalkotásokat kultúránk elkülöníti az egyéb megnyilatkozásoktól, de ez a demarkáció önmagában közösségi esemény, és nem a társadalmi szempont eltörlését jelöli, hanem annak beépülését a műbe burkolt, vagy direkt módon. Ez a beépülés – saját társadalmi voltának jelenléte a művön belül – lehetővé teszi, ahogy Bahtyin rámutat, hogy a művészet túlélje a létezését lehetővé tevő társadalmi feltételek eltűnését, míg a hétköznapi megnyilatkozás, amely sokkal inkább függ a nem szóbeli pragmatikai körülményektől, gyorsan sodródik a jelentéktelenség és érthetlenség felé.<sup>34</sup> Ezért a művészet túlélési hajlama, elragadtatott fogadtatása olyan közönségek részéről, akik számára egyáltalán nem szánták, nem azt jelzi, hogy az élet minden egyéb területétől függetlenül létezik, és a társadalmi jelenségeknek önmagán belüli megfogalmazása sem részésti a határán kívül eső világtól független formális következetességben. Épp ellenkezőleg, a művészi forma maga a társadalmi értékelés és gyakorlat kifejeződése.

Hozzátehetjük, hogy a *IV. Henrik I. része* is ragaszkodik ahhoz a felfogáshoz, hogy csaknem lehetetlen a színház érdekeit hermetikusan leválasztani a hatalom érdekeiről. Harry jellegzetes cselekvése a játék, pontosabban a színházi improvizáció – az eljátszott szerepei között ott van a saját apja, Henry Percy és felesége, a viaszosvásznon-ruhás tolvaj, önmaga mint tékozló és önmaga mint bűnbánó –, és saját viselkedését az egész darabban úgy értelmezi, mint szerepet, amelyet éppen játszik. Azt várhatnánk, hogy a szerepjáték végül mégis felfedi Harry valós személyiségét – „Ezentúl”, ígéri az apjának, „magamba szálllok”<sup>35</sup> – de Henry Percy meggyilkolása nyilvánvalóvá teszi, hogy a hercegnek nem áll szándékában a színházi maszkok elhagyása, sokkal inkább azoknak a cserélgetése. „Mert eljön az idő”, jelenti ki Harry a darab közepén, „Hogy kicseréltetem Észak fiával / Nagy tetteit az én gyalázatomra”.<sup>36</sup> Amikor ez az idő elérkezik, a darab végén, Harry sállal (az angolban a „favour” szó jelentése itt vállszalag vagy más jelvény, de a 16. században utalhatott arcra is) takarja el Percy „torzult arcát” (5.4.96.), ezzel mintegy jelezve a csere végleges beteljesedését.

A teatralitás tehát nem helyeződik szembe a hatalommal, hanem annak egyik létfontosságú eszköze. A dühös IV. Henrik, előre jelezve Harry herceg sorait, ezt mondja Worcesternek, „Majd önmagam leszek, hatalmasabb / És félelmetesebb,

<sup>34</sup> L. V. N. VOLOSINOV, *Freudianism: a Marxist Critique*, angolra fordította I. R. TITUNIK, szerk. Neal H. BRUSS, New York, Academic Press, 1976, 93–116; a könyvet BAHTYIN írta, de VOLOSINOV neve alatt került kiadásra.

<sup>35</sup> „I shall hereafter [...] be more myself” (3.2.92–93.). A magyar fordítás itt kevésbé szerencsés, hiszen az eredeti angol jelentése: ezentúl inkább magamat adom. (*A ford.*)

<sup>36</sup> „The time will come, / That I shall make this northern youth exchange / His glorious deeds for my indignities.” (3.2.144–146.).



mint természetem”.<sup>37</sup> „Önmagamnak lenni” itt azt jelenti, hogy elvégezni a dolgunkat a hatalom játszmájában, személyes beállítottságunk, vagy saját legbelső lényegünk ellenére. Valójában nem világos, hogy létezik-e egyáltalán olyan a színházi fikción kívül hogy természetes beállítottság a darabon belül. Emlékezhetünk, hogy Falstaff kezében az „öszön” a színpadi retorika eszközévé válik, egy rögtönzött kifogássá, amikor szembesítik gyávaságával, amelynek következtében elmenekült az álarcos herceg elől: „De gondolj csak az ösztönre: az oroszán sem nyúlna az igazi herceghez. Az ösztön nagy dolog; ösztönszerűen gyáva voltam. Annál többet tartok majd egész életemben magamról és rólad: magamról, mint merész oroszánról, és rólad, mint igazi hercegről”.<sup>38</sup> Mindkét igény – Falstaffé a természetes bátorságra és Harryé a törvényes méltósága – egyenrangúnak hat e sötét sorok alapján.

A IV. *Henrik I. részében* folyton folyvást kínozz minket a teatralitástól és emiatt a rögtönző hatalomtól való menekülés lehetősége, de végső soron mégiscsak színházban vagyunk, az élvezetünk elválaszthatatlan attól, hogy nem menekülhetünk, és tetszésnyilvánításunk jóváhagyja bezártságunk diadalát. A darab tehát a központi szereplő stílusában viselkedik, elbűvölve minket nagyszabású vízióival az összetartozásról, végül azzal „váltva meg” magát, hogy reményeinknek árulója lesz és elnyeri árulásával némileg aggodalmas csodálatunkat. Emiatt van a darabban az a furcsa egyensúlya a tágasságnak – a különálló, élénk színekkel ábrázol birodalmak folyamatos szaporodása – és a klausztrofóbiának – ezeknek a lehetséges birodalmaknak az életerős, mégis kiüresedett hatalom által történő bekebelezése. Az egyensúly szinte ijesztően tökéletes, mintha Shakespeare a IV. *Henrik I. részében* elért volna egy ellentétet, de összefonódó erők által fenntartott rendszer középpontjába – ami nem más, mint a Tudorok társadalma.

Azonban ha Harry herceg pályafutását tovább taglaló darabokhoz fordulunk (IV. *Henrik II. rész* és V. *Henrik*), nem csak azt látjuk, hogy az erők egyensúlya megbomlott – a klausztrofóbia győz a IV. *Henrik II. részében*, az V. *Henrikben* pedig a tágasság –, hanem megállapíthatjuk azt is, hogy ebből a nézőpontból felül kell vizsgálnunk a IV. *Henrik I. része* mint tökéletesen kiegyensúlyozott darab jólismert értelmezését. Ami eddig „egyensúlynak” tetszett, közelebbről megvizsgálva szélsőséges instabilitásnak tűnhet, ami az erkölcsi vagy esztétikai rend díszes ruhájába búj; ami korábban világosnak tűnt, most bűvésztrükknek látszik, amely zűrzavart kendőz el, annak érdekében, hogy időt nyerjen és elhárítsa egy illúzió összeomlását. Ami eddig integritásnak tűnt, valójában a fuldoklás jele.

<sup>37</sup> „I will from henceforth rather be myself, / Mighty and to be fear'd, than my condition.” (1.3.5–6)

<sup>38</sup> „Beware instinct – the lion will not touch the true prince. Instinct is a great matter; I was now a coward on instinct. I shall think the better of myself, and thee, during my life; I for a valiant lion, and thou for a true prince.” (2.4.271–275.)

A IV. *Henrik II. része* a hatalom jellegzetes működését kevésbé kétértelműen írja le, mint az előző darab: már nem létezik még a sóvárgó illúziója se az elkülönülő birodalmaknak, mind saját értékrendszerrel, a teljességről szóló szárnyaló víziókkal és rossz álmokkal. Most már szemmel láthatóan csak egyetlen rendszer létezik, ami a kizsákmányoláson és az áruláson alapszik. Percy mámoros gondolatai a becsületről már halottak, helyüket a ravasz, de tehetetlen cselszövők hideg lázadása vette át. A meleg, hetvenkedő hangok, amelyeket a fogadóban halunk – hangok, amelyekről úgy tűnt, hogy a lázadás felforgató erejű alternatíváját adják –, kiderül, hogy egy kötekedő ribancról származnak, aki halálra ver egy vendéget. És Falstaff, akinek korábbi lopásait bearanyozta valamilyen belső kelm, most arról beszél, hogy üzletet csinál a betegségből (1.2.234–235.).

Csak Harry herceg az, aki összehasonlítva az előző darabbal kevésbé tűnik hitványul számítónak, hiszen fáradtság és zavar lesznek rajta egyre inkább úrrá. Azonban ez a változás, véleményem szerint, nem teszi őt emberibbé (mint ahogy Auerbach állítja egy híres esszében) hanem rávilágít, hogy az árulások a rendszer részei. Vele, és érte történnek. Már nincs szüksége rá, hogy arról monologizáljon, hogy „Megcáfolja az emberek véleményét” azzal, hogy elárulja selejtes barátait: az árulást a dolgok rendszere teljesíti be, egy rendszer, amelyet ebben a darabban az idő és a szükségszerűség vezérel. Ezért most már nincs is szükség hősies harcra egy veszélyes, ragyogó ellenféllel, mint amilyen Percy volt (akire egyedül Pistol paródiaszerű marlowe-i fölényeskedése emlékeztet); a lázadókat rövid úton és dicstelenül távolítják el, Harry öccse, a kimérten erényes John of Lancaster hamis ígéreteinek segítségével. Hogy hazugságait megpecsételje, Lancaster rendkívül megfelelően, „vére becsületére” (4.2.) esküszik – a hidegvérre, ahogy Falstaff mondja, amit Harry is örökölt az apjától.

Az idegen hangok „rögzítése” – azok hangjáé, akiknek nem áll hatalmukban, hogy létezésükről írott emléket hagyjanak – folytatódik ebben a darabban, de a hercegi bűnpártolás színházi illúziója nélkül. A király továbbra is meg van győződve arról, hogy a fia egy semmirekellő és a királyság a halála után romba dől majd – van ebben a gondolatban valami különleges vigasz – de most már nem csak Harry az, aki kinyilvánítja titkos elkötelezettségét a fegyelmező hatalom felé (minden látszattal szemben). Warwick biztosítja a királyt arról, hogy a herceg érdeklődése az eastcheapi legények iránt valójában nem több, mint aminek látszik:

A herceg úgy tanulja társait,  
Mint egy idegen nyelvet, amelyen  
Meg kell ismerni és tanulni az  
Illetlen szót is; de ha megtanultuk,  
Tudja Felséged, másra nem való, csak

Hogy tudjuk és gyűlöljük. Így a herceg  
 A megért időben majd követőit,  
 Mint durva szavakat, veti el és  
 Emlékük csak mint mérték s minta él majd,  
 Amelyen mások életét leméri,  
 S az elmúlt rosszat fordítja előnyére.

(4.4.68–78.)<sup>39</sup>

Az elején ez a nyelv-analógia a herceg alvilági kitérőit a tökéletesség kereséséhez hasonlítja: a tökéletes nyelvi kompetencia, a nyelv fölényes ismerete a legteljesebb létező szókészletet igényli. De a fenyegetés Warwick szavaiban – „Hogy tudjuk és gyűlöljük” – rögtön megmutatja, hogy Harry nyelvi kutatásai túlmutatnak a tökéletességen. Amikor a *IV. Henrik I.* részében Harry a fogadói szleng ismeretével dicsekszik, egy pillanatra valóban azt gondolhatjuk, hogy társas kötődést láthatunk, emberi köteléket a társadalom legtetején és legalján lévő között az ivás egyszerű szertartásának hatására. A darab ugyan világossá teheti, ahogy korábban írtam, hogy itt jól körülhatárolt politikai érdekek is szerepet játszanak, de ezeket az érdekeket rövid időre zárójelbe tehetjük, annak érdekében, hogy elképzeljük azt, amit Victor Turner „communitas”-nak nevez – egyesülést, amely a társadalmat normális esetben irányító hierarchikus rend pillanatnyi megszűnésén alapszik.<sup>40</sup> És még mikor el is kell hagynunk ennek az egyesülésnek a tágas terét, a darab legnagyobb részében tovább élvezhetjük Harry meglepő ügyességét, azt a tökéletességet, amiért jogosan ünnepli önmagát.

Egy másik nyelv megtanulása egyben egy másik nép létezésének az elismerése is, és szükségeltetik hozzá a képesség, hogy, bármennyire szögletesen is, de működni legyünk képesek a másik társas világában. Harry megjegyzése, miszerint képes minden kefekötővel a saját nyelvén inni, tréfásan azt sugallja, hogy számára az alsóbb osztályok gyakorlatilag egy másik népet jelentenek, egy idegen törzset a saját királyságában – ami viszont jóval népesebb, mint a sajátja. Az, hogy ez a nézet jóval túlmutat Shakespeare darabján, abból látszik, hogy a közép- és felsőosztálybeli angol telepesek az Újvilágban nem úgy tekintettek az amerikai

<sup>39</sup> „The Prince but studies his companions / Like a strange tongue, wherein, to gain the language, / 'Tis needful that the most immodest word / Be look'd upon and learnt, which once attain'd, / Your Highness knows, comes to no further use / But to be known and hated. So, like gross terms, / The Prince will in the perfectness of time / Cast off his followers, and their memory / Shall as a pattern or a measure live, / By which his Grace must mete the lives of another, / Turning past evils to advantages.”

<sup>40</sup> L. például Victor TURNER, *Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

indiánokra, mint egy másik fajra, hanem inkább a saját alsó osztályaik egy változataként; kinek a kefekötő, kinek az indián.<sup>41</sup>

Harry szöszedete hasonlítani látszik Harriotéhoz, Warwick leírása a herceg tetteiről azonban jóval túlnő a *Brief and True Report*ban található szólista funkcionalitásán, amelyben a tűz, étel, menedék algonkin megfelelői találhatók meg, és egy másfajta szöszedet irányába mutat, amelynek kimondottan az a célja, hogy általa meg lehessen érteni és ellenőrzés alatt lehessen tartani az alsóbb osztályokat. Az olyan baljóslatú szöszedetekre gondolok, amilyeneket a bűnözők és vagabundok 16. századi leírásaihoz illesztettek függelékként. „Íme, a jó olvasó elé tárom ezeknek az ögyelgő naplopóknak és henyélő haszontalanoknak a becstelen, bitang beszédét”, írja Thomas Harman, amint a saját szónoki képességeit fitogtató komikus szóvirággal bemutatja az állítása szerint autentikus listáját, amelynek összeállításáért maga is nagy árat fizetett.<sup>42</sup> Harman *A Caveat for Common Cursitors* (Figyelmeztetés a hétköznapi bűnözőknek) című pamfletje, állítása szerint, személyes kutatómunka gyümölcse, amely rendkívül nehéz volt, tekintetbe véve, hogy informátorai „nagyon leleményesek és fortélyosak”. De „nyílt hízélgés, pénz és jókedv” segítségével sokat tanult a módszereikről, „megígérve nekik, hogy sosem fedem fel nevüket vagy bármi mást, amibe beavattak” (82.). Ezután Harman vidáman publikálja, amibe beavatták és nem csak egy „vándorkereskedők franciája” című szöszedettel zárja a művét, hanem egy ábécés rendbe szedett névlistával, hogy ezeken a megátalkodott semmittevőkön a rendkívüli büntetéseket könnyebben végre lehessen hajtani.

Nem világos, hogy Harman alanyai – az csavargók (*upright-man*), a kéregetők (*abraham men*), vagy a lotyók – valóban kapcsolatban állnak-e a társadalmi valósággal, mint ahogy ez nem állapítható meg Lapedő Dollyról, vagy Sürge Asszonyról, az eastcheapi kocsmárosnéról sem. A *Caveat* legnagyobb része, mint ahogy a kor legtöbb szemfényvesztőkről szóló irománya, leginkább humoros anekdotagyűjteménynek tűnik: hagyományos mese szélhámosokról és svindlerekről, elmésen valós megfigyelésként előadva. (Nem túlzottan biztató, hogy Harman szerint a csavargók által használt kifejezés a kalodára, ahol a leggyakrabban tartották őket nem más, mint „a harman”). De Harman megpróbálja a pontos megfigyelés és rögzítés látszatát keltetni – kétségtelenül ez lehetett a könyv sikerének egyik oka –, ennek pedig fontos retorikai eszköze volt, hogy gazdagon meghintette árulással: ismételten felhívja a figyelmet ünnepélyes ígéreteire, miszerint

<sup>41</sup> L. Karen Ordahl KUPPERMAN, *Settling with the Indians: the Meeting of English and Indian Cultures in America, 1580–1640*, Totawa, N.J., Rowman and Littlefield, 1980.

<sup>42</sup> „Here I set before the good reader the lewd, lousy language of these loitering lunks and lazy loreds.” Thomas HARMAN, *A Caveat of Warening, for Common Cursitors Vulgarely Called Vagabones* (1566) = *Cony-catchers and Bawdy Baskets*, szerk. Gamini SALGADO, Harmondsworth, Penguin, 1972, 146.

sosem fogja elárulni, amiről tudomást szerez, mivel szavának megszegése a biztosíték arra, hogy a közlendője hiteles és fontos.

Harman, mint egy középosztálybeli Harry herceg, azt állítja, hogy alakoskodása által egy olyan világba nyert betekintést, amely normális esetben rejtve van a hozzá hasonlóak elől, és ezt a királyság javára fogja fordítani úgy, hogy segít az olvasóknak felismerni és kiítani a köztük élő alakoskodókat. Harman saját beavatkozásai – a nyomozások és letartóztatások, amelyekről beszámol (vagy amelyeket kitalál) – önmagukban nem elégségesek: csak a könyve képes teljes mértékben lerántani a leplet a csavargók bűvészkedéseiről, és így nagyobb éberségre és szigorúságra ösztökélni a bírókat és rendőröket. Mint ahogyan a *IV. Henrik* drámák a teatralitást a királyi hatalom egyik fontos eszközeként tematizálják, úgy a *Caveat for Common Cursitors* (a kor legtöbb angol és francia szemfényvesztőjéről szóló irodalmához hasonlóan) magát a nyomtatást jeleníti meg a társadalmi rend és a büntetendő csalás leleplezésének segítőjeként. A nyomtatott könyv széles körben terjeszthető és könnyen átírható, így a csavargók nevei és praktikái még azelőtt megismerhetők, mielőtt ők maguk megjelennének a jámbor polgárok otthonaiban; és mintha ez a mozgékony nem lenne eléggé kezelhető, Harman még azt is állítja, hogy amikor pamfletjének nyomtatása még csak félúton járt, a nyomdása segített neki elfogni egy különlegesen ravasz „ál-bolondot” – egy színlelő epilepsziást. Harman leírásában a nyomdász detektívvé avanzsál, előbb az utcán rohan, hogy elkapja a tettetőt, majd egy következő alkalommal „kíváncsan célozgatva” (116.) és irgalmat színelve csalogatja a felügyelő kezei közé. Harman ilyen tarka mesék segítségével úgy mutatja be a könyvek hatalmát, mint amely képes szó szerint levadászni és törvény elé állítani a csavargókat.

Ezeknek a beszámolóknak a veszélye természetesen az, hogy az etikai töltet a visszájára fordul: a rend erőiről – akik a Könyv szerint élnek, hogy úgy mondjam<sup>43</sup> – kiderül, hogy ők maguk is rászorulnak az alakoskodásra és az árulásra, a csavargókról pedig vagy hogy pusztán a felsőbb osztályoknál szerencsétlenebb és kevésbé védett csoport, vagy hogy kezdetleges módon láznak a kegyetlen társadalom képmutatása ellen. Éppen ilyen visszájára fordulás megy végbe újra és újra a kor csavargó-irodalmában, a ribancoktól és naplopóktól kezdve, akik Harman elmarasztalásaira kifogyhatatlan (bár takarékos) méltósággal reagálnak, a bűnök magukat jobban kifejezni képes védelmezőik, akik kitanaknak amellet, hogy az életük legrosszabb esetben is a valódi nagyságokéinak utánzata:

<sup>43</sup> A „live by the book” kifejezés szójáték az eredetiben: a Könyv, tehát a Biblia szerint, vagyis erkölcsösen élnek. (A *ford.*).

Bár a te tapasztalatod a világról nem olyan nagy mint az enyém [mondja egy ravasz és csaló kockajátékos], de biztos vagyok benne, hogy te is tudod, senki sem élhet becsületesen, hacsak nincs valami titkos mellékes mód amivel segíteni tud magán és amiről a világ nem szerez tudomást. Gondolod, hogy a nemesember tudna úgy élni, ahogy, ebben a kemény világban, ha csak a járadékaiból kellene fenntartania az életét? Gondolod, hogy az ügyvédek ilyen nagy vásárlók lennének, ha a védőbeszédek rövidnek volnának és minden ítéletüket az igazság és a lelkiismeret irányítaná? Szerinted miért vesznek fel tisztségeket és gazdagodnak meg ezek a tisztviselők olyan gyorsan, ha nem a fosztogatásról szól az üzlet? A kereskedők mitől gazdagodnak meg olyan nagyon, mint egy báró, és válnak úriemberekké, ha nem attól, hogy hazudnak, meghamisítják a portékájukat és hamis fényből adják el, átverve a vásárlót?<sup>44</sup>

94

És bár központi eleme a csavargó-irodalomnak a dolgok efféle visszajára fordítása, mégis hiba volna végső hatásukat felforgatásként kezelni, mint ahogy Shakespeare történelmi színműveiben szereplő hasonló részeket is, melyek leggyakrabban Falstaff szájából hangzanak el. Az felforgatás hangjait a rend megerősítése hozza létre, és bár ezek hangsúlyosan feljegyeztetnek, mégsem aknázzák alá a rendet. És éppen Harman példája sugallja – aki pedig annyival nyersebb Shakespeare-nél – hogy a rend nem lehetséges és nem is teljesen meggyőző lázadás léte és érzékelése nélkül.

Saját függősége az árulástól nem akadályozza Harmant abban, hogy az álszentség és az alakoskodás vádjával illesse a csavargókat, ugyanakkor arra serkentve olvasóit, hogy megvessék és üldözzék őket. Épp ellenkezőleg, Harman felháborodása paradox módon nő, amikor megemlíti, hogy ő is résztvesz a csalásban, amelyet egyébként maga is elítél, mintha az elítélés retorikájának hevessege megtisztítaná minden bűntől. A be nem tartott ígéretei csupán polgári jócselekedetek, szükséges módszerek a társadalmi jólét fenntartásához. A „csapzott, cafatos csavargók csőcseléke” kívül helyezte magát a civilizált párbeszéd határain, a törvény pedig azért van, hogy mindent megtegyen a végleges eltüntetésük érdekében. Harman hamis esküi csupán eszközök a hamis eskütevők felismerésére, és a közösségből történő eltávolítására. Lesz egy dögvészes kisebbség, amely „dühöng, dül-fül, szitkozódik és csak bámul erre a könyvre” amelyben praktikáik,

<sup>44</sup> „Though your experience in the world be not so great as mine [says a cunning cheater at dice], yet am I sure ye see that no man is able to live an honest man unless he have some privy way to help himself withal, more than the world is witness of. Think you the noblemen could do as they do, if in this hard world they should maintain so great a port only upon their rent? Think you the lawyers could be such purchasers if their pleas were short, and all their judgements, justice and conscience? Suppose ye that offices would be so dearly bought, and the buyers so soon enriched, if they counted not pillage an honest point of purchase? Could merchants, without lies, false making their wares, and selling them by a crooked light, to deceive the chapman in the thread or colour, grow so soon rich and to a baron's possessions, and make all their posterity gentlemen?”. Gilbert WALKER (?) (sic), *A manifest detection of the moste vyle and detestable use of Diceplay* (c. 1552) = *Cony-Catchers*, 42–3.

melyeket a titoktartási ígéret miatt árultak el, a nyilvánosságra kerültek, a többség viszont összefog jogos felháborodásában: „a tisztességesek megvetik őket, a hívők eltaszítják őket, a gazdák kigúnyolják őket, a gazdálkodók ellenük szegülnek, a dolgozók nyíltan szidják őket, a nők tapsolva ordítanak rájuk” (84.). Aki tehát szeret olvasni a csavargókról az valójában gyűlöli őket és egyetért a könyörtelen elárulásukkal.

„A darab jó emberei”, ahogy a *IV. Henrik II. rész*ének egy tehetséges kritikusa írja, „egy nagy rendbe tömörülnek; a rossz emberek ellenállnak, vagy kihasználják ezt a rendet”.<sup>45</sup> Ez kétségtelen, de akárcsak Harman vagabund-gyűlölő vidám kis társasága, a Lancasterek államának „nagy rendje” is kihasználja az eskük megszégését. Shakespeare azonban nem hőköl vissza a jó emberek és rossz emberek szortírozásában érezhető aljasságtól; felveszi azt a diszkurzív írásmódot, amelyet Harmannál és sok száz egyéb szövegben láthatott, és felerősíti azt, megmutatva, hogy a modern állam alapja, csakúgy, mint a modern uralkodó hatalmáé, számításon, megfélemlítésen és csaláson nyugszik. És ezeket a folyamatokat a szórakoztatás keretei között mutatja be, a közönség pedig – épp ennek az államnak az alattvalói – fizet és tapsol.

A *IV. Henrik II. rész*ében egyfajta megszorítást érezhetünk, amit a részletek megszállott bemutatása csak erősít – „Megesküdtél nekem egy aranyozott serlegre, amikor a Delfin-szobámban ültél, a kerek asztalnál, a kőszén-tűznél, pünkösöd hetének szerdáján...”. Balga, a falusi bíró kertjében átélhetünk néhány pillanatot, ami üdítően elszakít ettől a nyomasztó stratégiai és körülményeskedő megszorítástól, de Falstaff könyörtelenül elrontja ezeket – és olyan végtelenül ügyesen és bámulatba ejtően teszi ezt, hogy szívesen fogadjuk: „Emlékszem, olyan volt a Clement-kollégiumban, mint azok az emberkék, akiket vacsora után sajtthéjából állítanak össze. Amikor meztelen volt, mindenki azt gondolta róla, hogy kétgyökerű retek, amelyikre valami fantasztikus fejet faragtak késsel”.<sup>46</sup>

Ami marad, az a természet törvénye: az erős megeszi a gyengét. Mégsem egészen ez az, amit Shakespeare megtapsoltat a közönségével. Csakúgy mint Harman, Shakespeare sem hajlandó elfogadni a társadalmi rend ennyire öntelten cinikus fogantatását: ehelyett azok a cselekvések válnak a hatalom kellékeivé, amelyeknek szélsőségesen meg kellene ingatniuk a hatalmat. Ebben a darabban, még a *IV. Henrik I. rész*énél is kegyetlenebbül, az erkölcsi értékeket – igazság, rend, udvariasság – paradox módon az ellentétes felforgató értékek látszólagos létrejötte biztosítja. Az államot fenntartó hitvány árulásokból emelkedik ki az

<sup>45</sup> Norman N. HOLLAND, a *IV. Henrik II. rész* Signet Classic kiadásában (New York, New American Library, 1965, xxxvi.).

<sup>46</sup> „I do remember him at at Clement’s Inn, like a man made after supper of a cheese-paring. When ’a was naked, he was for all the world like a forked radish, with a head fantastically carv’d upin it with a knife.” (3.2.308–312.)



a bizonyos „komoly felség”,<sup>47</sup> amelybe Harry végső és döntő árulásán keresztül – Falstaff eldobása – beleolvad.

Vannak olyan momentumok a *II. Richárd*-ban, ahol a királyság összeomlása összefüggésben áll azzal a felfedezéssel, hogy az uralkodónak fizikai teste van, tehát a teremtményi létének pátoaszával:

Ne űzzön gúnyt húsból vérből tovább  
A forma, pompa, cifra hódolat,  
Hisz nem más az, csak merő félreértés:  
Kenyérrel élek, mint ti, éhezem,  
Magam vagyok, kinlódok, ó, hogy is  
Mondhatjátok még, hogy király vagyok?  
(3.2.172–177.)<sup>48</sup>

96

A *IV. Henrik II. rész*-ének végére már ezek a fizikai korlátok is beleolvadtak az ideológiai struktúrába, és ezért a királyi cím igazolásába. Pontosan amiatt, hogy Harry herceg is kenyérrel él, érthetjük meg az áldozatot, amelyet ő, és persze az apja is, hozott. *II. Richárd*-dal ellentétben *IV. Henrik* nem színpadias retorikával fogalmazza meg ezt az áldozathozatalt, hanem személyes, elmélyült beszédben osztja meg egy gondterhelt, fáradt ember legbelső gondolatait:

Füstös kunyhókban mért időzöl inkább,  
Miért nyújtózol kemény szalmaágyon,  
Hol zümmögő szunyoghad ringat el –  
Mintsem az illatosított szobákban,  
A drágadíszü mennyezet alatt  
A legédesebb dallam hangja mellett?  
(3.1.9–14.)<sup>49</sup>

Ki tudja? Még igaz is lehet. Talán abban a társadalomban, ahol a férfiak és nők túlnyomó többségének szinte semmije sem volt, a gazdagok és hatalmasok kevei ébren feküdtek éjjelente. De meg kell értenünk, hogy ez az álmatlanság nem

<sup>47</sup> „formal majesty” (5.2.130.).

<sup>48</sup> „... throw away respect, / Tradition, form, and ceremonious duty, / For you have but mistook me all this while. / I live with bread like you, feel want, / Taste grief, need friends: subjected thus, / How can you say to me I am a king?” A *II. Richárd* magyar változatát SOMLYÓ György fordításában közlöm: *Shakespeare összes művei. Királydrámák*, I, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961.

<sup>49</sup> „Why rather, sleep, liest thou in smoky cribs, / Upon uneasy pallets stretching thee, / And hush'd with buzzing night-flies to thy slumber, / Than in the perfum'd chambers of the great, / Under the canopies of costly state, / And lull'd with sound of sweetest melody?”

volt titokban tartva: a nagyságok szenvedése gyakorta visszatérő téma a 16. századi uralkodó osztály irodalmában. IV. Henrik ugyan monológot mond, de, mint Shakespeare-nél oly gyakran, ez az elszigeteltség csak erősíti azt az érzést, hogy egy nagy tömeghez beszél: a színház közönségéhez. A szöveg arra serkent, hogy megismerjük a szenvedését, hogy megértsük – itt és más helyeken a darabban – mi a hatalom ára. És azért ösztökél az ár megértésére, hogy jóváhagyjuk a hatalmat, hogy elfogadjuk a javak groteszk és kegyetlenül egyenlőtlen elosztását: mindent a keveseknek, semmit a sokaságnak. Az uralkodók kiérdemlik emelkedett pozíciójukat, de legalábbis megfizetnek érte, és ez a szenvedés megnemesíti, ha el nem is törli a hazugságokat és árusásokat, amelyeken ez a pozíció alapszik.

Mint oly gyakran, Falstaff parodizálja ezt az ideológiát, vagy inkább – és ez egy jelentőségteljes momentum – badarságként tárja eléink *még azelőtt*, hogy az a hivatalos igazságként tűnne fel. Amikor Falstaffot elhívják a fogadóból az udvarba, Dollyhoz és Sürge asszonyhoz fordul és bölcselkedve kijelenti: „Látjátok, édes kis tyúkjaim, hogy keresik az érdemes embereket. Az érdemtelen nyugodtan alhatnak, de a tettek emberét hívatják”.<sup>50</sup> Pár pillanattal később ez a retorika – amely tehát úgy tudatosult, mint ami arra jó, hogy szajhákat és kocsmárosokat nyűgözzön le vele az ember, ha tartozik nekik, de nem akarja megadni – visszatér a beszédben, vagyis a monológ hagyományaihoz híven a király legbensőbb gondolataként.

Az ehhez hasonló pillanatokban a *IV. Henrik II. része* úgy tűnik, hogy vizsgálja és megerősíti a rendkívül sötét és baljóslatú hipotézist az angliai monarchikus hatalom természetéről: erkölcsi tekintélye olyan mélyreható képmutatáson alapszik, hogy azt már a képmutatók is elhiszik. „Aludjatok hát, ó, boldog szegények! / A koronás hely fekhelye keményebb!”,<sup>51</sup> mondja az öreg csuka a kishaloknak. De úgy tűnik, hogy az öreg csuka el is hiszi, amit mond, ahogyan talán azt is, hogy soha nem is vágyott a koronára, „Az államot a szükség úgy letörte, / Hogy én s nagyság nászra kényszerültünk”.<sup>52</sup> Nekünk azonban privilegiált hozzáférésünk van az állami árusások hálózatahoz és Falstaff bölcsességéhez is, ami ezt a homályos képmutatást egészen áttetszővé teheti számunkra. És még a *IV. Henrik II. részéről* sem mondható el, amelyben a hazugság és az önérdékű érzelmesség megkerülhetetlen, amelyben a legitim hatalom illegitimitása többször megmutatkozik, amelyben az egész állam – More szavait kölcsönvéve – a nagyságok összeesküvésének tűnik, hogy érdekeiket kiszolgálják és védelmezik a közjó ürügyén, még itt sem lehet azt mondani, hogy a közönség lázadó

<sup>50</sup> „You see, my good wenches, how men of merit are sought after. The undeserver may sleep when the man of action is called on.” (2.4.374–377.)

<sup>51</sup> „Then (happy) low, lie down! / Uneasy lies the head that wears a crown.” (3.1.30–31.)

<sup>52</sup> „But that necessity so bow'd the state / That I and greatness were compell'd to kiss.” (3.1.72–73.)

hangulatban távozna a színházból. A darab igazolni akarja a megszilárdult rendet, bár a *IV. Henrik II. részének* lezárásánál még vaskorba illőbb módszerekkel, amikor az újonnan megkoronázott V. Henrik beleolvasztja saját testét „államunk nagy testébe”,<sup>53</sup> a háttérben a megvetett és elutasított Falstaff-fal és a lázadókat hidegvérűen eláruló Lancaster ámulatával a még hidegvérűbb testvére iránt: „Helyeslem a király intézkedését”.<sup>54</sup>

A darab végén a hangulat elég kellemetlen – Falstaff elutasítása a Shakespeare-kritika egyik szűnni nem akaró vitájához szolgáltat alapot – de a feszélyezettség csak arra szolgál, hogy igazolja Harry állítását, miszerint megszűnt a régi önmaga lenni. Amennyiben a darab végének nyersesége frusztrációt eredményez, akkor ez a frusztráció igazolja azt a gondosan kitervelt, hivatalos stratégiát, amelynek segítségével felforgató szemléleteket hoznak létre majd vonnak ellenőrzés alá:

98

Vadul tért sírjába apám,  
Mert szenvedélyeim vele nyugosznak,  
S komoly szelleme velem él tovább,  
Hogy kigúnyolja a világ reményét,  
Megszégyenítse a jóslást, kiirtsa  
A rothadt véleményt...

(5.2.123–128)<sup>55</sup>

A *IV. Henrik I. része* néha lehetővé teszi, hogy Harriotnek érezzük magunkat, egy összetett új világot szemlélve, és sötét eszméket próbálva ki rajta anélkül, hogy ezek az eszmék a látszólagos fenyegetés ellenére ártanának a rendnek. A *IV. Henrik II. része* azonban inkább azt sugallja, hogy mi vagyunk az indiánok, akik hódolnak egy olyan hiedelemrendszernek, amelynek csalo volta csak a saját hatalmát, hitelességét és igazságát erősíti meg. A záró darab, az *V. Henrik* pedig azt érezteti, hogy mindvégig egyszerre voltunk gyarmatosítók és gyarmatosítottak, királyok és alattvalók. A darab ügyesen jegyzi fel a királyi képmutatás, kegyetlenség és rosszhiszeműség minden apró nüanszát, ám kollektíven dicsőítő ünnepélyes kontextusban teszi ezt, ahol Anglia Sztárja<sup>56</sup> karizmatikus vezetőként megtisztítja az államot a javíthatatlanságaitól és összekovácsolja a harcias nemzetállamot.

<sup>53</sup> „the great body of our state”. Saját fordítás.

<sup>54</sup> „I like this fair proceeding of the King’s.” (5.5.9.)

<sup>55</sup> My father is gone wild into his grave; / For in his tomb lie my affections, / And with his spirits sadly I survive, / To mock the expectation of the world, / To frustrate prophecies, and to rase out / Rotten opinion.

<sup>56</sup> Utalás Dorothy és Charlton OGBURN *This Star of England* című művére. (A ford.).

A különböző emberek igába hajtásával – akiket a darbben a walesi Fluellen, az ír Macmorris és a skót Jamy képvisel, és akik a hűséges angolokkal harcolnak együtt Agincourt-nál – Harry szimbolikusan megszelídíti a Brit Szigetek utolsó vadvidékeit, azokat a területeket, amelyek a 16. században az Újvilág népeinél sokkal erőteljesebben képviselték az eltűnőben lévő törzsiség pusztulásra ítélt végvidékeit. Ezt természetesen úgy éri el, hogy hódító hadjáratot indít a franciák ellen, és ez a katonai hadmozdulat az általam korábban „megmagyarázásnak” nevezett intézkedéseken alapul. Az V. Henrik a király kényes alapossággal előadott francia trónigényének genealógiai kifejtésével indul, amelyben, mint azt Harriot vonatkozó példáiban is láthattuk, az angol vezérelvek ideológiai igazolása egy nyugtalanító keveréke a „kikezddhetetlen” érvelésnek<sup>57</sup> (amennyiben a premisszákat elfogadtuk) és a vaskos önérdéknek. Minél hosszabban taglalja a Canterbury Érsek az invázió megokoltságát – amiről bizalmasan bevallotta, hogy az egyház pénzügyi helyzetének orvoslására szolgál –, a közönség annál szkeptikusabbá válik. És nem adnak enyhülést az ezt követő próbálkozások az invázió megmagyarázására és megindokolására sem: Harry többször figyelmezteti áldozatait, hogy pusztítást és erőszakot idéznek magukra, ha ellenállnak neki, de a megszálló hadsereg vezetőjétől kevéssé hangoznak erkölcsileg indokoltnak az ilyen kijelentések. Hasonlóképpen, Harry elmékedése a nagyságok szenvedéséről – „Mily könnyűség, mit / Király nem ismer s élvez a magános”<sup>58</sup> – némileg sántít amiatt, hogy szinte egyedül ő felel azért a háborúért, amely saját maga és az ellenségei szerint is hatalmas civil nyomorúsággal jár. És látva a jelenetet, amelyben ideges, ijedt katonák álmatlanul várják a hajnalt, nem túlzottan meggyőző Harry emelkedett víziója a nyugodtan alvó szolgáról és parasztról, akik nem tudják „Hogy virraszt a király, békéjít óva?”<sup>59</sup>

Az uralkodó dicsőítésének ez a látszólagos aláásása bizonyos jelenkori kritikuskat arra indított, hogy a felmagasztalást keserűen ironikusnak tekintsék, vagy avval érveljenek, talán hihetőbben, hogy Shakespeare V. Henrik-ábrázolása erőteljesen kétértelmű.<sup>60</sup> De Harriot *Brief and True Report*jának tükrében azt mondhatjuk, hogy a felforgató kételyek, amelyeket a darab is ébreszt, paradox módon fokozzák a királynak és háborújának a hatalmát, miközben egyben ugyanezt a hatalmat be is árnyékolják. Az árnyékok ugyan nagyon is valódiak, de

<sup>57</sup> Ezt írja J.H. WALTER az V. Henrik Arden (Második Sorozat) kiadásában (London, Methuen, 1954, xxv.).

<sup>58</sup> Az angol eredeti itt jobban megvilágítja az érvet: „What infinite heart's ease / Must kings neglect that private men enjoy!” – azaz szabadfordításban: „Milyen könnyűségről/megnyugvásról kell a királyoknak lemondania, melyet az egyszerű ember bármikor élvezhet.” (4.1.135–136.)

<sup>59</sup> „What watch the king keeps to maintains the peace.” (4.1.283.)

<sup>60</sup> Az erről való párbeszéd: Norman RABKIN, *Shakespeare and the Problem of Meaning*, University of Chicago Press, 1981, 33–62.

mégis elhessegetik őket – amíg Essex hadjáratot vezet Írországba, amíg Erzsébet uralkodik, amíg a monarchia, mint jelentős politikai intézmény, meg nem szűnik. Sőt, ez még ma is folytatódik, hiszen a teljesen ironikus olvasatok ellenére, és egy olyan korban, amikor már ez nem tűnik egy fontos kérdésnek, még mindig nem biztos, hogy az *V. Henriket* sikeresen előadható-e a rend felforgatásáról szóló darabként. Mert a királyi hatalom darabban található megerősítése nem csak a kétely elodázásáról szól: a Shakespeare által felvetett kételyeknek nem az a céljuk, hogy csökkentsék, hanem hogy növeljék a király karizmáját, pont úgy, ahogy a darab színházi érdekességét is növelik; a királyi hatalom korabeli kételymentes ünnepléseiből hiányzott a színházi erő, és mára rég feledésbe merültek.

A közönség feszültsége tehát növeli a figyelmét. Mivel a nézők folyamatos emlékeztetőket kapnak a valós és az eszményi, a tények és az értékek közötti űrről, ezért kénytelenek ezt az űrt valahogy kitölteni, hinni a nagyság illúziójában, majd elvakulni saját maguk képzelt hasonlóságától az uralkodóval. Az ideális király nagyrészt a közönség kitalációja kell hogy legyen, a hódító akarat szüleménye, amelyről kiderül, hogy megegyezik az engedelmeskedő akarral. Az *V. Henrik* figyelemre méltó módon tud róla, hogy mennyire függ a közönség képzelőerejétől. A Prológus nyitó sorai egy olyan színházat idéznek fel, amely radikálisan különbözik attól, amit aztán látni fogunk: „Országot színpadul, hercegeket rá, / S nézni, királyokat, az áradó színt”.<sup>61</sup> Egy ilyen színház-államban nem lenne társadalmi különbség a király és a néző, az előadó és a közönség között. Mindenki királyi lenne és az előadás szerepe nem az volna, hogy egy színészt királlyá változtasson, hanem egy királyt istenné: „Majd jöjjön ő, Henrik, a harcias, / Vegye föl Mars alakját”.<sup>62</sup> Ez nem más, mint a királyi udvarok maszkajátékai, de Shakespeare teljes mértékben a tudatában van, hogy az ő színháza nem udvari szóraoztatás, hogy a színészei csupán „egyszerű lelkek” és hallgatósága sem uralkodókból áll, inkább „mind nemesek”<sup>63</sup>, ahogy hízelegve hívja őket. A Prológus így invitálja a közönséget: „Hadd dolgozzuk meg képzelőerőnket”, hogy „Diszítse fel [elmétek] királyainkat”<sup>64</sup>. Ez a felszólítás (*must deck*, azaz fel kell díszíteni) egyben kérés és magyarázkodás – ennek a „rossz állványnak” a sajnálatos korlátozottságra való tekintettel –, de véleményem szerint mindez túlmutat a színpadon: minden királyt a nézők képzelőereje díszít fel, és a királyok vagy a színház korlátai csak még ellenállhatatlanabban serkentik működésre ezt az erőt.

<sup>61</sup> „A kingdom for a stage, princes to act / And monarchs to behold the swelling scene.” (Prológus, 3–4.). Az *V. Henrik*ből származó idézeteket legtöbbször NÉMETH László fordításában közlöm: *Shakespeare összes művei. Királydrámák*, I, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961.

<sup>62</sup> „Then should the warlike Harry, like himself, / Assume the port of Mars.” (Prológus, 5–6.)

<sup>63</sup> „flat, unraised spirits”; „gentles all” (saját fordítások).

<sup>64</sup> „Let us, on your imaginary forces work” (saját fordítás); „For ’tis your thoughts that now must deck our kings” (Prológus, 18, 28)

Ahhoz, hogy megértsük Shakespeare koncepcióját Harryről – hogyan lett kefe-kötőből uralkodó –, hiánytalanul meg kell ismernünk az Erzsébet-kori hatalom poétikáját, amely lényegi pontokon elválaszthatatlannak fog bizonyulni a színház poétikájától. Kipróbálás, feljegyzés és megmagyarázás mind részei ennek a poétikának, amely szétválaszthatatlanul összekapcsolódik Erzsébet királynő alakjával, egy uralkodóéval, akinek nem volt állandó hadserege, sem magasan fejlett bürokratikus rendszere, sem kiterjedt rendőrsége, akinek hatalmát annak színházi ünneplése és elismerése határozta meg, és akinek ellenségeit a színházi erőszak érte utol. Ahhoz a hatalomhoz, amely méretes rendőri apparátuson, az erős, középosztálybeli szűk-családon, a kidolgozott iskolarendszeren nyugszik, és amely egy olyan panoptikumról álmodik, amelyben a legszemélyesebb titkok egy láthatatlan hatóság számára mind láthatóak – egy ilyen hatalomhoz legjobban illő esztétikai forma a realista regény.<sup>65</sup> Az Erzsébet-kori hatalom, azonban a láthatóság előjogán nyugszik. Csakúgy, mint a színházban, ezt a közönséget is lefoglalja a látható jelenlét, de ugyanakkor tisztos távolságot is kell tartania tőle. Ahogy Erzsébet mondta egyszer 1586-ban, alsó- és felsőházi küldöttek előtt: „Mi uralkodók színpadokra vagyunk állítva, hogy az egész világ lásson és nézzen”<sup>66</sup>.

A királyi hatalom úgy jelenik meg az alattvalók számára, mintha színházban lennének, az alattvalókat pedig rögtön beszippantják a tanulságos, vidám, vagy szörnyűséges látványosságok, ami ugyanakkor lehetetlenné teszi számukra a közbeavatkozást, vagy hogy meghitt viszont ápoljanak ezzel a hatalommal. Az autoritás drámája a nézőktől függ – „Díszítsék fel elméite a királyainkat” – de az előadás úgy van megalkotva, hogy teljes mértékben azok hatáskörén kívül levőnek tűnjön, akiknek a „képzelőereje” valójában jelentőségét és erejét. Ezekről a dolgokról Thomas More szerint elképzelése szerint így beszélnek az egyszerű emberek: „a királyok játszmája, mintha színpadi darab lenne, de méggyakrabban emelvényeken játszanák. Benne a szegények a nézők. És aki okos, az nem próbál beleavatkozni”.<sup>67</sup> Ebben a színházi elrendezésben figyelemreméltó a hatalom paradoxonjainak, kétértelműségeinek és feszültségeinek az erőteljes megjelenése, de a felforgatóerő ilyen módon történő létrehozása, ahogy már láttuk, a hatalom legfőbb feltétele. El kell mondanom, hogy ez a feltétel nem egy általános elméleti velejárója a színháznak, hanem egy történelmi jelenség, a sajátos működése ennek a sajátos kultúrának. „A 16. századi Angliában”, írja Clifford Geertz,

<sup>65</sup> Ennek a hipotézisnek a briliáns kifejtése: D.A. MILLER, „The Novel and the Police”, *Glyph*, 8 (1981), 127–47.

<sup>66</sup> Idézve J. E. NEALE, *Elizabeth I and her Parliaments, 1584–1601*, I–II, London, Cape, 1965, II, 119.

<sup>67</sup> Saját fordítás, az eredetiben: „be king's games, as it were stage plays, and for the more part played upon scaffolds. In which poor men be but the lookers-on. And they that wise be will meddle no farther”. in *The History of Kind Richard III*, szerk. R. S. SYLVESTER = *The Complete Works of St Thomas More*, III, New Haven, Yale University Press, 1963, 80.

összehasonlítva az Erzsébet-kori és majapahit<sup>68</sup> uralkodás fejlődését, „a társadalom politikai középpontjában a hatalom által kiváltott szenvedélyek és a hatalom által elvileg szolgált ideál közötti feszültségek a legerősebbek voltak... A 14. században, Jáván, a középpontban pedig egy kozmikus szimmetriában oldódtak fel ezek a feszültségek”.<sup>69</sup>

Pontosan az abszolutista teatralitás angol formájának köszönhető, hogy Shakespeare drámái, amelyeket az állami cenzúra alatt álló színház számára írt, ilyen makacsul felforgató erejű tud lenni: maga a forma, a reneszánsz hatalom egyik elsődleges kifejező eszköze, hordozza azokat a radikális kételyeket, amelyeket folyamatosan kivált. Vannak olyan pillanatok Shakespeare pályafutásában – a *Lear király* a legjobb példa – amikor az ellenőrzés alá vonás folyamatát a végső pontig viszi, de a történeti drámák (királydrámák) mindig visszalépnek az ilyen szélsőséges feszültségektől. Mi viszont szabadon megkereshetjük és megvizsgálhatjuk a darabokban található kétségeket, hiszen már nem fenyegetnek minket. Létezik a felforgató erő, vége sincs, de nem nekünk.

*Bubnó Lőrinc fordítása*

<sup>68</sup> Középkori birodalom Jáva szigetén. (A ford.)

<sup>69</sup> Clifford GEERTZ, „Centers, Kings and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power” = *Culture and its Creators: Essays in Honour of Edward Shils*, szerk. Joseph BEN-DAVID és Terry Nicholas CLARK, University of Chicago Press, 1977, 160.



III.

FEMINIZMUS, GENDER-  
ÉS QUEER-TUDOMÁNY,  
POSZTKOLONIALIZMUS

CATHERINE BELSEY

# A NEMI KÜLÖNBSÉGEK LEBONTÁSA

## JELENTÉS ÉS NEM A KOMÉDIÁKBAN

### I.

A jelentés – ahogy Saussure érvel – a különbség eredménye. És ha a posztstrukturalizmus túl is lépett Saussure diagramjain, amelyek önálló jelentést tűntek kapcsolni minden nyelvi jelhez és minden jelölőhöz, azért mégsem lépett túl a saussure-i teória legradikálisabb alapelvén, mely szerint a jelentés nem a jelölőn és nem az intención múlik, hanem kizárólag azokon a viszonyokon, amelyek a nyelv egyik és másik kifejezése közötti különbségen alapulnak. Következésképpen a jelentést ma rögzítetlennek, állandóan folyamatban lévőnek, mindig plurálisnak látjuk. Ez elsősorban egy olyan elemzés eredménye, amely magát a nyelvet mint elkülönülő diskurzusok (vagy ismeretek) helyét, mint kifejezések és kifejezések közti viszonyok halmazát vizsgálja, amelyben a világ egy bizonyos megértése van megírva. Másodszorban figyelembe veszi azt az érvet, hogy a jelentés soha sincs jelen a maga teljességében az egyes megnyilvánulásban, hanem mindig késleltetett, mindig átmeneti, méghozzá éppen azért, mert függ a különbség azon viszonyaitól, amelyek ezen kifejezés és a nyelvet alkotó összes többi, a definíció értelmében jelen nem levő kifejezés között fennállnak.

Az a probléma a jelentésekkel, amelyeket megtanulunk – és amelyeket megtanulunk használni –, hogy látszólag meghatározzák és behatárolják annak körét, ami elgondolható, elképzelhető, lehetséges. A jelentés rögzítése, folyamatának megakasztása és sokféleségének tagadása valójában nem más, mint a lehetséges korlátozása arra, ami *van*. És megfordítva: az ilyen rögzítettség feloldása nem más, mint bepillantást nyerni az alternatív lehetőségek tárházába. A konzervatív kritikai olvasat az ismerőset, a magától értetődőt, a józanész (*common-sense*) diktálta jelentést keresi a szövegben és így pusztán megerősíti azt, amit eddig is tudtunk. Ezzel szemben egy radikális szövegkritika olyan olvasatokat próbál alkotni, amelyek alternatív jelentések felfedésével kihívást támasztanak e tudással szemben, és lerombolják a különbségek azon rendszerét, amely legitimálja a dolgok jelenlegi állapotának fenntartását. Egy ilyen kritika programja nem a szöveg egyik tekintélyt parancsoló értelmezésének lecserélése egy másikra, hanem hogy

Arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a shakespeare-i komédia olvasható a nemi különbségek lebontásaként, mint ami vitatja az olyan kifejezések közötti viszonyokat, amelyek a maszkulin és a feminin, a férfi és a nő közötti feloldhatatlan ellentétet elkerülhetetlennek tekintik. Azonban mindehhez először be kell mutatnom ennek a lebontásnak a kontextusát, az oppozíciót a 16. és a 17. század két családfelfogása között. A nőket akkor, ahogy most is, a férfiakhoz képest és a férfiakkal való kapcsolataik szempontjából határozták meg. Rákérdezni arra, hogy mit jelent a család, ezeknek a viszonyoknak a kérdőre vonását is jelenti, és ennek következtében azt is megkérdőjelezi, mit jelent nőnek lenni.

106

A rajz egy nyolc láb magas és tizenhárom láb széles festményhez (vagy a róla) készült vázlat volt, amelyet 1527-ben festettek, azóta pedig elveszett.<sup>3</sup> Stílusa, ahogy Erasmus jelzi, realista – ami illuzionisztikust jelent. Ahogy a rajz alá feljegyzett nevek és korok egyértelművé teszik, az a More-háztartás egy különleges pillanatát örökíti meg, valószínűleg Sir Thomas ötvenedik születésnapját. A család tagjai mindenféle, nagyjából fesztelen pozícióban helyezkednek el. Margaret Giggs, More adoptált lánya épp az öreg John More bírónak, Sir Thomas apjának mutat valamit egy könyvben. Margaret Roper, a kancellár legidősebb, legodaadóbb és legműveltebb lánya a földön ül, ölében egy nyitott kötetel. Testvére, Elisabethre vet pillantást, aki viszonozza azt. Az ifjabb John, More örököse,

<sup>2</sup> John POPE-HENESSY, *The Portrait in the Renaissance*, London, Phaidon, 1966, 99–100.

<sup>3</sup> Stanley MORISON, *The Likeness of Sir Thomas More*, London, Burns & Oates, 1963, 18–28.

olvasmányába merül. Alice asszony, Sir Thomas második felesége, aki nem volt gyermekei anyja, a jobbszálen térdepel egy imaszéken. Cecily egy könyvet és egy rózsafűzért tartva néz felé. A szemlélő tekintete az egyetlen lehetséges kivételen, a bolondén, Henry Pattensonén kívül senkiével nem találkozik. A kép zárt világán kívül foglaljuk el helyünket: a család nincs tudatában jelenlétünknek és nem foglalkozik velünk.



1. Ifj. Hans Holbein, *Sir Thomas More (1478–1535) családja körében*, 1527.<sup>4</sup>

Thomas More családja meghitt, informális és érzelemgazdag egység. A kép a háziasság, a kegyelet és a tanulás belsőséges, zártkörű világát mutatja be. Ugyanakkor egy dinasztikus egységet is. Sir Thomas More, nyakában hivatali tisztségét jelképező láncával a kép centrumában foglal helyet apjával jobbán, egyetlen fiával, Johnnal balján. A háttérben láthatjuk Anne Cresacre-t, akit Johnnak szántak feleségül, így biztosítva a vérvonal folytonosságát. A 16. és a korai 17. században a család e két jelentése – a dinasztia, valamint a melegség és az erény magánbirodalma – egyszerre van játékban, sőt versenyben egymással. 1527-ben és még

<sup>4</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Study\\_for\\_portrait\\_of\\_the\\_More\\_family\\_by\\_Hans\\_Holbein\\_the\\_Younger.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Study_for_portrait_of_the_More_family_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg). (Letöltve: 2013. február 1.)

108



1593-ban II. Thomas More, a kancellár unokája, megbízta Rowland Lockey-t, hogy készítsen egy festményt a Holbein-kép alapján. Lockey festményén frissítették a családi berendezkedést. Az óra a helyén maradt, viszont a faburkolatot zöld függönyök borítják. Lantok és virágdíszek veszik át a kancsók és a tálak helyeit. Mi több: apja, gyermekei és menyje a kép bal oldalára kerülnek át. Az eredetiről másolták őket, ám Elisabeth most Margaret mögé került, így mindketten az üres semmibe bámulnak ahelyett, hogy egymásra néznének. Margaret Giggs, Alice More és a bolond eltűnt a képről. A falon egy portrét láthatunk Anne Cresacreről, More menyéről, amelyet 1560 körül festettek. Így tehát Lockey képén ő kétszer is szerepel: egyszer 15, egyszer pedig 48 évesen. Portréjának mindkét oldalán címerek függnek, alatta pedig merev kis csoportban ülnek: fia, II. Thomas More, felesége Mary, és ketten fiaik közül: John és Cresacre. Kezükben misekönyvet tartanak. Mind a négyen kihívóan néznek szembe az őket szemlélővel. Különös kontrasztban állnak a másik három generáció Holbein képéről másolt alakjaival, hiszen jóllehet átrendezték a figurákat és eltávolították azokat, akik nem játszottak genealógiai szerepet a Morus család történetében és így megszüntették

<sup>5</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sir\\_Thomas\\_More\\_His\\_Father\\_Household\\_and\\_Descendants.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sir_Thomas_More_His_Father_Household_and_Descendants.jpg). (Letöltve: 2013. február 1.)

a meghittség és az összetartozás érzését, a család korai tagjai láthatóan továbbra sincsenek tudatában az őket vizslató tekintetnek, míg leszármazottaik egyértelműen portréik festéséhez ülnek modellt. Nincsen közöttük interakció, ahogy a két csoport között sincsen.

Mi több: valójában meglehetősen dacosan ülnek előttünk. A More-ok, igaz csöndbe burkolózva, de rendíthetetlenül, végig megtartották katolikus hitüket a 16. század vallási felfordulása közepette. 1582-ben II. Thomas More-t négy évre bebörtönözték. 1586-ban szabadon engedték, de továbbra is megfigyelés alatt tartották. A megrendelt képen a More-család dinasztikus és ideológiai egységet mutat. Egy belsőséges és fesztelen pillanat illúziója átadta a helyét a katolicizmushoz való ötgenerációs, töretlen hűség kinyilatkoztatásának. A kép nem azonosítható egy bizonyos élő pillanattal. Sir Thomas More már közel hatvan éve halott, amikor a katolikus mártír üldözött, katolikus utódai ilyen módon felidéztek a család dinasztikus jelentését.

A Lockey-festmény egy, a 16. században ismert téma izgalmas variánsa. I. Thomas More-t lányai körében látjuk, Margaretet láthatóan a kép előterébe tolva. II. Thomas More a képen nem biztosított helyet lányainak, bár neveik és koruk megemlíttetik a bal alsó sarok feliratában. A 16. századi Anglia portréképeihez általában férfiak ültek modellt, magától értetődően vagyonos férfiak, vagy örököseik, esetleg vagyonos férfiak és örököseik (a National Portrait Galleryben található kép Sir Walter Raleigh-ről és legidősebb fiáról bájos példát nyújt: a kilencéves-forma gyermek pontosan utánozza a pózt, amelyben apja ül). A nők csak akkor fontosak, ha függetlenek, ahogy a számtalan Erzsébet-potré is bizonyítja. Egyébként főleg feleségként van jelentőségük, akik a dinasztia folytatódásának garanciáját jelentik. Anne Cresacre ugyan kétszer is szerepel Lockey képén, ám egyik esetben sem kerül az előtér közelébe.

Holbein freskója VIII. Henrikről és családjáról, melyet tíz évvel a More-kép után festett, Henrik testét masszív tömegben, terpeszállásban ábrázolja, „statikus és fölényes csodálatos amalgámjaként”,<sup>6</sup> nála összességében sokkal földöntúlíbbnak ható apja, vagyis VII. Henrik előtt állva. Az uralkodó testét mint hatalmának helye és bizonyítéka ismerjük fel. Egy fennmaradt, 17. századi másolaton a kőoltár másik oldalán Jane Seymour áll Henrik anyja, Yorki Erzsébet előtt, ölében illedelmesen összekulcsolt kézzel. Jane nem rendelkezik dinasztiaiával. Jelenléte a kép megalkotásának apropójával, vagyis a trónörökös születésében játszott szerepével igazolható. A trónörökös nincs jelen a képen, hisz itt nem a szülő és a gyermek kapcsolódása számít, hanem az, amivé a gyermek válni fog. (Hasonlítsuk csak ezt össze az imádott, becézgetett, térdén lovagoltatott William és Harry herceggel a 20. századi királyi fotográfiákon.) Valóban, Jane maga már halott is lehetett,

<sup>6</sup> Roy STRONG, *Holbein and Henry VIII*, London, Routledge & Kegan Paul, 1967, 39.

Holbein freskóján VIII. Henrik engedelmességet követelő tekintete találkozik az őt szemlélő tekintettel. VII. Henrik tekintete a távolba mered, talán utódainak sorát idézi maga elé, amely kitart a végső harsonáig. A két királynő mindegyike férjét nézi. A herceg teste – mind politikai, mind szexuális értelemben – behódolást követel. VIII. Henrik az abszolút monarchia jelképe, és ugyanúgy az abszolút patriarchátus jelképe is.

A dinasztikus családokban a nő helyzete világos és jól ismert, ahogy azt *A makrancos hölgyben* Katalin záróbeszéde tökéletesen megfogalmazza: „Mint alattvaló az uralkodóját / úgy tisztelje az emberét az asszony”.<sup>8</sup> A hatalom struktúrája a házasságban pontosan utánozza a hatalom struktúráját az államban, és mindkettő abszolút. A férfi, ahogy a *Tévedések vígjátékában* Luciana mondja, „neked, a nőnek is parancsolód”.<sup>9</sup> A feleségek „szolgálni, szeretni, szót fogadni” születtek.<sup>10</sup> A tökéletes nő „türelmes, szelíd”, „engedelmes, kötelességtudó”, ahogy Heywood is írja *Pusztító szeretet* (*A Woman Killed with Kindness*) című darabjában.<sup>11</sup> Modellje a csendes és sohasem panaszkodó Griselda, akinek történetét a 16. században és a 17. század elején számtalanszor újra és újra elmondták,<sup>12</sup> hogy aztán minden valószínűség szerint a *Téli regében* kerüljön újabb feldolgozásra, ahol

<sup>8</sup> „Such duty as the subject owes the prince / Even such a woman oweth to her husband.” (*A makrancos hölgy*, 5.2.156–7.) *A makrancos hölgy*ből származó idézeteket NÁDASDY Ádám fordításában közöljük: SHAKESPEARE, *Dramák*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2001.

<sup>9</sup> *Tévedések vígjátéka*, 2.1.24. „are masters to their females, and their lords.” A *Tévedések vígjátékából* származó idézeteket NÁDASDY Ádám fordításában közöljük: SHAKESPEARE, *Drámák*, ford. NÁDASDY Ádám. Budapest, Magvető, 2001.

<sup>10</sup> „are bound to serve, love, and obey”. (*A makrancos hölgy*, 5.2.165.)

<sup>11</sup> 1.37–41. „meek and patient”, „pliant and duteous”. A *Pusztító szerelemből* származó idézeteket NEMES Nagy Ágnes fordításában közöljük: *Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai. II. kötet*, vál., szerk., előszó SZENCZI Miklós, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961.

<sup>12</sup> L. John PHILLIP, *The Play of Patient Grissell* (1558–1561), szerk. R. B. MCKERROW és W. W. GREG, Oxford, Malone Society, 1909; Thomas DEKKER, „Patient Grissill” (1599k) = *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, 1. kötet, szerk. Fredson BOWERS, Cambridge, Cambridge University Press, 1953; „The Ancient, True and Admirable History of Patient Grisel” (1619) = *Early English Poetry*, 3. kötet, szerk. J. P. COLLIER, London, Percy Society, 1842; Thomas DELONEY, „Of Patient Grissell and a Noble



Hermione – férje zsarnoksága okán – szintén elveszti mindkét gyermekét, mind ezt türelmesen viseli, majd végül újra egymásra talál családjával, még ha ebben az esetben Florizel is áll Mamillius helyére. Ám, ahogy azt Holbein a More-családról készített rajza is tanúsítja, a 16. század során megjelenik a családnak egy alternatív jelentése is. A meghitt, érzelmetli világban, amely párhuzamosan jelenik meg a kialakuló különbségekkel munka és szabadidő, közösségi és személyes, politikai és otthoni között, végül mind a nő, mind a gyermek helyzete újrafogalmazódik. Az otthon összkomfortos egységgé válik, egy kis világgá, ahova vissza lehet vonulni a piactér konfliktusaitól, és ami ugyanakkor jó alattvalók gyülekezete, ahol a feleség férje társául szegődik, hogy a szeretetet, udvariasságot és erényt gyermekeik elméjébe vessék. Az érzelmi házasság szükségszerűen egyetértésen és harmónián alapul. Mint ahogy azt a *Pusztító szeretet* egyik vendége is mondja a boldog vőlegénynek: „E vonzalom zene, harmóniát / Hordoz, s jövőendő sok-sok örömet.”<sup>13</sup>

Van egy festmény 1628-ból, amely megmutat valamit a család újfajta jelenségéből. Egy nehezen felismerhető természeti beállításban – talán egy levelek borította tisztáson – Buckingham hercege ül felesége mellett. Válluk helyzetéből arra következtethetnénk, hogy kezeik össze is érnének, ha az asszony kezeit nem foglalná le az ölében pihenő gyermek. Az egy éves György mosolyogva hajlik testvére, Mária felé, aki kötényében virágokat tart neki. Katalin, feleség és anya, sárga selyembe öltözve a vászon világító közepén foglal helyet, még ha a herceg közelebb is van hozzánk és magasabbnak is tűnik. A hercegné irodalmi modelljei nem Griselda vagy Hermione, hanem Lady Macduff és Amalfi hercegnő, olyan ártatlan és érzelmetli családok szerető anyái, amelyeknek elpusztítása éppen a féktelen zsarnokság bizonyítéka a néző szemében. Ha nem nézne ki mindkét szülő a szemlélő szeme közé, ez a festmény akár a 19. században is születhetett volna, a meghonosított érzelmi család nagyszerű korszakában, vagy akár a 20. században is, amikor a család újra a harcok színtere lesz, ezúttal a konzervatívok és a feministák között.

A kép bizonyítja, hogy a család újfajta jelentése nem volt sem tüntetően „puritán”, sem tüntetően burzsoá: még Buckingham hercegének legvadabb ellenségei sem vádolhatták meg azzal, hogy bármelyik csoporthoz tartozna. Nem akarom azt sugallni, hogy a család újfajta jelentésének kialakulása semmi módon nem köthető akár a reformációhoz, akár a merkantilizmus (*mercantile capitalism*) felemelkedéséhez. Éppen ellenkezőleg. Ám a szövegtörténet, a jelentések története

.....  
Marquesse” (megjelent: 1631) és „The Pleasant and Sweet History of Patient Grissell” (megjelent: 1630k) = Thomas DELONEY, *Works*, szerk. F. O. MANN, Oxford, Clarendon Press, 1912.

<sup>13</sup> *Pusztító szeretet*, 1.69–70. „There’s music in this sympathy, it carries / Consort and expectation of much joy.”

jóval összetettebb, jóval ellentmondásosabb, jóval mélyebben összefonódik az egész társadalom képződésének történetével, mint ahogy azt a hagyományos eszmetörténeti kutatások, vagy a hagyományos marxista gazdaságtörténeti kutatások alapján gondolnánk. Ebben a tanulmányban számomra az elsődleges szempont inkább az, hogy megpróbáljam nyomon követni ezeknek a jelentéseknek a komplexitását és következményeit, minthogy felfedjem eredetüket. Illetve talán az egyiknek e jelentések közül. A család újfajta jelentése együtt jár a férj és a feleség kapcsolatának újfajta jelentésével, és a nő helyzetének egy újfajta felfogásával.



3. Gerard Honthorst után, *George Villiers, Buckingham I. hercege (1592–1628) családja körében, 1628.*<sup>14</sup>

A család újfajta jelentése még annál is kevesebb részletezést igényel, mint amennyit a régi, hisz jól ismerjük azt számtalan 19. századi regényből és 20. századi gabonapehely-hirdetésből. A család azon jelentése ez, amelyet mindannyian megéltünk, vagy büntudatosan elmulasztottunk megélni. Hozzá tartozik a romantikára és szerelemre alapozott házasság, a szülők együttműködésére

.....  
<sup>14</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Duke\\_of\\_Buckingham\\_and\\_his\\_Family\\_by\\_Gerit\\_van\\_Honthorst.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Duke_of_Buckingham_and_his_Family_by_Gerit_van_Honthorst.jpg). (Letöltve: 2013. február 1.)

alapozott gyermeknevelés, amely boldog és produktív utódokat képez, akik felelős tagjaivá válnak a társadalomnak. A nő helyzete az érzelmekre alapuló családban következőképpen a partneré és a kísérőé férje oldalán, együttesük „egy élet közössége”,<sup>15</sup> forrása – ahogy Milton fogalmaz – „a megfelelő és vidám társalgásnak”.<sup>16</sup> A házasság abszolutista, dinasztikus jelentésében a nő volt minden, ami a férfi nem: csöndes, alázatos, erőtlen. Ám a hű lelkek nászában, ahol a romantikus szerelem nem csupán kamaszos tévelygés, hanem egy élethosszig tartó kapcsolat cementje, a férfi és a nő egyforma – persze „nem mindig ugyan olyan”, ahogy Donne egy esküvői prédikáció alkalmával kifejti „az arc pírjában, nem az az évek számában, sem a vagyon dolgában, sem nem a születésben, de ugyanaz lélekben, ugyanaz hajlamában, ugyanaz az Isten szeretetében ahogy az egymásében”.<sup>17</sup>



4. Cornelius Johnson, *Arthur, Capel I. bárója (1604–1649) családja körében, 1640. körül.*<sup>18</sup>

<sup>15</sup> „a communion of life”. Henry SMITH, *A Preparative to Marriage*, London, 1591, 9.

<sup>16</sup> „apt and cheerfull conversation”. John MILTON, „The Doctrine and Discipline of Divorce” = John MILTON, *The Complete Prose Works*, 2. kötet, szerk. Ernest SIRLUCK, London, Oxford University Press, 1959, 235.

<sup>17</sup> „not always like in complexion, nor like in years, nor like in fortune, nor like in birth, but like in minde, like in disposition, like in the love of God, and of one another” John DONNE, „11. Prédikáció” = John DONNE, *The Sermons (10 kötetben)*, 3. kötet, szerk. George R. POTTER és Evelyn M. SIMPSON, Berkeley és Los Angeles, University of California Press, 1957, 241–255, 247. o.

<sup>18</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur\\_Capel.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur_Capel.jpg). (Letöltve: 2013. február 1.)

Az asszonyoknak minden jogi dolog szerint leginkább segítőkésszé kell válnia, hogy megmutassa, lelke mennyire hasonlatos urának lelkéhez... Az asszony mint asszonyoknak semmi más dolga sincsen, minthogy férje lelkéhez és viselkedéséhez alakítsa magát.<sup>19</sup>

Az ilyen, általunk felismert ellentétek halmaza alakította ki fokozatosan a nemi különbözőség új jelentését. A nők ismét mindaz voltak, ami a férfiak nem: ezúttal gondoskodók, istápolók, intuitívak, ésszerűtlenek – és befolyási övezetük éppen arra az újonnan meghatározott helyre terjedt ki, ahová a munka és a politika nyilvános világából menekültek. „A családi tűzhely”, „a család kebele”: e frázisok melegséget és érzelmeket gyűjtanak. Ugyanakkor a nőt a háziasság magánbirodalmába zárják, amelyet a politikán kívülnek látnak, így ők a hatalom tevékenységén is kívül rekednek.

A jelentés a különbségen múlik, és a jelentés rögzítése egyben a különbségnek mint ellentétnek a rögzítése is. A különbségnek éppen ez, a polaritásként történő azonosítása az, amelyet Derrida *metafizikainak* nevez. Összefüggésben azzal az általános meggyőződéssel (*common sense*), hogy a nyelv nómenklátúra, vagyis címkék sora arra, ami visszavonhatatlanul és tagadhatatlanul ott van – akár a világban, akár saját elménkben –, a jelentések rögzítésének ez a folyamata egy sor olyan polaritást nyújt, amelyek meghatározzák azt, ami van. Ezek a meghatározások egyben értéket is kifejeznek. Az „én/ő”, „egyén/társadalom”, „igazság/fikció” és a „maszkulin/feminin” oppozícióiban is az egyik kifejezés mindig előbbrevaló a másikhoz képest, amely csak a másik, és amely *nem* a dolog maga.

<sup>19</sup> John HALKETT, *Milton and the Idea of Matrimony*, New Haven, Yale University Press, 1970, 46.

A jelentéshez mint kizárólagoshoz, rögzítetthez, adotthoz való ragaszkodás tehát a meglévő értékek megerősítését jelenti. És megfordítva: azok a pillanatok, amikor a jelentés pluralitása a kitartóbb, épp a meglévő értékrend krízisének pillanatai. A jelentésért folytatott harc lebontja a különbözőségek rendszerét, amit addig magától értetődőnek gondoltunk, szanaszét dobálva azokat az oppozíciókat és értékeket, amelyek a megértés szerkezetét adják. A család jelentéséért folytatott 16. és 17. századi harc megbontotta a nemek közti különbségeket, és a két jelentéscsokor, valamint a régi és az új polaritás közötti űrben, a korszak formálta fikcióban – talán képzelődésben – olyan alakzatok jelennek meg, amelyek aláássák azt az ellentétet, amely a feminint, mint nem-maszkulint határozza meg, vagyis olyanként, ami nem aktív, nem muszkuláris, nem racionális és nem tekintélyt parancsoló, vagyis nem rendelkezik hatalommal. A nők éppen *az ellenkező nemként* vannak definiálva, a „bizonyíték” pedig – ezen antitézis eredete – éppen a reprodukció folyamatában rejlik. A család, mint ennek a folyamatnak a tulajdonképpeni forrása, a reprodukció helyeként éppen a nemi különbségesség egyik legfontosabb tételezője. A család jelentésének radikális diszkontinuitása – ami semmiképpen sem evolúció – egy olyan hézagot eredményez, amelyen keresztül pillanatnyilag lehetségessé válik megpillantani a nő más létmódjait. Shakespeare színházának kora egyben olyan kor is, amelyben robbanásszerű érdeklődés mutatkozik az amazonok, a női harcosok, az „üvöltő lányok”<sup>20</sup> és az apródnak álcázott nők iránt.

A női transzvesztizmus iránti érdeklődés természetesen nem korlátozódik a reneszánszra. Legalábbis Ovidius története óta Iphigről és Iantheról (*Átváltozások*, 9.666–797.) a 20. századi pantomimig húzódik. Ám nehéz más olyan korszakot találni, amikor a motívum ennyire rendszeresen tér vissza. Shakespeare öt, házasságról és szerelemről szóló darabjában is megjelenik. Rosalinda, Viola, Portia, Júlia vagy Imogen pedig maguk is egyenes ági leszármazottai angol és európai reneszánsz hősnők hosszú sorának a prózában és a drámában; olyanoknak, mint Neronis, Silla és Galathea, mint Lelia, Ginevra, Violetta és Felismena, akik férfiaknak öltöznek menekülésképpen a nőiség korlátai és sebezhetősége elől.

Ennek a fikciós irodalomnak a legnagyobb része románc, vagyis a férfi és a nő közötti viszonyról szóló elbeszélés. Inkább Hippolyta és Penthesilea szerelmi történeteit idézték fel, mint a csatákat, amelyeket vívtak. Edmund Spenser hőskölteményében, *A tündérkirálynőben* a keresztény házassághoz vezető romantikus szerelem Britomartban, a nő lovagban testesül meg, aki valódi párviadalban

<sup>20</sup> Simon SHEPHERD, *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in Seventeenth-century Drama*, Brighton, Harvester Press, 1981; utalás MIDDLETON és DEKKER *The Roaring Girl* c. darabjára. Roaring girl: a „roaring boy” mintájára, amely a korabeli szlengben nyilvánosan tivornyázó, verekedő és zsebmetszőt jelentett. (A ford.)

küzde meg Radigunddal Artegall birtoklásáért. Júlia *A két veronai nemesben*, vagy Lelia, Silla és Violetta azért álcázza magát, hogy követni tudja a férfit, akit szeret. Talán *Frederyke of Jennen* története a leginkább figyelemre méltó eset, amely a 15. századi Németországban és Hollandiában vált ismertté, majd 1518-ban fordítottak le angolra. Hamarosan ezután megjelent a második, majd a harmadik kiadás is 1560-ban, ami tanúsítja, hogy mekkora népszerűsége tett szert a történet az angol közönség körében.<sup>21</sup> Egy kereskedő felesége, akit férje tévedésből hűtlennek hisz, férfiúi álcát öltve Genováól egészen Kairóig menekül. Ott gyors egymásutánban először a király solymásza lesz, majd lovaggá ütik, végül nemesi rangra emelik őt. Amikor otthagyják, hogy a király távollétében kormányozza a birodalmat, hatalmas győzelmet arat a hadsereggel a birodalomra törő ellenség felett, és végül a birodalom védelmezőjévé válik addig, amíg tizenkét évvel később, kezében ártatlanságának bizonyítékával, felfedi saját személyazonosságát és újra egymásra talál a férjével. A szerelmet és a házasságot éppen az azokat megalapozó oppozíciók határainak átlépésével mentik meg.

A házasság újradefiniálása együtt jár a feminin újradefiniálásával. Nem könnyű Griseldát mint a talpraesett és vidám társalgás forrását elképzelni. Ő férjének szöges ellentéte, alkatában nem hasonlítható hozzá. Mintha azért, hogy a nőket valamiképpen a férfiak partnereiként lehessen azonosítani, a 16. századi románcok a régi, a férfiak közötti barátság heroikus és lovagi hagyományához nyúlhatnak vissza – Palamon és Arcite, Damon és Pythias, Titus és Gisippus barátságához. Fiúknak öltözve Júlia, Rosalinda és Viola mindennapi kísérőikké lesznek azoknak a férfiaknak, akikbe szerelmesek, és paradox módon szövetségeseikké is a szerelem kegyetlenségével szemben. Portia Bassiano helyett vív jogi csatát, és győzelmet arat. A szerelem és a barátság két konvenciója együtt jelenik meg *A két veronai nemesben*, ahol Proteus Szilvia iránti szerelme egyaránt jelenti barátja, Valentin és kedvese, Júlia elárulását (2.6.). Ha a szerelem és a barátság szimmetriája megsérülni látszik, amikor Júlia felölti Sebestyén álcáját, rövid időre egyenesen válságba kerül, amikor Valentin Szilviát kínálja fel barátjának megbékélésük jegyében. Ám Júlia jelenléte – amely egyedül a fiú álcájában lehetséges –, és ájulása – amely egyidejűleg megerősíti a nőiességét – jelenti Proteus teljes bűnbánatának garanciáját, a barátságnak és a szerelemnek a helyreállítását, amely így egy kettős házasság ígéretével záruló végjátékhoz vezet (5.4.170–171.).

A férfinak öltöző nő motívumának hatását nehéz megfogalmazni. Elsősorban persze megkönnyebbülést jelent a korszak patriarchális feltételei között.

.....  
<sup>21</sup> Geoffrey BULLOUGH (szerk.), *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare*, 8. kötet: *A színművek*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975, 15–16. o.

„A szépség több tolvajt vonz, mint a pénz!”<sup>22</sup>: hogy a nők sebezhetőek, az magától értetődőnek és természetesnek tűnik. Másodsorban viszont mindez egyáltalán nem tűnik alapvető és szükségszerű ténynek, hanem pusztán a látszat kérdésének. A nemi erőszak nem a nő adottságainak következménye, hanem annak, aminek a férfiak tartják őket. Rosalinda azt mondja Céliának:

kifelé hangos leszek, harcias,  
mint sok más férfi, aki gyávaságát  
az ellenkezőjével leplezi.<sup>23</sup>

Nem minden férfi egyformán bátor, ám a nőknél mind kevésbé sebezhetőek, mert olyanoknak tűnnek, mint aki meg tudja magát védeni. Hasonlóképpen Portiának is szüksége van az ügyvédi talárra, hogy tekintélyt gyakorolhasson, és ezért a jelenetre úgy is tekinthetünk, mint amely láthatóvá teszi az igazságtalanságot, amely egy nő számára csak abban az esetben biztosít tekintélyt, ha férfinak látszik. Miközben meg is erősíti a patriarchátust, a női transzvesztitizmus éppen azáltal száll vele szembe, hogy aláássa a kategóriákat, amelyekre épül.

#### IV.

Én viszont arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a szövegek elemző olvasása ennél radikálisabban is szembeszállhat a patriarchátus értékeivel, méghozzá úgy, hogy önmagában is lebontja a nemi különbséget. Természetesen a hősnők ilyen, férfi álcái számtalan lehetőséget biztosítanak a drámai iróniának és kétértelműségeknek, vagyis a közönségnek egy olyan tudatosság örömeit adják, amely a nemi különбözőség ismeretéből fakad. Ám időről időre ezeket úgy is lehet olvasni, mint amelyek aláássák ezt a tudást, úgy kérdőjelezve meg azt, hogy olyan – legalábbis a fikció erejéig – lehetséges szubjektív pozícióból beszélnek, amely nem teljes, nem egységes, és nem nemileg meghatározott. Más szavakkal, a színdarabokat úgy is lehet olvasni, mint amelyek bizonyos kritikus pillanatokban nekünk szegeznek az egyszerű – de a vígjátékban igen váratlan – kérdést: ki beszél most?

.....  
<sup>22</sup> *Ahogy tetszik*, 1.3.106. „Beauty provoketh thieves sooner than gold.” Az *Ahogy tetszik*ből származó idézeteket a következő fordítás alapján idézzük: SHAKESPEARE, *Drámák. Második kötet.* ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2008.

<sup>23</sup> *Ahogy tetszik*, 1.3.116–118. „We’ll have a swashing and a martial outside, / As many other mannish cowards have / That do outface it with their semblances.”



Amikor az *Ahogy tetszik* végén Rosalinda előrelép, azt mondja a közönségnek: „Szokatlan, hogy a hölgy mondja a zárszót”,<sup>24</sup> egy kicsivel később pedig ezt: „Ha tényleg nő volnék, végigcsókolnám mindegyiket, akinek helyes a szakálla”.<sup>25</sup> A hölgy nem nő. Egy lábjegyzetben e sorok után a vígjáték Arden kiadása felhívja a modern olvasó figyelmét az elrejtett fejtörő megfejtésére: „egy fiú színész beszél”. A színdarab peremén, amikor az egyik szereplő közvetlenül a nézőkhöz szól és – ezzel elismerve, hogy az eddigiek a színjátékhoz tartoztak – részlegesen visszatér a játékot folytató színész bőrébe (természetesen csak részlegesen, hisz az epilógus olyan beszéd, amelyet a drámaíró ír egyik színészének, hogy ő azt eljátssza), a beszélő nemét (*gender*) illető bizonytalanság egy olyan korban, amelyben a női szerepeket is férfiszínészek játszották, a komédia része. Egy férfiszínész beszél, ám a vicc az, hogy egyidejűleg vizuálisan egy nővel is azonosítható, egy hölgygel, aki az esküvőjéhez öltözött (ahogy meg is jegyzi a 207. sorban: „Nem vagyok koldusnak öltözve”), és aki hamarosan pukedlizik, hogy ezzel köszönje meg az őt ünneplő tapsot és a jókívánságokat (220. sor). Egy férfi színész és egy női karakter beszél.

Ez a játék a bizonytalansággal, hogy vajon egy szereplő a fikción belülről vagy azon kívülről beszél, már egészen Medwall *Fulgens and Lucre*s című műve (kb. 1500) óta jól ismert volt. Ebben a szolgák: A és B a közönség soraiból lépnek elő a színdarab kezdetén, miközben azt bizonygatják egymásnak, hogy ők nem színészek. Az *Ahogy tetszik* epilógusa csupán tovább bonyolítja a bizonytalanságot, és egyben a komédiát, a nemi szerepek összekeverésével, hogy a kérdésre: „ki beszél most?”, ne lehessen egyszerű vagy egységes választ adni. Viszont az epilógusbeli komédia a maga kontextusán belül annak köszönheti hatását, hogy a darab újra és újra felteszi a kérdést: „ki beszél, amikor a főszereplő szól?” És ebben az esetben a bizonytalanság nem pusztán abból fakad, hogy a nőt egy férfiszínész játsza. A közönség tagjai még a leginkább illuzionista modern színházban is kényelmesen élnek azzal a tudattal, hogy a színész valójában nem a karakter, hogy látták már őt más szerepekben is, ahogy ezt a figurát is látták már úgy, hogy mások keltették életre. Az a konvenció, hogy a női szerepeket férfiak játsszák, feltehetően ugyanannyira magától értetődő a reneszánsz színpadon. A játék fiktív világában a kérdés: „ki beszél most?” nem elsősorban a színész extratextuális neme (*sex*) bonyolítja, hanem a főszereplő által eljátszott nem (*gender*).

Nem arról van szó, hogy Rosalinda-mint-Ganiméd férfivá válik, vagy elfelejtené, hogy szerelmes Orlandóba. Éppen ellenkezőleg: a szöveg folyamatosan

.....  
<sup>24</sup> *Ahogy tetszik*, 5.4.198. „It is not the fashion to see the lady the epilogue.” A fordítást itt az elemzéshez igazítottuk: Nádasdy Ádámnál *női főszereplő* szerepel *hölgy* helyett. (A szerk.)

<sup>25</sup> *Ahogy tetszik*, 5.4.214–216. „If I were a woman, I would kiss as many of you as had beards that pleased me.”

és – ha ironikusan is – makacsul ragaszkodik női identitásához: „igazság szerint nőnek kellett volna lennem”;<sup>26</sup> „Te jó Isten, mit csinálok a zakómmal meg a nadrágommal?”;<sup>27</sup> „Én meggyógyítlak, ha »Rosalindának« szólítasz, és mindennap eljössz a szállásomra, és udvarolsz nekem.”<sup>28</sup> Más pillanatokban viszont a hang korántsem ennyire kézzelfoghatóan feminin és a közönség öröme korántsem az iróniában gyökeredzik. Amikor Arden erdejébe érnek, Célia-mint-Aliéna már túl fáradt ahhoz, hogy továbbmenjenek (2.4.61.). Ezért Rosalinda-mint-Ganiméd lesz az, aki alkuba bocsátkozik Corinnusszal a szállás dolgában: „Ez a lány itt nagyon el van csigázva. / Segítség kell.”<sup>29</sup> Ugyanebben a jelenetben korábban már láthattuk Rosalinda pszichológiai átváltozását Ganiméddé: „Hajlanék arra, hogy meggyalázzam férfiúi külsőmet, és sírjak, mint egy nő. De most nekem kell vigasztalnom a gyengébbik nemet: úgy illik, hogy a nadrág bátorítsa a szoknyát. Úgyhogy föl a fejfel, kedves Aliéna!”<sup>30</sup> A vígjátéknak ebben a részében a közönség öröme Ganiméd kitörése biztosítja a béklyókból, amelyek Rosalinda női voltából adódnak.

A *Cymbeline*-ben, amikor Imogen felölti Fidele álruháját, Pisanio azt mondja neki:

Nő-voltodat feledd: fogadj, ne adj  
Parancsot [egy hercegnőhöz beszél], hetyke bátorságra váltst  
Félénkséged s érzékenységed – a  
Nők két cselédjét – sőt! a lényegét...<sup>31</sup>

Félénkség és érzékenység (igényesség, kecsesség) jelentik a nőiesség lényegét, ahogy a szöveg jellemzi „Szép énjöket”, identitásukat. Ám az igék ellentmondásban vannak a rögzített női lényeg elképzelésével: „Nő-voltodat feledd: fogadj, ne adj parancsot...”. Az igék implikálta mobilitás jellemzi leginkább Imogen választát: „Látom, hová lyukadsz ki, s szinte férfi / Vagyok már”.<sup>32</sup> A jelenet nem komikus; nincsenek távolságtartó drámai iróniák, amelyek rámutatnának a köve-

<sup>26</sup> *Ahogy tetszik*, 4.3.175. „I should have been a woman by right.”

<sup>27</sup> *Ahogy tetszik*, 3.2.215. „Alas the day, what shall I do with my doublet and hose?”

<sup>28</sup> *Ahogy tetszik*, 3.2.414–415. „I would cure you, if you would but call me Rosalind and come every day to my cote and woo me.”

<sup>29</sup> *Ahogy tetszik*, 2.4.72–73. „Here’s a young maid with travel much oppress’d, / And faints for succour.”

<sup>30</sup> *Ahogy tetszik*, 2.4.3–7. „I could find in my heart to disgrace my man’s apparel and to cry like a woman. But I must comfort the weaker vessel, as doublet and hose ought to show itself courageous to petticoat; therefore courage, good Aliena.”

<sup>31</sup> *Cymbeline*, 3.4.156–159. „You must forget to be a woman: change / Command into obedience: fear, and niceness / (The handmaids of all women, or, more truly, / Woman it pretty self) into a waggish courage.” A *Cymbeline*-ből származó idézeteket LATOR László fordításában közöljük: *Shakespeare összes drámái*, IV. kötet. Színművek, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955.

<sup>32</sup> *Cymbeline*, 3.4.168–169. „I see into thy end, and am almost / A man already.”

telmény abszurdítására. A szöveg szerint nőnek lenni azt jelenti: félénknek és kedvesnek kell lenni; ám azt is jelenti – ahogy a darab is bizonyítja –, hogy képesnek kell lenni a radikális diszkontinuitásra, a szakításra e meghatározó jellemzőkkel. Imogen erre a következtetésre jut: „Ez ügghöz / Katonamód fogok, s bevégezem / Fejedelmi bátorsággal.”<sup>33</sup> Imogen egy olyan utazás kontextusában veszi fel egy katona és egy fejedelem tulajdonságait, amely férjéhez vezet majd.

Amikor Rosalinda-mint-Ganiméd a nők elleni hagyományos kirohanást reprodukálja Orlando előtt, sokkolja Céliát:

Te mindenestül szégyent hoztál a nemünkre a szerelmi fecsegéssel! Le kéne rángatni rólad a zakót meg a nadrágot, hogy mindenki lássa: a madár a saját fészkebe piszkított.<sup>34</sup>

120

Ki beszél, amikor a főszereplő a nőket gúnyolja? A kérdést többé-kevésbé felszámolja a szöveg szereplőmegnevezések mentén történő olvasása, amelyek a darab egészében Rosalindaként azonosítják a beszélőt, és a modern előadások is, ahol Rosalinda-mint-Ganimédet már egy nő játssza el. Nem csoda hát, hogy a 20. századi alapvető szakirodalom nagy része átlátszónak tekinti az álcát, és Rosalinda nőiességét hangsúlyozza.<sup>35</sup> Viszont ha belegondolunk abba, hogy ezt a szerepet egy férfi színész játssza el, elképzelhetővé válik, hogy Ganiméd hangja e helyen bizonyos önállóságra tesz szert, és így ebben a korlátozott értelemben a színész extratextuális neme jelentőséggel bírhat. Ha a színész látványban és hangzásban nem ragaszkodik Rosalinda-mint-Ganiméd nőiességéhez, hanem megválaszolatlanul hagyja a kérdést, így elgördít a közönség előtt minden akadályt, hogy az megpillanthassa a nemi különbségek lebomlását.

A forrás, Thomas Lodge *Rosalynde* című, 16. századi elbeszélése tolakodik elénk ebben a kontextusban. A harmadik személyű elbeszélés, amely – ellentétben a drámával – kényszerítve van arra, hogy megfelelő neveket és névmásokat találjon a történet felelevenítéséhez, általában Ganimede-ként aposztrofálja az álcát hordó hösnőt és hímnemű névmásokat használ. Ez pedig jó adag komédiához vezet, amely akkor működik, ha képesek vagyunk elfogadni az identitás diszkontinuitását:

.....  
<sup>33</sup> *Cymbeline*, 3.4.184–186. „This attempt / I am a soldier to, and will abide it with / A prince's courage.”

<sup>34</sup> *Ahogy tetszik*, 4.1.191–194. „You have simply misused our sex in your love-prate. We must have your doublet and hose plucked over your head, and show the world what the bird hath done to her own nest.”

<sup>35</sup> John Dover WILSON, *Shakespeare's Happy Comedies*, London, Faber & Faber, 1962, 161–162.; C. L. BARBER, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1959, 231–233.; William SHAKESPEARE, *As You Like It*, szerk. Agnes LATHAM, The Arden Shakespeare, London, Methuen, 1975, lxxiii.

Meglátod majd (mondotta Ganimede), milyen örült is a nő, akiknek szívét néha mintha adamantiumból öntötték volna, melyre nem lehet hatni sehogyan sem; néha pedig viaszból, mely bármely formát felölthet, egyszer úgy tűnik, mintha örülnének az udvarlásnak, aztán szemérmük dicsőségébe burkolódnak... Könyörögve kérdezek (mondotta Aliéna), ha levetnéd ruhádat, milyen fémből lennél te alatta, hogy ily gúnyosnak mutatkozol a nőkkel szemben? Hát nem aljas madár az, mely elárulja saját (*his*) fészkrét?... Így tartom meg (mondotta Ganimede) az illetet, úgy beszélek, mintha *Aliena* inasa lennék, nem pedig mintha Gerismond lánya, aki vagyok: bújtassanak csak alsószokeyába, és én máris a legvégsőig dacosan kitartok majd amellet, hogy a nők udvariasak, állhatatosak, erényesek és még mi minden más.<sup>36</sup>

Természetesen mindez ugyanannyira abszurd, mint amennyire elbűvölő, azonban bájossága éppen Rosalynde-Ganimede képességéből fakad, melynek segítségével egymással ellentétes álláspontokból is képes megszólalni, és képes átlépni a nemi különbözőségből adódó normák határait. Épp az teszi elbűvölővé, hogy Ganimede-dé válva Rosalynde kiszabadul az egységes és egyetlen nézőpont bőrtönéből, az egység perspektívájából, az egység hangjából. Az elbeszélés „leányfinak” (*Girl-boy*)<sup>37</sup> nevezi központi figuráját és az ezáltal felszabadított sokszínűséget ünnepli.

Az *Ahogy tetszik*ben Rosalinda olyan határozottan uralja saját álcáját, hogy a hangsúly inkább az élvezetekre helyeződik a veszélyekkel szemben, amelyekkel a nemi különbözőség határainak megsértése jár. Más hősnők nem ilyen szerencsések. Emanuel Forde *The Famous History of Parismus* (Parismus híres meséje) című könyvében (1598) az Adonius álcájába öltözött Violetta összezavarja a történet névmásait, amikor az éjszakát az általa hőn szeretett Parismus és Pollipus között tölti, aki viszont ő belé szerelmes:

szegény pára közelebb húzódott Parismus hátához, akinek már pusztá érintése úgy tűnt, édes, örömteli elragadtatottságot szerzett neki (*her*): és mivel a másik oldalról nem ily hálótárs kerítette, úgy tűnt mintha (mondhatni) átváltozott (*she*) volna, valamiféle elragadtatott félelemben... Adonius már kora reggel felkelt, félve hogy aztán nem tárhatja fel törekeny testét (*her*), ám így hamarosan rendbe tette magát (*himself*),

<sup>36</sup> „You may see (quoth Ganimede) what mad catell you women be, whose hearts sometimes are made of Adamant that will touch with no impression; and sometime of waxe that is fit for everie forme: they delight to be courted, and then thez glorie to seeme coy... And I pray you (quoth Aliena) if your robes were off, what metall are you made of that you are so satyricall against women? Is it not a foule bird defiles [his] owne nest? ... Thus (quoth Ganimede) I keepe decorum, I speake now as I am *Alienas* page, not as I am Gerismonds daughter: for put me but into a peticoate, and I will stand in defiance to the uttermost that women are courteous, constant, vertuous, and what not.” *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare*, 2. kötet: A vígjátékok, szerk. Geoffrey BULLOUGH, London, Routledge and Kegan Paul, 1958, 181.

<sup>37</sup> BULLOUGH, 1958, 233.

& olyan csinosan előkészített mindent amire a két lovag felébredt, hogy mindketten elcsodálkoztak viselkedésén (*his*)...<sup>38</sup>

Barnabe Riche Sillája akkor kénytelen levetni Silvio álruháját és felfedni az igazságot, amikor meggyanúsítják, hogy ő az apja Julina gyermekének. Az elhallgatásban és a leleplezésben rejlő kettős veszély hasonlóképp aláássa a narratívát:

És ahogy így leeresztette ruháját egészen hasáig (*his stomache*), megmutatván Julinának mellkasát (*his breastes*) és csinos melleit, melyek a hónál messze fehérebbek voltak, azt mondta: Lásd, Asszonyom! Ím előtted áll az a fél, akit azzal a váddal támadtál, hogy ő gyermekednek apja. Láthatod, nő vagyok.<sup>39</sup>

Ami ezekben az esetekben történik, az nem hasonlít arra, amit Barthes a *Sarrasine*-ban figyel meg Balzacnál, ahol a kasztráltról ejtven szót az elbeszélés mindig mellébeszélni kényszerül a benne szereplő névmások miatt. Arról sincsen szó, hogy az olvasó ne ismerné „a valóságot”, mint a modernista szövegekben. Inkább arról van szó, hogy a főszereplő egységes szubjektivitása nem áll az elbeszélés fókuszpontjában. Nem az a fontos, hogy kiderítsük az igazságot a személyazonosságot illetően, hanem inkább az, hogy örömlük (ezekben az esetekben azt a bizonyos csiklandó izgalmat) leljük a veszélyekben, amelyek a nemi különbség megbontásából erednek.

A *Vízkereszt*ben éppen ezek a veszélyek – ebben az esetben inkább romantikusak, mint erotikusak – építik fel a cselekményt.<sup>40</sup> Ez a várakozás érzetét jelenti a nézők számára, valamint a megoldás ígérését. Viola a közönség felé fordulva fogalmazza meg mind a talányt, mind a lezárás ígérését:

Hová jutunk?... Mivel férfi vagyok,  
reménytelen, hogy gazdámát szeressem;  
de mivel nő vagyok (jaj, istenem!),

<sup>38</sup> BULLOUGH, 1958, 367. „the poore soule lay close at Parismus back, the very sweet touch of whose body seemed to ravish her with joy: and on the other side not acquainted with such bedfellowes, she seemed (as it were) metamorphosed, with a kind of delightful feare... early in the morning Adonius was up, being afraid to uncover her delicate body, but with speed soone araid himself, & had so neatly provided all things against these two knights should rise, that both of them admired his behaviour..”

<sup>39</sup> BULLOUGH, 1958, 361. „And here with all loosing his garmentes doune to his stomacke, and shewed Julina his breastes and pretie teates, surmountyng farre the whitenesse of snowe itself, saying: Loe, Madame! beholde here the partie whom you have chalenged to bee the father of your childe. See, I am a woman...”

<sup>40</sup> Nem vagyok meggyőződve arról, hogy a fiúszínészek valóban „homoerotikusak” (Lisa JARDINE, „»As Boys and Women are for the Most Part Cattle of this Colour«: Female roles and Elizabethan Eroticism” = *Still Harping on Daughters: Woman and Drama in the Age of Shakespeare*, New York, Harvester, 1983, 9–36.).

Olivia is hiába eped.  
Ó, idő! Te bagozd ki; mert nekem  
ily nagy csomóhoz gyöngö a kezem.<sup>41</sup>

Shakespeare összes vígjátéka közül a *Vízkereszt*ben vállalja a legnagyobb kockázatot főszereplőjének identitásával. Viola éppen annyira nőies, mint Rosalinda, ahogy a szöveg is folyamatosan megerősíti (1.4.30–34.; 3.1.160–162.), Cesario pedig ugyanolyan szellemesen szemtelen cseléd, mint Ganiméd. Viszont csak a *Vízkereszt*ben fordulhat elő, hogy a főszereplő konkrétan kimondja: „nem az vagyok, ami”,<sup>42</sup> ahol ritmus szempontjából az „aminek látszom” is megfelelt volna és megőrizte volna a szubjektum egységét.

A hagyományos szakirodalomnak nem nagyon okozott gondot a „Türelem szobra” beszéd, amikor a benne leírt, sóvárgó alakot magával Violával azonosította, és *bizonyos értelemben* tényleg ő az.<sup>43</sup> Ám ez a *bizonyos* semmiképpen sem problémamentes értelem. A gondokat jól megvilágítja, ha *A két veronai nemes* párhuzamos jelenetével hasonlítjuk össze (4.4.108 skk.). Júlia Sebestyénnek öltözve udvarol Szilviának Proteus nevében. A drámai ironiák világosak, metszőek és pompásak. Sebestyén egy képet kér Szilviától, melyet Proteusnak adhat, mire Szilvia azt feleli, hogy az elhanyagolt Júliáról készült kép megfelelőbb volna. Amikor Sebestyén egy gyűrűt ajánl neki, és Szilvia – mivel Júliáé volt – visszautasítja azt, Sebestyén nagy meglepetésére így reagál: „[ő/Júlia] Szív-ből köszöni önnek”. Szilvia azt kérdezi Júliáról: „Ugye, gyönyörű lány?” Az volt, válaszolja erre Sebestyén, amíg Proteus el nem kezdte hanyagolni, mert cserébe ő

<sup>41</sup> *Vízkereszt, vagy bánom is én*, 2.2.35–40. „What will become of this? As I am a man, / My state is desperate for my master's love: / As I am woman (now alas the day!) / What thriftless sighs shall poor Olivia breathe? / O time, thou must untangle this, not I, / It is too hard a know for me t' untie.” A *Vízkeresztet* NÁDASDY Ádám fordításában idézzük: SHAKESPEARE, *Drámák. Második kötet*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2008.

<sup>42</sup> *Vízkereszt*, 3.1.143. „I am not what I am.”

<sup>43</sup> Vannak kivételek. C. L. Barber úgy azonosítja Türelem figuráját, mint „egyfajta polaritást Violán belül” (BARBER, 247.). Más esetekben teljesen nyilvánvaló a nyugtalanság az azonosítás során. Viola „saját lánytestvérét” írja le, ám a képet „saját érzései alapján rajzolja meg” (Alexander LEGGATT, *Shakespeare's Comedy of Love*, London, Methuen, 1974, 236–237.). Az Arden szerkesztője (vagy szerkesztői) szerint a beszéd „Cesario lánytestvéreinek szerelmét meséli el egy férfi iránt, akinek soha sem vallotta be azt”. Egy lábjegyzet hozzáteszi, hogy „csak a rövidség kedvéért írom le így. Orsino számára ennyi világos: azonban minden, amit Viola mond közvetlenül és pontosan leírja saját helyzetét és alkalmazható saját magára” (Shakespeare, *Twelfth Night*, szerk. J. M. LOTHIAN és T. W. CRAIK, The Arden Shakespeare, London, Methuen, 1975, lxviii. oldal). Kenneth Muir sikeresen elkerüli még a lehetőségét is bármiféle beazonosításnak: „Cesario elmondja képzeletbeli lánytestvéreinek történetét... Mi azonban tudjuk, hogy Viola túlságosan is intelligens és kiegyensúlyozott ahhoz, hogy »testvére« nyomdokaiba lépjen” (MUIR, *Shakespeare's Comic Sequence*, Liverpool, Liverpool University Press, 1979, 98.).

Mint én. Pünkösöd körül  
Rendeztünk víg színelőadást,  
Nekem akkor lányt kellett játszanom,  
S az ő ruháját adták fel nekem;  
Ugy illett rám, az volt a vélemény,  
Mintha rám szabták volna egyenest,  
Innen tudom, egyforma termetünk.  
Akkor megrikattam alaposan,  
Mert nagyon szomorú volt szerepem,  
Én voltam a szenvedő Ariadne,  
Kit a hűtlen Theseus elhagyott.  
Oly élethűen hulltak könnyeim,  
Hogy szegény úrnőm meghatódva sírt,  
S szakadjon vége tüstént életemnek,  
Ha át nem éltem vele bánatát.<sup>44</sup>

Azonban nem tisztán ez a helyzet a *Vízkereszt* (nagyjából) párhuzamos szakasza kapcsán. Orsino azt ecseteli Cesariónak, hogy a férfiak szerelme mélyebb, mint amit a nők éreznek:

<sup>44</sup> *Két veronai nemes*, 4.4.136, 146, 154, 156–170. „She thanks you,” „Is she not passing fair?” „That now she is become as black as I,” „About my stature: for at Pentecost, / When all our pageants of delight were play'd, / Our youth got me to play the woman's part, / And I was trimm'd in Madam Julia's gown, / Which served me as fit, by all men's judgments, / As if the garment had been made for me; / Therefore I know she is about my height. / And at that time I made her weep agood, / For I did play a lamentable part. / Madam, 'twas Ariadne, passioning / For Theseus' perjury, and unjust flight; / Which I so lively acted with my tears, / That my poor mistress, moved therewithal, / Wept bitterly; and would I might be dead, / If I in thought felt not her very sorrow.”



VIOLA (mint CESARIO) De én tudom –  
 HERCEG Mit tudsz?  
 VIOLA (mint CESARIO) – hogy nő mennyire bír férfit szeretni:  
 oly égő szívük van, mint minékünk.  
 Apámnak volt egy lánya; szeretett  
 egy férfit, ahogy... mondjuk... én szeretném  
 – ha nő lennék – fenségedet.  
 HERCEG S mi lett?  
 VIOLA (mint CESARIO) Semmi, uram; sose vallott szerelmet,  
 hagyta, hogy titka, mint féreg a bimbót,  
 kirágja rózsás arcát; szenvedett,  
 és zöldessárga melankóliában  
 csak ült, ült, a Türelem szobraként,  
 csendes mosollyal. Ez nem szerelem?...<sup>45</sup>

Hogy működnek az azonosítások ebben az esetben? Cesario maga Viola, miközben Cesario apjának a lánya Türelem, aki szintén Viola. Ám az egyezések egyetlen pillanat alatt omlanak össze, amikor elhangzik: „S mi lett?” „Semmi.” („S története?” „Üres lap.”)<sup>46</sup> Mindannyian Viola történetét látjuk eljátszani, amely viszont semmiképpen sem üres lap, hisz eseményekben gazdag. Az sem igaz, hogy sohasem beszélt volna szerelméről. Ebben a jelenetben is megvallotta már egyszer (26–28. sor), és most újra, olyan világos utalásokat téve, melyeket még Orsino is megért később, ahogy egyetlen újabb nyom birtokába jut (5.1.265–266.). A darab egészét tekintve Viola egyszer sem tépelődik vagy üldögél, leginkább azt látjuk, hogy Olívia számára komponál lázasan beszédeket és Festével viccelődik; itt pedig messze attól, hogy megmosolyogná saját bánatát, belefeledkezik a siránkozó mélabúba, melyet a viszonzatlan szerelemnek köszönhet.

Hogyan érthetjük hát úgy ezeket a fikciókat, mint amelyek valamiféle igazságot beszélnek el? Fel kell ismernünk, hogy Viola, aki beszél, nem azonos Violával, akiről beszél. Ha Viola azonos a Türelemmel, ha néma akár Türelmes Griselda, akkor ő nem lehet az a Viola, aki beszél. Viola-mint-Cesario visszautasítja a türelmet, mint a nőiesség dinasztikus jelentésvonzatát, és mégis: ez az értelem ugyanúgy jelen van Cesario beszédében, mint az a másik, az a különbözőség, amely

.....  
<sup>45</sup> *Vízkereszt*, 2.4.104–116. „VIOLA. Ay, but I know – // DUKE. What dost thou know? // VIOLA. Too well what love women to men may owe: / In faith, they are as true of heart as we. / My father had a daughter lov'd a man, / As it might be perhaps, were I a woman, / I should your lordship. // DUKE. And what's her history? // VIOLA. A blank, my lord: She never told her love, / But let concealment like a worm i' th' bud / Feed on her damask cheek: she pin'd in thought, / and with a green and yellow melancholy / She sat like Patience on a monument, / Smiling at grief. Was not this love indeed?”

<sup>46</sup> E két sort Radnóti Miklós fordításában is idézzük, mert az jobban illeszkedik az elemzéshez: *Shakespeare összes drámái, II. kötet. Vígjátékok*, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955.

egyszerre határozza meg Cesariót mint Orsino kísérőjét és társát a szenvedésben, valamint Violát mint nőt.

Orsino kérdésére: „S a nővéred? A vágyba belehalt?” egy rejtvényt kapunk válaszul: „A családban minden lány én vagyok, / s minden fiú is – bár ezt nem tudom...” (120–122. sor). A cselekmény szintjén csupán a színdarab végén kaphatunk választ a rejtvényre: Viola nem hal meg, hanem hozzámegy Orsinóhoz. Ám a figyelmes néző számára egy másik rejtvény is adódik: ki mondja el vajon a Viola apjának kesergő lányáról szóló „üres” történetét? A válasz nem Viola vagy Cesario, hanem egy olyan beszélő, aki a megszólalás pillanatában sem nem éppen nőies, sem nem éppen férfias; e helyen magát az identitás fogalmát bontja meg, hogy így mutasson meg egy a szubjektivitásban keletkező különbséget, és azt az egységet, amely *ebben* a különbözőségben lakozik.

Az állapot természetesen nem fenntartható. A hősnők mindegyik történet végén levetik álcájukat és feleséggé kevesbednek. A lezárás mindig a megpillantott határátlépés letiltásán, és a világosan meghatározott nemi különbözőség visszaállításán múlik. Ám a komédiák többek saját befejezésüknél, és a hősnők csak azután válnak asszonyokká, hogy előtte valami összességében szingulárisabbnak mutatkoztak – mert plurálisabbnak is.

## V.

Egy cikkben, amely először franciául jelent meg 1979-ben, Julia Kristeva megkülönbözteti a feminizmus két „generációját” (noha a terminusból nem feltétlenül következik, hogy ezek kronologikusan követték egymást).<sup>47</sup> Az első generációt főleg a közéleti és a politikai egyenlőség foglalkoztatta (szavazati jog, esélyegyenlőség, egyenlő bérezés). A veszély ebben az esetben az, hogy – ahogy írja – a feministák, akik ezeken a területeken sikereket érnek el, hamarosan azonosulnak az uralkodó értékekkel, és a meglévő helyzet védelmezőivé válnak. A második generáció egy nem redukálható női identitás mellett tette le a voksát, amely a férfi identitás ellentéte, elfogadván a patriarchátus elméleti és ideológiai struktúráját, ugyanakkor megfordítva annak értékrendjét. Ez radikális és szeparatista feminizmushoz vezet. A különbségtétel – azt gondolom – nem állna meg egy történeti elemzésben, de mégiscsak kétféle modelljét nyújtja a feminista elkötelezettségnek. Kristeva elkülönít ezektől egy harmadik generációt – vagy talán egy harmadik lehetőséget –, amelyről azt mondja: „határozottan támogatom – vagy csak képzelgek róla?”, és amelyben „maga a férfi/nő dichotómia, mint két rivális

.....  
<sup>47</sup> Julia KRISTEVA, „Women’s Time”, *Signs*, 7.1 (1981), 13–35.

entitás közötti ellentét, a *metafizikához* tartozóként érthető meg”.<sup>48</sup> Nem létezhet specifikusan női identitás, ha maga az identitás sem létezik. A posztstrukturalista elemzésben a szubjektivitás nem önálló, egységes jelenlét, hanem számos különféle diskurzus metszéspontja, amelyet előállít és újra előállít az, ahogy a szubjektum új és újabb helyeket foglal el a jelölők rendszerében, magára veszi a jelentések nyelvből adódó sokféleségét. Kristeva harmadik lehetősége „a szocioszimbolikus szerződés alapító különválasztásának” internalizálására tesz javaslatot, amely maga a különbség mint a jelentés alapja, méghozzá ennek az identitáson *belül* történő internalizálására, ideértve a nemi identitást is (34.). Hatása az lesz, hogy kihozza „minden egyén lehetséges azonosságainak egész sokféleségét”, és szocioszimbolikus és biológiai létezésének relativitását (35.).

A nemi (*sexual*) identitás töredezetté tétele ennek a képlékenységnek, ennek a pluralitásnak az érdekében dekonstruálja a férfi és a nő közötti összes metafizikai polaritást. Ez nem a biszexualitás kérdése – bár a nemi különbözőség metafizikájára épülő heteroszexuális „normák” a szexuális hajlam le nem rögzítetté válásával elvesztik státuszukat. Nem is a szélsőségek közötti egyensúly az, amit felvet, vagyis nem az a bizonyos „nyugalmi állapot” vagy „összetettség”, amelyeket a kritika gyakran Rosalinda és Viola jellemzőiként azonosított.<sup>49</sup> Nem cél egy harmadik, egységes, androgün identitás megteremtése, amely minden különbséget megszüntet. Sem magának a nemiségnek a megtagadása. Hanem inkább – a különbség internalizációján keresztül – pozíciók sokaságának, lehetséges léteknak a meghatározása minden egyén számára a nemi különbségek peremén, azokon a peremeken, amelyeket egy metafizikai nemi polaritás elmos.

Egy utolsó példa talán megvilágíthat valamit az itt felvetett képlékenységről. A *Szentivánéji álom* a cselekmény perifériáján egy házasságot mutat be egy harcos és egy amazon között: „Hippolyta, fegyverrel udvaroltam, / s szívedet sértéssel nyertem el”.<sup>50</sup> A szöveg parallelizmust használ itt, ahol antitézist várnánk. Mindazonáltal, a vadászat iránti elkötelezettségük kivételével Theseus és Hippolyta minden egyes felhozott kérdésben jól elkülöníthető álláspontot képviselnek. Amikor Theseus cinikusan kezeli a holdat, Hippolyta konvencionális költői képeket idéz meg (1.1.4–11.); amikor Theseus szkeptikusan azt feltételezi, hogy a szerelmeseket megtevesztették, Hippolyta a csodát állítja szembe a hideg érveléssel (5.1.2–27.); ám amikor Hippolyta azt találja mondani a mesteremberek

<sup>48</sup> KRISTEVA, 33.

<sup>49</sup> BARBER, 234–235., 258.; LEGGATT, 202.

<sup>50</sup> *Szentivánéji álom*, 1.1.16–17. A sorszámkokat a következő kiadás alapján közöljük: William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, szerk. Harold F. BROOKS, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1979. „Hippolyta, I would thee with my sword, / And won thy love doing thee injuries.” A darabot NÁDASDY Ádám fordításában idézzük: SHAKESPEARE, *Három dráma*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2012.

színdarabjára: „Sült hülyeség ez az egész darab”, Theseus lesz, aki a képzelőerőre hivatkozik: „Ebben a műfajban a legjobbban is csak árnyak; viszont a legrosszabbak se rosszabbak, ha a képzelőerő megtámogatja őket”.<sup>51</sup> Egy karaktereket, rögzített identitásokat kereső olvasat akadályokba ütközne itt, hisz a férfias racionalitás és a nőies képzelőerő sztereotípiái hol megőrződnek, hol visszajukra fordulnak. Theseus és Hippolyta, egyfajta kórusként egy sztereotípiákra nagyban hagyatkozó szerelmi darab szélein, „zengő zürzavart”<sup>52</sup> jelentenek, amely aláássa a rögzítettséget a megkülönböztetések elmosódása nélkül. A különbözőség a sokféleséggel és a szerelemmel él együtt.

## VI.

128

Ebben a tanulmányban a jelentések és a lehetséges jelentések megpillantása foglalkoztatott. A fiktív szövegek sem egy valódi világot nem tükröznek, sem egy ideálisat nem írnak elő. Ám szolgálnak definíciókkal és úrafogalmazásokkal, amelyek lehetővé teszik, hogy újraértelmezzünk egy világot, amelyet eddig magától értetődőnek gondoltunk. A posztstrukturalista elmélet az „igazság”, a „tények” uralma alól szabadítja fel a jelentést, ugyanakkor azt tételezi, hogy kapcsolat áll fent a jelentés és a cselekvés között. Új jelentések új cselekvéseket tesznek lehetővé.

Amennyiben végül mindig visszaállítják hatalmába a nemi polaritást, nem egyértelmű, hogy – feminista szempontból – Shakespeare vígjátékai jól végződnenek. Ugyanebből a szemszögből teljesen egyértelmű, hogy a 16. és a 17. században zajló versengés a család jelentéséért nem végződött jól, még ha erről ennél jóval többet is el lehetne mondani. Amellett érveltem, hogy ez a versengés pillanatnyilag meggyengítette a különbségek fennálló rendszerét, és az így keletkezett űrben mi megpillanthatunk egy lehetséges jelentést, a létezés egy lehetséges módját, amely nem a-szexuális, nem biszexuális, de amely lebontja a különbségek azon rendszerét, amelytől a nemi sztereotipizálás függ.

Hogy a történet fennmaradó része, amely a férfiak és a nők közötti viszonyról szól, végtére is jól végződik-e, azt – úgy gondolom – nekünk magunknak kell majd eldöntenünk.

*Bársony Márton fordítása*

.....  
<sup>51</sup> *Szentivánéji álom*, 5.1.207–209. „This is the silliest stuff that ever I heard”, „The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse if imagination amend them.”

<sup>52</sup> *Szentivánéji álom*, 4.1.117. „musical a discord”. Ezt a szókapcsolatot Arany János fordításában idézzük, mert jobban illeszkedik az elemzéshez: *Shakespeare összes drámái, II. kötet. Vígjátékok*, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955. (A szerk.)

KULTURÁLIS ZAVAR  
ÉS SHAKESPEARE TANULT HŐSNŐI

## „ÓSDI PARADOXONOK EZEK”

129

- DESDEMONA: No, hogy dicsérnél?  
 JAGO: Azon töröm... De úgy száll fel az ötlet  
 A fejemből, mint darócról a lép:  
 Agyvelőt s mindent fölszakít – de múzsám  
 Köszködik s íme mégis szárnyra kap:  
 Szépség meg furfang együtt fér bele,  
 Amaz a hasznos, emez – él vele.  
 DESDEMONA: Szép dicséret! S ha csúf és bölcs a nő?  
 JAGO: Az okos asszony azt teszi, ha rút,  
 Hogy pótlásképpen fog egy szép fiút.  
 DESDEMONA: Egyre rosszabb.  
 EMILIA: És ha az asszony buta, ámde szép?  
 JAGO: A szép nőnek nem árt a butaság;  
 Utódhoz segíti a bujaság.  
 DESDEMONA: Ósdi paradoxonok ezek, csak arra jók, hogy a bolondok kacagjanak  
 rajtuk a sörházakban.

*Othello*, 2.1.124–39.<sup>1</sup>

A címbeli idézet az *Othello* egyik jólismert jelenetéhez irányítja az olvasót, amelyben a női kezdeményezőkédv „helyes” és „helytelen” alkalmazásai – a sajátosan női tevékenység helyes és helytelen következményei – vannak szellemesen szembeállítva. Ha egy nő érti a dolgát (*knowingness*) a szexualitással kapcsolatban – okosan megszerezni a partnert, furfangosan összehozni egy párt – az felülmúlja

.....  
<sup>1</sup> Rendkívül hálás vagyok a következőknek, hogy rászánták az időt elolvasni és megjegyzésekkel ellátni a jelen fejezet korábbi változatait: Natalie Zemon Davis, Julia Swindells, Stephen Greenblatt, Gareth Stedman-Jones, Frank Whigham. (A szerző jegyzete.) Mivel a magyar kiadások nem tartalmazzak sorszámot, a hivatkozásokat az alábbi kiadás alapján közöljük: William SHAKESPEARE, *Othello*, szerk. M. R. RIDLEY, *The Arden Shakespeare. Second Series*, London, Methuen, 1958. (A szerkesztő jegyzete.) A magyar szöveget KARDOS László fordításában közöljük az alábbi kiadás alapján: *Shakespeare összes drámái, III. kötet. Tragédiák*, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955. A mottóul szolgáló idézet utolsó sorát kicsit megváltoztattam, hogy a tanulmány címében is kiemelt rész („Ósdi paradoxonok ezek”, az eredetiben: „These are old paradoxes”) jobban illeszkedjen a tanulmány érveléséhez, mint Kardos László fordítása („Ezek olyan ósdi, együgyű rigmusok”). (A ford.)

a női bölcsesség (*wisdom*) és elmésség (*wit*) összes egyéb formáját. Desdemona szemében ez egy jólismert játék, a kortárs kultúra jólismert alkotórésze („Ósdi paradoxonok ezek”). A nézők azonban könnyen hallhatják úgy ezt a szóváltást, mint amely aláássa Desdemona saját tartózkodását (*modesty*) (vajon „elméssége” azt jelenti, hogy szexuálisan aktív?). Jago múzsája vajúdik, és – metaforikusan – egészséges szellemes replikát szül; Desdemona női vajúdása (*labour*), úgy látszik, a szexuális aktivitásra és a szaporodásra való túlzott kaphatósságot idézi fel. Ami a szellemesség-gyűjteményekben (*jest-book*) elmés paradoxon, az, úgy tűnik, egy konkrét nő tevékenységeinek vizsgálata során súlyos zavar forrása lehet.<sup>2</sup>

Ez a fejezet<sup>3</sup> arra koncentrál, ami véleményem szerint Desdemona problémájának forrása, vagy talán pontosabban, ami a mi Desdemonával kapcsolatos problémáink forrása. Zavar fedezhető fel a korai európai Európának az oktatás humanista mozgalmára adott válaszában. Ez a zavar (ahogy máshol érveltem) annak a következménye, hogy a korai pedagógiai újítók nem vették észre a humanizmusnak azt a magabiztos, és épp ezért ki nem mondott, előfeltevését, hogy a szabad művészetek tanulási programja kifejezetten, de nyíltan ki nem mondottan, magas társadalmi rangú és jó kilátásokkal rendelkező fiatal férfiak számára lett kialakítva. A közelmúltban gondolkodástörténeti (*intellectual history*) munkám jelentős részét szenteltem olyan levelezések vizsgálatának, amelyek nemes (vagy legalábbis előkelő [*gentle*]) női humanisták és férfi mentoraik, tanítói és kollégáik között zajlott a tizenötödik századi Itáliában. Ennek során azt találtam, hogy mindkét fél bizonytalan és kitérő választ ad azzal kapcsolatban, hogy helyes-e nőknek átadni a humanista szellemi készségeket, legyenek bármennyire tehetségesek is.<sup>4</sup> Ebben a fejezetben tovább vizsgálom azt a mindent átható bizonytalanságot, amely a „nő helyével” kapcsolatos a reneszánsz szellemi életben, tanult (*learned*) hösnők nyomait követve a korai újkor néhány kanonikus

<sup>2</sup> Stephen GREENBLATT ezt a szakaszt Jago „végtelen narratív invenciójának” részeként tárgyalja, és megjegyzi, hogy a lép (*birdlime*) képe „[Jago] másokat csapdába csaló hatalmának rejtett magasztalása” (*Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, Ill., U of Chicago P, 1980, 233.). Desdemonát értelmezésem szerint szintén „formálja” ez a párbeszéd, ugyanakkor a női én-formálás természetesen nem szolgál előnyére.

<sup>3</sup> Az itt közölt tanulmány Jardine *Reading Shakespeare Historically* (London és New York, Routledge, 1996 című könyvének 3. fejezete, innen az itt és a később található utalások más fejezetekre).

<sup>4</sup> Lisa JARDINE, „Isotta Nogarola: women humanists – education for what?”, *History of Education*, 1983, 12. kötet, 231–44; „O decus Italiae virgo» or, The myth of the learned lady in the Renaissance”, *The Historical Journal*, 1985, 28. kötet, 799–819; A. GRAFTON és Lisa JARDINE, *From Humanism to the Humanities: The Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, London, Duckworth, 1986, 2. fejezet.

irodalmi szövegében – egész pontosan Shakespeare két darabjának szövegében.<sup>5</sup> Ez a vállalkozás bizonyos előzetes magyarázatot igényel.

Immár húsz éve, hogy Natalie Zemon Davis publikációi a nők helyéről a kora-újkori francia társadalom- és kultúrtörténetben nyilvánvalóvá tették, hogy a korábbiaknál kifinomultabb viszonyulások születtek meg egy kifejezetten női történelem értelmezésére, és hogy a viszonylag gazdag szöveges forrásokat végre elkezdték alaposan vizsgálni és forgatni.<sup>6</sup> Ennek eredményeképp gazdagon állt rendelkezésre az új anyag a kutatás számára, az ismertebb forrásokat újból áttanulmányozták, és friss értelmezésekkel álltak elő a nők korábban figyelembe nem vett jelenlétével kapcsolatban a koraújkori társadalomban.<sup>7</sup>

Előre megjósolható volt, hogy ezt a gazdag kutatási területet egyéb olyan rokon területek kutatói is elkezdik majd kiaknázni, ahol a nőkre irányított figyelemtől várni lehetett, hogy felülvizsgált értékelésekhez és értelmezésekhez vezet majd. Különösen igaz ez számos irodalmárra, akik a kor szöveges maradványai felé fordultak, és a legkülönbözőbb esetekben érveltek meggyőzően a nők társadalomtörténete és a reneszánsz irodalomban megjelenő ábrázolásaik közötti összefüggések mellett – vagyis olyan művekkel kapcsolatban, amelyről még mindig úgy tartják, hogy döntő befolyást gyakorolt az irodalomtörténet alakulására.<sup>8</sup> Csakhogy az európai koraújkor irodalma (amelyet az irodalomtörténészek

<sup>5</sup> A közelmúlt kutatóinak és történészeinek munkája az mutatja, hogy a 16. századi angliai és a 15. századi itáliai hozzáállás a nők oktatásához a reneszánszban több hasonlóságot mint különbséget mutat. L. *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*, szerk. Patricia H. LABALME, New York, New York University Press, 1980; Retha M. WARNICKE, *Women of the English Renaissance and Reformation*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1983; *Women in the Renaissance*, az *English Literary Renaissance* tematikus száma, 1984, 14.3; *Silent But for the Word: Tudor Women as Patrons, Translators, and Writers of Religious Works*, szerk. Margaret P. HANNAY, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1985.

<sup>6</sup> Natalie DAVIS, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1975. L. különösen a „Woman on top”, 124–51. és a „City women and religious change”, 65–95. című fejezeteket. L. továbbá „Women’s history» in transition: the European case”, *Feminist Studies*, 1976, 3. kötet, 83–103; „Women in the crafts in sixteenth-century Lyon”, *Feminist Studies*, 1982, 8. kötet, 46–80.

<sup>7</sup> Lásd például a *Liberating Women’s History: Theoretical and Critical*, szerk. Berenice A. CARROLL, Urbana, Ill., University of Illinois Press, 1976 esszéit, vagy a *Becoming Visible: Women in European History*, szerk. Renate BRIDENTHAL és Claudia KOONZ, London, Houghton Mifflin, 1977 írásait; továbbá: J. KELLY, *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Women in Culture and Society Series, Chicago, M., University of Chicago Press, 1984. A DAVIS megközelítését véleményem szerint jelentősebb mértékben beépítő, újabb munkák közül l. például: S. AMUSSEN, „Gender, family and the social order, 1560–1725” = *Order and Disorder in Early Modern England*, szerk. Anthony FLETCHER és John STEVENSON, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 196–217; Lyndal ROPER, „Discipline and respectability: prostitution and the Reformation in Augsburg”, *History Workshop*, 1985, 19. kötet, 3–28.

<sup>8</sup> Ilyen munkák például: Juliet DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Macmillan, 1975; Catherine M. DUNN, „The changing image of women in Renaissance society and literature” = *What Manner of Woman: Essays on English and American Life and Literature*, szerk.



megtévesztően reneszánsznak neveznek) csapdákkal teli forrása a „nő-kérdés”-sel kapcsolatos belátásoknak.

Az efféle vizsgálódás ugyanis olyan problémákat vet fel, amelyeket Davis munkája nem előlegezett meg, hiszen a levéltári források, amelyekkel ő dolgozott, túlnyomórészt azzal voltak kapcsolatosak, hogy mikor tűntek fel nők nyilvános rendezavarásokról szóló feljegyzésekben, illetve hogy milyen büntetésekről szólnak ezek a feljegyzések nők által elkövetett vétségeikért.<sup>9</sup> A nőknek a reneszánsz irodalmi szövegekből történő kiolvasására tett kísérletek általában épp olyan kérdésekkel kapcsolatos nyílt állásfoglalással kezdődnek, amelyek valójában nehézséget jelentenek a fennmaradt társadalomtörténeti adatok értelmezésében. Linda Woodbridge például a „női kérdés”-sel kapcsolatos pamflet-vita vizsgálatának elején kategorikusan kijelenti:

132

A keresztény tanítás jelentős mértékben gátolta a szexuális egyenlőségben való hitet. A társadalom szövete keresztény volt, a reneszánsz pedig jellemzően (és nem ok nélkül) úgy értelmezte, hogy a Szentírás a férfi dominanciát szentesíti.<sup>10</sup>

Juliet Dusinberre *Shakespeare and the Nature of Women* című könyvében a „nők az irodalomban” kérdésének vizsgálata elején épp ennyire magabiztosan jelenti ki, hogy a reformáció utáni kereszténység támogatta a nemek közti egyenlőséget, ugyanis az hangsúlyozta a családi kapcsolatokban a kölcsönösséget. A magam részéről a *Still Harping on Daughters*ben<sup>11</sup> egyfajta *via media*-t választottam a két nyilvánvalóan ellentétes állítás között: úgy érveltem, hogy a reformáció utáni kereszténység az egyén lelkiismeretéhez és felelősségéhez való ragaszkodása által további terheket rakott a reneszánsz nőkre, mivel felelőssé tette őket a család

.....  
Marlene SPRINGER, New York, Gotham Library, 1977, 15–38; Lisa JARDINE, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton, Harvester Press, 1983; Simon SHEPHERD, *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in Seventeenth-Century Drama*, Brighton, Harvester Press, 1981; Linda WOODBRIDGE, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womanhood, 1504–1620*, Brighton, Harvester Press, 1984; Carol NEELY, *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985.

<sup>9</sup> Tulajdonképpen úgy gondolom, hogy a társadalomtörténészek munkája (mint pl. Jim Sharpe vagy Susan Amussené) azt mutatja, hogy hasonló előfeltevésekkel kapcsolatos problémákon kell túllép-nünk, ha a vétségekről szóló feljegyzésekkel, vagy az egyházi bíróságok előtt tett vallomásokhoz hasonló „dokumentumanyaggal” dolgozunk. Lásd J. A. SHARPE, *Defamation and Sexual Slander in Early Modern England: The Church Courts at York, Borthwick Papers*, 58, York, Borthwick Institute of Historical Research, 1980; *Crime in Seventeenth-Century England: A County Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; AMUSSEN, „Gender, family and the social order, 1560–1725”.

<sup>10</sup> WOODBRIDGE, *Women and the English Renaissance*, 129.

<sup>11</sup> A cím (kb. *Még mindig a lányokkal jönnek*) Polonius szavaira utal: „How say you by that? Still harping on my daughter.” (SHAKESPEARE, *Hamlet* = *Három dráma*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2012, 2.2.187: „Na, mit mondtam? Megint a lánnyal jön elő.”). (A ford.)

épségeért, amelyen belül kinyilvánítottan nem kaptak semmilyen hatalmat.<sup>12</sup> Az, hogy végülis melyikünk mit olvasott ki az általunk vizsgált irodalmi szövegekből, meglehetősen szorosan függött az olvasói érdeklődésünk kezdeti „pozícionálásától”.

Ez csak egyetlen példa arra, mekkora nyomás nehezedik a szövegkritikával foglalkozó irodalmárra, hogy elfogadja azt a fikciót, miszerint létezik a társadalmi és kultúrtörténeti „tényeknek” egy olyan összessége, amelyet valahogy „össze lehet mérni” az irodalmi ábrázolás „fikciójával”. Ezáltal figyelmen kívül hagyja (ahogy természetesen a társadalomtörténész is gyakran) azt, hogy a társadalomtörténészek bizonyítékai, amelyekre ezek a tanulmányok hagyatkoznak – a nők „függetlenségére”, „öntudatosságára” (*assertiveness*) stb. vonatkozó bizonyítékok – épp annyira alávetendők a vizsgálatnak és a dekonstrukciónak, mint az irodalmárai.<sup>13</sup>

Ebben a fejezetben amellet fogok érvelni, képzett (még hozzá kimondottan képzett) shakespeare-i hösnőket állítva a középpontba, hogy a kapcsolat a „nő történet” (*women's history*) és a „nők szövegből való kiolvasása” (*reading out the women*) között jóval bonyolultabb és szövevényesebb. Két okból állítottam éppen ezt a középpontba. Először is, mivel kevés ilyen női szereplő van: vagyis olyan intellektuális nő (*women of intellect*), aki képes általában kizárólag a férfiakra korlátozott szaktudás (*specialist knowledge*) alkalmazására.<sup>14</sup> Másodszor pedig, mivel az irodalmi szövegek olvasásához történeti kiindulópontul szolgáló „írási bizonyítékok” (*documentary residue*) a nők oktatásához való korabeli viszonyulással kapcsolatban öröndetesen gazdagok és változatosak.

Ebben a korban a képzett nők jelentős számban voltak jelen Európában mind a közép- mind a főnemesség között (*gentry and nobility*), és a fennmaradt szövegek, amelyek vallanak erről, megosztottak a jelenségre adott válaszaikat tekintve (olykor akár egyetlen szövegen belül is). Egyrészt, egyes pedagógiai értekezések azt a nézetet fejtik ki, hogy a tanulás (*education*, ami alatt a klasszikusok tanulását értették) fejleszti a tanuló erkölcsiségét és a társadalmi elitben való aktív szerepvállaláshoz szükséges felkészültségét; ezt a nézetet ellensúlyozza az a másik, hasonló világossággal kifejtett álláspont, hogy van valami lényegét tekintve illetlen abban, amikor egy nő (akár a családja bátorítására, akár nem) áthágja a társadalmi szabályrendszert, amely elvárja tőle, hogy nyilvános megjelenéseikor tartózkodó csendben és passzívan viselkedjen. A kulturális feszültség, amely e két összeegyeztethetetlen nézet hatására létrejön, beárnyékolja a női intellektuális

<sup>12</sup> L. DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women* és JARDINE, *Still Harping on Daughters*.

<sup>13</sup> Azért igyekszem a „szövegkritikával foglalkozó irodalmár” (*textual critic*) kifejezést használni, hogy emlékeztessen magam: a kor minden írási bizonyítéka – akár „történeti dokumentum”, akár „irodalmi” – ugyanannyi, és ugyanannyira elővigyázatos kritikai vizsgálatot igényel.

<sup>14</sup> Az egyetlen további szóhajóhető jelölt tudomásom szerint Marina a *Pericles*-ben.

teljesítmény kortárs dicsőítéseit. Ezt a feszültséget érezhetjük például Sir Thomas More egyik levelében, amelyet kedvenc (és kiemelkedően intelligens) lányának, Margaret Ropernek írt. More afölött érzett büszkesége, hogy lánya a latin levélírás mestere (*sic!*), különös, negatív formában jelenik meg. Mint írja, egyesek elkerülhetetlenül kételkedni fognak abban, hogy a levelek valóban az ő szerzeményei; így aztán soha sem fogja megkapni azt az elismerést, amit megérdemel. Azt pedig More magától értetődőnek veszi, hogy lányának tanultsága (*learning*) csak akkor felelhet meg az illendőség követelményeinek, ha világossá teszi, hogy az csakis férjének vagy apjának szól:

Nem tudom papírra vetni, sőt, saját elmémben is alig vagyok képes megfogalmazni azt a hatalmas gyönyörűséget, amelyet bájos [latin] leveled jelentett, legkedvesebb Margaretem. Amikor olvastam, épp ott volt velem egy igen magas nemesi rangú ifjú, aki az irodalomban is rendkívül sokra vitte. (...) Azt mondta, a leveled szinte csoda számba megy. (...) Alig tudtam meggyőzni, hogy nem segített neked tanár, amíg meg nem tudta, hogy valóban nincs tanár a házuknál, és hogy képtelenség lenne olyan férfit találni, aki ne maga szorulna a te segítségedre a levélírásban, ahelyett, hogy ő nyújthatna segítséget.

Eközben eszembe jutott valami, amit egyszer viccből mondtam neked, és rájöttem, mennyire igaz. Valami olyasmi volt, hogy sajnállak, mert a férfiak hitetlenkedése meg fog fosztani attól a dicsérettől, amelyet a szorgalmas virrasztásaiddal érdemeltél ki, hiszen soha sem fogják elhinni az írásaidat olvasva, hogy nem hagyatkoztál gyakran mások segítségére: pedig oly sok író közül épp te érdemled meg a legkevésbé ezt a gyanút. Már pici gyerekként sem tűrted, hogy mások ékességeivel cicomázzanak fel. Hanem, édes Margaretem, annál inkább érdemelsz dicséretet emiatt. Hiába nem remélhetsz kellő mértékű jutalmat a fáradságodért, te mégis továbbra is összekötöd az erény kivételes szeretetével az irodalom és a művészet művelését. Megelégedve azzal a haszonnal és gyönyörrel, amit ez a lelkiismereted számára hoz, szerénységedben nem törekszel a széles közönség elismerésére, és ha elér is, akkor sem értékeled túl, hanem az irántunk érzett nagy szereteted miatt minket – a férjedet és engem – az írásaid számára az olvasók kellően széles körének tekintesz.<sup>15</sup>

Aligha kell hangsúlyoznom, hogy akár akart Margaret Roper „törekedni a széles közönség elismerésére”, akár nem, ez a lehetőség az illendőség megőrzése érdekében egyszerűen nem állt nyitva számára, apja pedig nem tehetett mást, mint hogy ragaszkodott ehhez.

<sup>15</sup> St. Thomas More: *Selected Letters*, szerk. Elizabeth Frances ROGERS, New Haven, Conn., Yale University Press, 1961, 154–5. (A magyar fordítás is ezt a szöveget veszi alapul – *a ford.*) A levél utolsó bekezdése Margaret közelgő szülésére utal, és reméli, hogy a gyermek „anyjára fog hasonlítani mindenben, kivéve a nemét. De lehet akár lány is, csak kárpótoljon neme alacsonyabbrendűségéért anyja erényének és tanultságának utánzására törekedve!”

More levele kellőképp hihetetlennek mutatja be Margaret Roper (meglévő) iskolázottságát (*scholarly competence*) (mivel az elkerülhetetlenül aktív és férfit, és így szemben áll erényes nőiségevel), és ragaszkodik annak magán jellegéhez (mivel tiszta nők nem jelenhetnek meg úgy, mint akik képesek magukat nyilvánosan kifejezni férfi közönség előtt). A feszültség (vagy talán aggodalom), amelyet az olvasó felfedezhet, szerintem nem csak More zavarát jelzi (ami meglátszik szövélyasztásán és hangsúlyain), hanem egy általános kulturális zavar következménye. More küzd, hogy csodálatát és helyeslését a korban elfogadhatónak számító kifejezésekbe bugyolálja, annak ellenére, hogy egymással versengő és egymásnak ellentmondó követelmények határozzák meg a női illendőséget a családi és az intellektuális szférában, és neki mindkettőt szem előtt kel tartania.

A reneszánsz humanista szövegek tanult nőkkel kapcsolatos hozzáállását vizsgáló kutatások a következő feloldhatatlan paradoxonnal találták magukat szemben: egyrészt az oktatási szövegek támogatják a lánygyerekek gyakorlati képzését (mert ez az elfogadható tevékenységek, mint amilyen a fonás és hímzés, közvetlen analógiájaként lefoglalja „dologtalan kezeiket”<sup>16</sup>; másrészt a képzett lányoknak nem szabad tudásukból többet mutatniuk, mint azok a „teljesítmények” (*accomplishment*), amelyeket a finom csipke vagy a zenei tudás képviselt.<sup>17</sup> Egyrészt a szövegek támogatják a nők törekvését a valódi műveltségre (*learning*); másrészt, amikor a férfi szerzők női intellektuális teljesítménnyel találták magukat szemben, akkor azt következetesen ikonikus tisztasággá mitologizálták, vagy az európai udvarok pallérozottságának (*cultivatedness*) dicsőséges emblémájává.

Olyan nők, akik hagyományosan férfi tudással rendelkeznek – nők, akik nem csak szellemesek, hanem kimondottan gyakorlottak intellektuálisan, és (mint kiderül) képesek hasznát venni hagyományosan „férfias” területeken szerzett szaktudásuknak – két jólismert Shakespeare-darabban is jelentős szereplők: *A velencei kalmárban* és a *Minden jó, ha vége jóban*. Shakespeare a *Minden jó, ha vége jó* főhősnőjét, Helénát tanultságának hasonlóan zavarbaejtő dicsőítése közepette mutatja be. A konkrétan tanult történeti nőalak (akinek hitetlenkedéssel szemlélik tagadhatatlan praktikus tehetségét) az általában véve képzett nővé (neveltetését tekintve jólnevelt úrinővé? [*trained gentlewoman*]) alakul át, hogy később olyan férfi tudást vegyen kölcsön/sajátítson ki, amelynek birtoklása már megnyugtatóbban időleges:

LAFEU: Ez a hajadon Gerard de Narbon lánya?

GRÓFNŐ: Egyetlen gyermeke, uram, az én gondjaimra bízta. Remélem, hogy a jósága betetőzi mindazt, amit a neveltetése ígér. Hajlamait örökölte;

<sup>16</sup> L. pl. *Not in God's Image: Women in History*, szerk. Julia O'FAOLAIN és Lauro MARTINES, London, Virago, 1979, 194. oldalon az Erasmustól idézett szakaszt.

<sup>17</sup> L. JARDINE, „»O decus italiae virgo«”.

ezek megszépítik mindazt a szépet, amit tanult; mert ha tisztátalan lélek rendelkezik ragyogó tudással, ott a dicséret karöltve jár a szájalommal; ez a megtanult erény akkor merő hazugság. De őbenne éppen azért ragyog úgy, mert természetesen egyszerű. A becsületesség veleszületett, az erényt maga érte el.

LAFEU: Dicséreted, Madame, könnyeket csalt a szemébe.

GRÓFNŐ: Ennél jobb sóval nem is fűszerezheti egy lány a saját dicséretét.

(Minden jó, ha vége jó, 1.1.33–45.)<sup>18</sup>

136

Heléna itt nem úgy jelenik meg, mint aki kifejezetten a szabad művészeteket vagy a klasszikusokat tanulta volna, mint a történeti személy Margaret Roper. Ehelyett olyan tudásban jártas, amelyet „megszerzett” (vagyis amelyet tanítottak neki), nem pedig „kifejlődött” (vagyis amely veleszületett).<sup>19</sup> Éppen ez a neveltetés (*upbringing*) (az oktatás [*education*]) teszi végül elképzelhetővé számára, hogy kölcsönvegye/kisajátítsa halott apjának férfihoz illő orvosi készségeit. Ismét feszültség érezhető, ami jelzi, hogy egy nővel kapcsolatban a „készség” és a „járatosság” csak nehézségek árán tartható szükségszerűen „jó”-nak (erényesnek). (Heléna jelzésértékű könnyei, ahogy a Grófnő megjegyzi, a legbiztonságosabb női álcát alkotják a képzettsége miatt éppen ráirányuló figyelem ellenében.)<sup>20</sup>

Ez a kérdés világosabbá válik, ha megnézzük az ideálisan képzett nemes hölgy leírását Castiglione *Az udvari emberének* harmadik könyvében, méghozzá annak is Thomas Hoby-féle tizenhatodik századi angol fordításában (annál is

<sup>18</sup> „LAFEU: Was this gentlewoman the daughter of Gerard de Narbon? // COUNTESS: His sole child, my lord, and bequeathed to my overlooking. I have those hopes of her good that her education promises her dispositions [which] she inherits—which makes fair gifts fairer; for where an unclean mind carries virtuous qualities, there commendations go with pity; they are virtues and traitors too. In her they are the better for their simpleness: she derives her honesty and achieves her goodness. // LAFEU: Your commendations, madam, get from her tears. // COUNTESS: 'Tis the best brine a maiden can season her praise in.” A darabot az alábbi kiadás alapján idézem: Arden, szerk. G. K. HUNTER, London, Methuen, 1959. A második mondat értelmezésében Hunterét követem. (A szerző jegyzete.) A magyar szöveget Vas István fordításában közöljük: *Shakespeare összes drámái IV, Színművek*, Bukarest, Állami irodalmi és művészeti kiadó, 1955. (A ford.)

<sup>19</sup> Vas István fordításában *elért és veleszületett szerepel*. (A ford.)

<sup>20</sup> A *Pericles*ben Shakespeare szinte teljesen eltüntet Marina szabad művészetekbeli explicit műveltségét, ami Shakespeare forrásában annak eszközékként szolgál, hogy megőrizze erényességét a kuplerájban – a „Tudóst elnémít” megjegyzés a „tanultságának” egyetlen nyoma („Deep clerks she dumbs”, *Pericles*, Arden Shakespeare, szerk. F. D. HOENIGER, London, Methuen, 1963, 5.1.5. A magyar fordítás ÁPRILY Lajosé) – és zenében, hímzésben és táncban való tehetségre cseréli (amelyek hagyományosan a női erény illő jelei). Véleményem szerint ez jelentős változtatás, és alátámasztja az érvelésemet. A rögtönzött szóváltások és viták megnyerésének képessége kevésbé biztonságosan „erkölcsös” a nők esetében, mint a varrás és az éneklés. Hálás vagyok Elizabeth Archibaldnak, hogy felhívta a figyelmeimet a hősnő tanultságára az Türoszi Apolloniustól származó forrástörténetben.

inkább, hiszen Heléna „erényes tulajdonságai”<sup>21</sup> Hoby megfogalmazását idézik, amely szerint az ideális udvaronc „tanult és oly sok más erényes tulajdonsággal rendelkezik”:<sup>22</sup>

És hogy röviden megismételjem néhány szóban, ami már elhangzott, azt tartom kíváncsnak, hogy az ilyen nő értsen a betűkhöz, zenéhez, rajzoláshoz vagy festéshez, és legyen ügyes táncban és szórakozások és időtöltések kiöltésében, s mindezt kísérje az a bizonyos józan viselkedés, keltsen jó véleményt magával kapcsolatban, és tartsa be azokat az egyéb elveket, amelyeket a férfi udvaroncokkal kapcsolatban tanítottam.

És így társalgásban, nevetésben, szórakozásban, tréfálkozásban, végül mindenben legyen nagyra értékelt, és ennek megfelelően ő is szórakoztasson tréfákkal, hozzá illő szellemes ötletekkel [*feate conceits*] mindenkit, aki a társaságában tartózkodik.

És bár azt gondolhatnánk [*a man would thinke*], hogy a higgadság, a bátorság nemessége, a mértékletesség, a szilárd akarat és a többi erények nem szórakoztatásra valók, ennek ellenére kíváncsnak tartom, hogy a nő fel legyen minddel ruházva, nem annyira azért, hogy szórakoztasson (jöllehet arra is szolgálhatnak), hanem inkább hogy erényes legyen, és ezek az erények tegyék őt érdemessé arra, hogy elismerésre méltosak, és minden cselekedetének irányt szabjanak.

– Vajon – szól Lord Gaspar mosolyogva –, mivel a nőknek megadod a betűket és a higgadságot, és a bátorság nemességét, és a mértékletességet, nem tartjátok-e mindjárt azt is kíváncsnak, hogy városok hatalmát gyakorolják, és törvényeket hozzanak, és hadseregeket vezessenek, a férfiak pedig a konyhában maradvá fonjanak.<sup>23</sup>

A tanultság elengedhetetlen mértékével rendelkező nő tehát, ahogy Gaspar Palavicino humorosan megjegyzi, vészesen közel van ahhoz, hogy veszedelmes férfiaságával a férfiakat fossza meg férfiaságuktól. Heléna, az ideális nemes hölgy, túl könnyen kényszerítheti a férfiakat arra, hogy „konyhában maradvá fonjanak”.

A *Minden jó, ha vége jó* cselekménye Heléna szaktudása és az általa birtokába jutott hatalom körül forog. A darab emellett olyan ikonikus és folklorisztikus női határátlépések köré rendeződik, amelyeken keresztül a „nő fölül” (*woman on top*) helyzet a társadalmi és a szexuális szférában egyaránt veszélyként jelenik

<sup>21</sup> Vas Istvánnál: „ragyogó tudása”. (*A ford.*)

<sup>22</sup> L. G. K. HUNTER jegyzetét az „erényes tulajdonságai” (*virtuous qualities*) kifejezéshez: „Az elme és az erényes tulajdonságok szembeállítás a öröklött természet és a képzés által megszerzett tulajdonságok közötti szembeállítás. Az erényes tulajdonságok jelentése nem »kifinomult erkölcsi képességek«, hanem »a virtuóz tehetség, ügyesség, a technikai tudás képessége«. Hoby „erényes tulajdonság”-nak (*virtuous qualities*) fordítja Castiglione »*virtuoso qualita*«-ját, amit a modern fordító »csodálatraméltó teljesítmény«-ként (*admirable accomplishments*) ad vissza.”

<sup>23</sup> Baldassare CASTIGLIONE, *The Book of the Courtier*, ford Sir Thomas HOBY, szerk. J. H. WHITFIELD, London, M. Dent, 1974, 195. (*A szerző jegyzete.*) CASTIGLIONE műve a tizennyolcadik századtól kezdve olvasható több magyar fordításban is (pl. *Az udvari ember*, ford., jegyz., utószó VÍGH Éva, Budapest, Mundus, 2008), ám a fenti fordítás a tizenhatodik századi angol változat alapján készült, hogy kifejezőmódjában visszaadja valamit a cikkben tárgyalt kultúrtörténeti kontextusból. (*A ford.*)

meg.<sup>24</sup> A darab kezdetén, miközben a közönség arra vár, hogy Rosillion Grófnő értesüljön Heléna fogadott testvére, Bertram iránti szerelméről, a nő szexualitás pusztító hatása is megjelenik a cselekményben. A Grófnő párbeszédet folytat a bolondjával, amely a férfiak nők általi rabszolgává tételével kezdődik („Mondd meg nekem, miért akarsz megházasodni.” / „Szegény testem kívánja.” (1.3.25–26.), és a felfordulás képével ér véget, amelyre akkor lehet számítani, ha a nők átveszik a „parancsnokságot” a férfiak felett:

GRÓFNŐ: Mondd meg, fickó, a kisasszonynak, hogy szeretnék vele beszélni; úgy értem, Helénával.

BOLOND: Ez az a szép arc? – kérdezi –  
Ezért égett le Trója?  
Priamus is belé bolond,  
Ő se tud tenni róla.  
És sóhajtott és ott megállt,  
És sóhajtott és ott megállt  
S ajkán e szó fakadt:  
Ha kilenc rossz után egy jót találsz,  
Ha kilenc rossz után egy jót találsz,  
Tíz közt egy jó akad.

GRÓFNŐ: Micsoda! Tíz közt egy jó? Elferdítet a dalt, gazfickó.

BOLOND: Egy jó asszony tíz között, Madame; ez pedig a dal feljavítása. Bár Isten minden évben megtenne ennyit a viláért! Akkor, ha pap lennék, nem találnék hibát az asszony-tizedben. Tíz közt egy jó, meghiszem azt! Ha csak minden hulló csillagból egy jó asszony születnék, vagy legalább minden földrengésből egy, ez már jobb lottó lenne: most egy férfi akár a szívét is kitepheti, mielőtt egy jó asszonyt szakíthat magának.

GRÓFNŐ: Indulás, mihaszna úr, és tedd, amit parancsoltam.

BOLOND: Hogy egy férfi egy asszony parancsnoksága alatt álljon és senki nem botránkozik meg!

(1.3.65–90.)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> A „nő fölül” gondolatát részletesebben tárgyalja Karen NEWMAN, „Portia’s ring: unruly women and structures of exchange in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly* 38 (1987), 19–33, 28 skk.

<sup>25</sup> COUNTESS: Sirrah, tell my gentlewoman I would speak with her—Helen I mean. // CLOWN: Was this fair face the cause, quoth she, / Why the Grecians sacked Troy? / Fond done, done fond, / Was this King Priam’s joy? / With that she sighed as she stood, / With that she sighed as she stood, / And gave this sentence then: / Among nine bad if one be good, / Among nine bad if one be good, / There’s yet one good in ten. // COUNTESS: What, one good in ten? You corrupt the song, sirrah. / CLOWN: One good woman in ten, madam, which is a purifying a’ th’ song. Would God would serve the world so all the year! We’d find no fault with the tithe woman if I were the parson. One in ten, quoth’ a! And we might have a good woman born but or every blazing star or at an earthquake, ’twould mend the lottery well; a man may draw his heart out ere ’a pluck one. // COUNTESS: You’ll be gone, sir knave, and do as I command you? // CLOWN: That man should be at woman’s command and yet no hurt done!”



Amikor a Heléna görög névrokonához, Szép Helénához<sup>26</sup> hasonló nők irányítják a férfiak cselekedeteit (ahogy a Grófnő megparancsolja a bolondjának, hogy kövesse az utasításait), akkor abból semmi jó nem jöhet ki. A Grófnő vádjára válaszul, miszerint a bolond „örökké csak mocskosszájú, rágalmazó gazember” marad, a bolond erősködik, hogy ő valójában próféta.<sup>27</sup> Úgy tűnik, ebben a darabban idő-rágta férfi fantáziákat hangoztatni arról, a nők hogyan képesek becsapni és felforgatni, nem más, mint prófécia (miközben magukat az egyes női alakokat úgy ábrázolja, mint akik kitartóan küzdenek integritásuk bizonyításáért). A darab a (férfiak fantáziabeli konstrukciói szerinti) női szexualitásban rejlő felforgató képességet már a legelején kapcsolatba hozza Helenával: amikor Heléna Parolles partnerének mutatkozik a szüzességről zajló kétértelmű párbeszédben, textuálisan elárulja magát, mint aki „ért hozzá” (*knowing*) – túlzottan is jól ért hozzá ahhoz képest, hogy ártatlan szűznek vallja magát.<sup>28</sup> Íme a nőt meghatározó „hozzaértés” (*knowledge*): magántermészetű, családhoz kötődő és szexuális, amelyet el kell rejtteni a nyilvánosság szeme elől az illem és az erkölcs érdekében. Ha nyilvánosságra kerül (itt például Parolles provokációjának hatására, hasonlóképpen Desdemonához, akit Jagó hajsolt bele), akkor „szemérmetlen”, tisztátalan; elvárásokat mozgósít, amikor meghatározza a cselekedeteit. Onnan, hogy Heléna verbálisan ennyire érti a dolgát, már csak egy kis lépés az, ahogy az egyéb „ismereteivel” manipulálva rákényszeríti Bertramot akarata (és tudta) nélkül a házasságra.

Mielőtt véget érne az első felvonás, a Grófnő által Helénából kicsikart vallo-más már be is igazolja mind a bolond megérzését azzal kapcsolatban, hogy a nők, akik „értik a dolgukat”, képesek a felforgatásra, mind a közönség következtetéseit a szexuális „hozzaértéssel” kapcsolatban, amelyeket Parolles és Heléna huzakodásából vontak le. Heléna bevallja Bertram iránti szerelmét a Grófnőnek, Bertram anyjának – a testi egyesülésre irányuló szexuális vágyat („Az oroszlánal

<sup>26</sup> Valójában a Fiólában Helena (*Helena*) a darab nagy részén át Helénaként (*Helen*) szerepel.

<sup>27</sup> L. Richard P. WHEELER leírását erről a jelenetről: *Shakespeare's Development and the Problem Comedies: Turn and Counter-Turn*, Berkeley, Calif., University of California Press, 1981, 50–4, pl: „A férfiak iránti szexuális vágy gyakran el van terelve a nyelv, és néha a másodlagos figurák, különösen a bohócok és a bolondok irányába” (50.). Wheeler Heléna egymással vetélkedő alakjait a férfi vágyak összetettségével hozza összefüggésbe, pszichoanalitikus megközelítést alkalmazva és olvasata alátámasztásaként előszeretettel idézi Freudot. Az olvasataink gyakran közel megegyeznek, de annyiban vitatkoznék vele, hogy a nőkre adott zavaros reakciók, amelyeket a pszichoanalízis az egyéni szubjektum belső jelenségeként tételez (és így lényegében megakadályozza, hogy azt a nők megkérdőjelezzék), akár kulturálisan konstruáltak és történetileg meghatározottak is lehetnek.

<sup>28</sup> Emellett érveltem a Desdemoná és Jago szexuális kétértelműségekkel teli huzakodását tartalmazó jelenettel kapcsolatban az *Othellóból*. L. *Still Harp on Daughters*, 119–120.

párosodni vágyó / Űnő”, 1.1.89.).<sup>29</sup> Aztán azt is beismeri, hogy éppen ez vitte rá arra, hogy felajánlja, hogy elmegy Párizsba meggyógyítani a haldokló Királyt az apja által ráhagyott tudás segítségével:

HELÉNA:        Űrnőm, a fiad juttatta eszembe.  
Különben Párizs, a király, a gyógyszer,  
Kimaradnának gondolataim  
Forgásából.

(1.3.227–30.)<sup>30</sup>

A szójáték a Párizs névvel – mint egyrészt a város, másrészt annak a bizonyos másik Helénának a házasságtörő szeretője – nem javít a helyzeten. És azt is hozzátelhetjük, hogy a Grófnő, azzal, hogy támogatja fogadott lánya tervét, hogy az fortéllyal szerezze meg a saját fiát, szintén megerősíti a bolond állítását, miszerint ahol a nők uralkodnak, ott jobb, ha a férfi vigyáz magára.<sup>31</sup>

A *Minden jó, ha vége jó* cselekménye tehát egyrészt a hozzáértéssel rendelkező nőktől való kulturálisan homályos, folklorisztikus fenyegetés beteljesülése felé mutat azáltal, hogy Bertramot belecsalják a számára hátrányos házasságba. Semmi jó sem sülnhet ki abból, ha egy nő érti a dolgát. Másrészt a népmesei szintnél történetileg pontosabb kulturális síkon vizsgálva a történetet, a hozzáértéssel rendelkező nő manipulációjának ereje felerősödik a hozzá nem értő férfi felett, ha észrevesszük, hogy bár az özvegy Rossillion Grófnő benne van Heléna mesterkedésében, a Francia Király (aki Bertram gyámja) nincs: amikor szavát adja Helénának, tudtán kívül válik cinkossá egy olyan házasság megkötésében, amely lealacsonyítja gyámfiát – hiszen rangján alul házassítja őt meg. Heléna nyíltan megmondja, hogy rangján felüli házasságot kér a királytól, azt azonban nem mondja meg nyíltan, hogy a király saját gyámfia az, akinek a „lealacsonyításáról” szó van:

<sup>29</sup> Az 1. felvonásban Heléna meglepően nyílt a Bertram iránti szerelmének testi jellegével kapcsolatban, beleértve, természetesen az egész Parolles-lal folytatott párbeszédet, amelyről a közönség érti, hogy saját magára vonatkozik. („PAROLLES: A szüzességről gondolkodol? // HELÉNA: Igen”. „Are you meditating on virginity? // Ay.”, 1.1.108–9.).

<sup>30</sup> „My lord your son made me to think of this; / Else Paris and the medicine and the king / Had from the conversation of my thoughts / Haply been absent then.”

<sup>31</sup> Ebből a szempontból jelentősége van annak, hogy Bertram apja halála után a Francia király gyámfiaként érkezett Párizsba. A gyámság egyértelműen azt jelentette, hogy a hűbérúr védő felügyelete alá veszi az örökös kiskorúsága idejére – és ezáltal kiveszi az anya felügyelete alól (akit megbízhatatlannak tekintenek).

HELÉNA: Adja meg hát királyi jogarod  
Férjemül azt, akit én akarok.  
De ne félj, nem oly szemtelen e szándék,  
hogy francia királyi vérré vágnék,  
Alacsonyrendű nevem nem ivel  
Fel párosodni rangodbelivel,  
Csak azzal, ki a te vazallusod  
S én kérhetem és te megadhatod.  
(2.1.192–9.)<sup>32</sup>

(„De ne félj, nem oly szemtelen e szándék, / hogy francia királyi vérré vágnék” – rafinált szójáték. Érthető úgy, hogy „Legyen szabad rangomon felül választani” [mentesüljek a vád alól, hogy túllépem jogos követeléseimet azzal, hogy királyi örököszt választok]; és érthető úgy is, hogy „A kéresemmel kapcsolatban nyugodt lehetsz, nem fogok szemtelenül olyasvalakit választani, aki felettem áll”; vagy érthető a kettő valamilyen keverékeként. A jogi nyelvre emlékeztető megfogalmazás, úgy gondolom, tudatosan kellőképp pontatlan ahhoz, hogy becsapja a királyt.) Ez az a tulajdonképpeni (politikailag és társadalmilag kínos) lealacsonyítás, amely ellen Bertram tiltakozik.

KIRÁLY: Tudod, hogy felkeltett a betegágyból.  
BERTRAM: És most énnékem kell belefeküdnöm,  
Mert te felkeltél? Jól ismerem őt:  
Az apám költségén nevelkedett.  
Egy szegény orvos lánya feleségem!  
Inkább a megvetés sujtson örökre!  
(2.3.111–116.)<sup>33</sup>

Mivel a gyám egyik elsődleges kötelezettsége az volt, hogy rangban hozzáillő párt találjon a gyámfiának, Bertram teljesen jogosan tiltakozik amiatt, hogy kilátásait

.....  
<sup>32</sup> „Then shalt thou give me with thy kingly hand / What husband in thy power I will command: / Exempted be from me the arrogance / To choose from forth the royal blood of France / My low and humble name to propagate / With any branch or image of thy state; / But such a one, thy vassal, whom I know / Is free for me to ask, thee to bestow.”

<sup>33</sup> „KING: Thou know’st she has rais’d me from my sickly bed. // BERTRAM: But follows it, my lord, to bring me down / Must answer for your raising? I know her well: / She had her breeding at my father’s charge— / A poor physician’s daughter for my wife! Disdain / Rather corrupt me ever!”

a király ígérését beteljesítő zálogként használják fel.<sup>34</sup> Heléna neveltetése valóra váltotta a benne rejlő szexuális és társadalmi bomlasztás lehetőségét.<sup>35</sup>

Nem az vezetett Bertram szégyenéhez, hogy Heléna érti a dolgát (*knowingness*), hanem Heléna tudása: az, hogy egy orvosi gyógymód titkát kapta apjától örökségbe. Ugyanakkor az egyikből a másikba való átcúszás lehetősége – az, hogy mindkettő felfogható bomlasztó erőként – már néhány megszólalással korábban is körvonalazódik, amikor Heléna esküjével igyekszik meggyőzni a királyt jó szándékáról, kitartva amellet, hogy, bármilyen hihetetlen is, orvosi tudásával meg tudja gyógyítani a királyt:

KIRÁLY: S ha önbizalmad csödöt mond, mi érjen?  
HELÉNA: Szűz nevemet nyiltan gyalázza szégyen,  
Mondják rólam, hogy rongy ringyó vagyok,  
Szóljanak rólam trágár gúnydalok,  
Sőt rosszabbat –

(2.1.168–72.)<sup>36</sup>

Heléna, a „tudós asszony” (az az asszony a közösségben, aki ismeri a gyógyítás mesterségét – és akinek helye a közösségen belül mindig ingatag), az eskü miatt hasonlatossá válik ahhoz, mint amilyennek a nők jó hírért rágalmozó korabeli sikamlós sztereotípiák lefestették őket – és ezek a rágalmozások, mint azt a tizenhatodik századi egyházi bíróságokon tett vallomások mutatják, ha hitelt adtak nekik, a tudással rendelkező nő kiközösítéséhez vezettek, hiszen bölcsességüket

<sup>34</sup> Korábban Bertram már nehezményezte, hogy a király megtiltotta gyámfiának, hogy elhagyja az udvart és katona legyen – helyette arra kárhoztatta, hogy Párizsban maradjon „szoknyába fogózva” (2.1. 30: play „the forehorse to a smock”, szó szerint „egy női ing előfogatának szerepét játssza”) –, vagyis hogy nők parancsoljanak neki.

<sup>35</sup> Úgy tűnik, hogy amit itt Heléna tetteinek „történetileg pontos” bomlasztóképességének neveztem, az megfelleltethető annak (vagy tükrözi azt), amit Wheeler a vérfertőzésről és az „apai szexualitás fenyegetéséről” ír. Helénának köszönhetően a Király újra „életerősen férfias” (WHEELER, *Shakespeare's Development*, 81.); a lány „felkeltette” a királyt, stb. Heléna a Király (szexuális) választása, de Bertramnak parancsoltatik meg, hogy birtokolja Heléna testét (amely parancsot Bertram saját férfiasságával összeegyeztethetetlennek tart).

<sup>36</sup> „KING: Upon thy certainty and confidence / What dar'st thou venture? // HELENA: Tax of impudence, / A strumpet's boldness, a divulged shame, / Traduc'd by odious ballads; my maiden's name / Sear'd otherwise.”

(*wisdom*) boszorkányságként értelmezték újra.<sup>37</sup> Már maga az eskü is ártalmasan közel van a női átokhoz.<sup>38</sup>

Csakhogy Heléna tanultsága/ismerete (*learning/knowledge*) a paradox történelmi hozzáállás miatt, amelyről korábban beszéltem, egyben a nő társadalmi felkészültségének (*accomplishment*) és a nő erényének egyik jelképe is. Ez pedig a kritikusok által is felismert feszültséghez (illetve ellenhatáshoz) vezet Bert-ramnak az őt házasságba kényszerítő „trükkre” adott felháborodott reakciója és a Lafeu által kifejtett vélemény között, mely szerint Heléna tanulás által szerzett bölcsessége (*learned wisdom*) tiszta:

KIRÁLY: Hát ki ez?

LAFEU: Egy doktornő. Uram, megérkezett,  
Kérlek, nézd meg, mert beszéltem vele,  
S ha könnyed modorommal is ki tudnám  
Fejezni komolyan, mit gondolok,  
Hát bölcsessége, neme és kora  
S kitartása úgy csodálatba ejtett,  
Alig merem bevallani.

(2.1.77–84.)<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Az ilyen rágalmozásokkal szemben a nők által tett vallomásokról l. AMUSSEN, „Gender, family and the social order, 1560–1725”; SHARPE, *Defamation and Sexual Slander in Early Modern England: The Church Courts at York* (l. a korábbi jegyzetet). Általában a tanúvallomásokkal kapcsolatban l. P. E. H. HAIR, *Before the Bawdy Court: Selections from Church Court and other Records relating to the Correction of Moral Offences in England, Scotland and New England, 1300–1800*, London, Elek, 1972; Martin INGRAM, „Ecclesiastical justice in Wiltshire, 1600–1640, with special reference to cases involving sex and marriage”, publikálatlan oxfordi PhD disszertáció, 1976; Ronald A. MARCHANT, *The Church under the Law: Justice, Administration, and Discipline in the Diocese of York, 1560–1640*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; C. A. HAIGH, „Slander and the church courts in the sixteenth century”, *Transactions of the Lancashire and Cheshire Antiquarian Society*, 78 (1975), 1–13.; R. C. DUNHILL, „17th century invective: defamation cases as a source for word study”, *Devon and Cornwall Notes and Queries*, 33 (1976), 49–51. Egyes vallomások nyomtatott szövegéhez l. *Depositions and other Ecclesiastical Proceedings from the Courts of Durham, extending from 1311 to the reign of Elizabeth*, The Surtees Society, London, 1845.

<sup>38</sup> Shakespeare összetetten alkalmazza a boszorkányokat és az átkozódó nőket a történelmi darabjaiban (királydrámáiban), erről l. G. Bernhard Jackson, „Topical witches, amazons, and Shakespeare’s Joan of Arc”, *English Literary Renaissance* 18 (1988), 40–65.

<sup>39</sup> „KING: What „her” is this? // LAFEU: Why, Doctor She! My lord, there’s one arriv’d, / If you will see her. Now by my faith and honour, / If seriously I may convey my thoughts / In this my light deliverance, I have spoke / With one that in her sex, her years, profession, / Wisdom and constancy, hath amaz’d me more / Than I dare blame my weakness.”

(Heléna erényes bölcsességének Lafeu általi „komoly” bemutatása még itt is szembe van állítva a korábbi „könnyed modorú” beszédével – az a beszéd tisztán pajzán volt, benne a Heléna-féle „gyógymód” pedig világosan erotikus jellegű.)<sup>40</sup>

A tiszta, erényes Heléna az, akit mind a Francia Király, mind Rosillion Grófnő elfogad; Heléna maga is ezt a szerepet játssza a férje előtt („Ó, uram, / szófogadó szolgálód maradok”; „Tudom, kincsemre méltó nem vagyok, / S nem mondhatom enyémnek”; „Nem szegem meg parancsodat, uram.” (2.5.71–2; 79–80; 87.)). Ennek megfelelően Heléna a darab második felében vezekel „arcátlanságáért”, ami egyszerre rituális visszatérés a példaszerű passzivitásba, és a Bertram rejtvényében kiszabott tündérmesei „feladatteljesítés”. A kettő – vezeklés és feladatteljesítés – együtt hozzák el a darab első felében szexuálisan aktív Heléna végleges átalakulását az erényes tudással rendelkező (*knowing*), ideális feleséggé, aki a darab végén egészen máshogyan nyilvánítja magáénak Bertramot, mint eredetileg, amikor mintegy „jussaként választotta férjéül”. Kötelességtudóan, hűséges feleséggént nyilvánítja magáénak, annak ellenére, hogy a Bertramról napvilágra került tények – Diana „meggyalázása”, és az, ahogy utána Dianát úriemberhez nem méltóan laza erkölcsű szajhának állította be – már meggyőzték Lafeu-t (aki házasságközvetítőként lépett fel a Francia királynál, hogy saját lányával adja össze Bertramot), hogy Bertram nem méltó pár egy nemes család számára:

HELÉNA: Uram, e lány képében úgy találtam,  
Hogy csodásan kedves vagy. Itt gyűrűd  
És itt a leveled: „Ha ezt a gyűrűt  
Ujjamról megkapod és gyereket...”  
És így tovább. Megtörtént, ami jár:  
Kétszer elnyerve enyém vagy-e már?  
(5.3.202–8.)<sup>41</sup>

Bertram „csodálatos kedvessége” felidézi Heléna annak kétértelműségét a darab korai szakaszából, hogy Heléna érti a dolgát (*knowingness*) – akkor volt „csodálatos kedves”, amikor buján ágyba vitte Helénát, azt híván, hogy Diána:

HELÉNA: Ó, furcsa férfiak! Amit utálnak,  
Kéjt lelnek abban is, ha rászédett  
Hitük buja sejtése meggyalázza

<sup>40</sup> L. WHEELER, *Shakespeare's Development*, 75.

<sup>41</sup> „O my good lord, when I was like this maid / I found you wondrous kind. There is your ring, / And, look you, here's your letter. This it says: / *When from my finger you can get this ring / And is by me with child*, &c. This is done; / Will you be mine now you are doubly won?”

A szurtos éjt, s a becsapott gyönyör  
 Becézni tudja azt, amit gyűlöl.  
 (4.4.21–25.)<sup>42</sup>

Az, ahogyan Heléna a maga iránti „kedvességként” értelmezi Bertram buja és tisztátlan (romlott) szenvedélyét egy másik nő iránt, majd ahogyan elfogadja Bertram éppen a legjobbkor feléledő szerelmét felesége iránt, akit addig – állítása szerint – utált, arra emlékeztet, amikor a türelmes Griselda (*patient Griselda*) hálásan, mindenféle szemrehányás és vád nélkül fogadja el, hogy Walter újra házasságot köt vele, miután próbatételeknek vetette alá Griselda erényét. Minden jó, ha jól végződik a darabbeli férfivilág számára, amelyben Heléna kezdeti határátlépése szemérmes engedelmességgé nemesülve elnyeri a megváltást.

G. K. Hunter a *Minden jó, ha vége jó* Arden-kiadásának bevezetőjében W. W. Laurence-nek tulajdonítja azt a „forradalmi” felismerést, hogy a darab cselekménye két hagyományos mesei epizódból épül fel: a „király meggyógyításából” és a „feladatteljесítésből”.<sup>43</sup> Maga Hunter is úgy gondolja, hogy ezeket az elemeket úgy kell (még ha, ahogy elismeri, nehézségek árán is) értelmezni, mint amelyek hozzájárulnak Heléna „varázslatos és romantikus” heroizmusához („Heléna varázslatos és romantikus cselekedetei erős ellentétben állnak Parolles prózai opportunizmusával.” xxxiii. o.). A nehézség Hunter számára abból származik, hogy a „feladatteljесítés” részben vannak olyan epizódok, ahol Heléna „intrikusként jelenik meg”. Az általam javasolt olvasat szerint azonban ez nem elszigetelt nehézség, hanem jellegzetes vonása annak, ahogy Shakespeare Helénát kezeli. A „tudós” nő csak kétségesen lehet az erkölcsi jó érdekében ható erő. A morális homlokzat mögött ott leleselkedik a női érzékiség, amely szükség esetén ártó (különösen a férfiak számára ártó) képességgént engedhető szabadon. A zarándoklat, valamint a rejtvény megoldásáért (az ágyas trükk, a gyűrűs játék és a többi) jutalomként kapott mesei „kegybe visszafogadás” formájában véghezvitt vezeklés Helénát a tanult nő kétarcúságában rejlő paradoxon vágybeteljesítő megoldásává teszi – kibékítéseként a képzett nő két egymásnak ellentmondó megformálásának: egyrészt mint a civilizáció és a társadalmi stabilitás szimbóluma, másrészt mint „szemérmetlen” (vagyis a társadalmi rendet kikezdő bomlasztó szexuális erő).

<sup>42</sup> „But, O strange men! / That can such sweet use make of what they hate, / When saucy trusting of the cozen'd thoughts / Defiles the pitchy night; so lust doth play / With what it loathes for that which is away.”

<sup>43</sup> Arden kiadás, xxx–xxxii. L. W. W. LAWRENCE, *Shakespeare's Problem Comedies*, London, Macmillan, 1931. L. még WHEELER, *Shakespeare's Development*, 23.



A *velencei kalmárban* szintén a férfiak szférájába tartozó területen (ezúttal a jog területén) példás ismeretekkel rendelkező nő jelenti a problémát.<sup>44</sup> Ez a darab azonban a tudását aktívan használó hősnőt nem lágyítja passzívan elfogadó feleséggé („Uram, e lány képében úgy találtam, / Hogy csodásan kedves vagy”). Ehelyett Portia kezdeti engedelmes megfelelését, amely örökös női helyzetéből adódik, szinte engedetlenséggé változtatja át a jogi tudás, amelyet Antonio megmentésére mozgósít. Portia „megmentő” beavatkozását egy adag népmesei engedetlenség követi: az ifjú jogász, Balthasar álruhájában ráveszi Bassaniót, hogy nekiadja az eljegyzési gyűrűt, bár megígérte, soha sem válik meg tőle,<sup>45</sup> míg a komornája – az írónak öltözött Nerissa – eléri, hogy a becsapott férje, Gratiano, hasonlóképp megváljon a gyűrűjétől.<sup>46</sup> Amikor a két férfi visszatér Belmontba, kiderül, hogy komoly veszélybe keverték magukat azzal, hogy elvesztették a zálog-gyűrűket, és a körbe-körbe vándorló gyűrűk helyrekerülése nem idéző elő meggyőző változást abban, hogy a nők „vannak felül” (vagyis szexuális szempontból domináns pozícióban).

Amikor Portia megpecsételi az eljegyzést – vagyis szerződésben vállalja, hogy apja végrendeletének megfelelően hozzámegy Bassanióhoz – azzal, hogy egy gyűrűt ad ajándékba Bassaniónak, fogadalmat tesz:

<sup>44</sup> Véleményem szerint nagy jelentősége van annak, hogy Heléna és Portia két olyan szakmától „kölcsonzik” tudásukat, amelyek egyetemi képzést igénylő nyilvános cselekvések, ezért kizárólag férfi szféraként határozódnak meg. Az, hogy Francia Király „sipoly”-ban szenved – ami általában a végbél környékén jelentkező tályog (a férfissága, mint arra többször utalnak, szintén károsodott) – méginkább kiemeli, hogy Heléna az illendőség szabályai szerint nem kezelhetné a betegségét.

<sup>45</sup> A gyűrűvel való cserebere világosan megelőzi a házasság beteljesítését (ami végül az 5. felvonás végén történik meg). A gyűrű vándorlása szempontjából lényeges, hogy a gyűrű az eljegyzést jelenti – egy ígéretet arra, hogy viselője beteljesíti a házasságot egy jövőbeli időpontban. A 3. felvonás 2. jelenetének végén Portia utasítja Bassaniót, hogy mielőtt visszatérne Velencébe, „Nevezz előbb templomban hitvesednek”, de ragaszkodik ahhoz, hogy még a nászéjszaka előtt elinduljon (3.2.302, 308–10, 321); vagyis a házasság végső megerősítése előtt (amit hangsúlyoz tíz sorral később a távozás sürgetése). A gyűrű elvesztése a házasság beteljesülését teszi kétségessé. A nászéjszaka által betöltött központi szerepről a reformáció előtti és utáni házassági szertartásokban I. Christiane KLAPISCH-ZUBER, „Zacharias, or the ousted father: nuptial rites in Tuscany between Giotto and the Council of Trent” = *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, ford. Lydia COCHRANE, Chicago, Ill., University of Chicago Press, 1985, 178–212; Lyndal ROPER, „Going to Church and Street: weddings in Reformation Augsburg”, *Past and Present*, 106 (1985), 62–101. Ahogy e két szerző egyaránt hangsúlyozza, a „férj” és „feleség” szavakat szokás volt az eljegyzéstől kezdve használni, ám a szerződéses kötelezettségek addig nem voltak biztosítva, amíg az elhálás meg nem történt.

<sup>46</sup> Természetesen ez ugyanaz a gyűrűs trükk, mint amellyel Heléna kicsalta Bertramból a családi gyűrűjét. A gyűrű átadása egy nőnek mindkét esetben a szerződés szexuális beteljesítése felé vezető első lépés. A gyűrű A *velencei kalmár*beli csereberélésének tárgyalását I. Karen NEWMAN, „Portia’s ring”, 25–32, ami jól összegegyeztethető az én értelmezéssel.

E ház és e cselédek s önmagam,  
Mind tied, uram. Vedd e gyűrűvel.  
Ha elveszted, elajándékozod,  
Szerelmed romját jövendőli meg  
S nekem jogot ad megvádolni téged.  
(*A velencei kalmár*, 3.2.170–4.)<sup>47</sup>

Ha Bassanio megválna a zálogtól, akkor Portiának joga van „megvádolni” (*exclaim*), visszavonni a követelését (*renounce her claim*), felbontani az eljegyzést, visszavonni a megszüvegezett szerződést.<sup>48</sup> A fenti fogadalom formális nyelve illik a vagyonhoz, amelyet a házasságba hoz magával, és amely maga is szerződéses kötelezettségekkel és felelősségvállalásokkal jár. De közben, mint gondosan kidolgozott párhuzam, komornája, Nerissa jegygyűrűje hagyományos szerelmi zálogként jelenik meg – mintegy a szexuális hűség fogadalmaként egy másik társadalmi osztályban:

...silány arany karikagyűrű...  
...rajta vers,  
Aféle átlag kézműves-poézis  
Egy késpengén: „szeress meg és ne vess meg”.  
(5.1.147–150.)<sup>49</sup>

Amikor Poeria és Nerissa szabad akaratukból annak a férfinak adják gyűrűiket, aki sikeresen udvarolt nekik, akkor a jövőre vonatkozó ígéretet tesznek arra, hogy majd megfelelően alárendelt társadalmi és szexuális viszonyba lépnek férjükkel. Ennek a kötelezettségnek a feltételeit kérdőjelezi meg egy kis szofista csűrés-csavarás – akárcsak annak, amelyet Antonio kötött Shylockkal –, amikor a két jegyes férfit ráveszik arra, hogy gyűrűiket adják át az „engedetlenségnek” (*misrule*) – éppen azoknak a nadrágot viselő, engedetlen, szabad szájú nőknek, akiktől kapták azokat.<sup>50</sup> Az, hogy a nő tud valamit (*knowledge*), megint finoman átcsúszik abba, hogy „érti a dolgát” (*knowingness*) – Portia miután visszatért Belmontba,

<sup>47</sup> „This house, these servants, and this same myself / Are yours,—my lord’s !—I give them with this ring, / Which when you part from, lose, or give away, / Let it presage the ruin of your love, / And be my vantage to exclaim on you.” A darabra a következő kiadás alapján hivatkozom: Arden kiadás, szerk. John Russel BROWN, London, Methuen, 1955. (A darabot Vas István fordításában idézzük – *a ford.*)

<sup>48</sup> A „quitclaim” (feloldozni egy korábbi követelés alól) jogi terminus analógiájára.

<sup>49</sup> „...a hoop of gold, a paltry ring / ...whose posy was / For all the world like cutler’s poetry / Upon a knife, »Love me, and leave me not.«”

<sup>50</sup> A nadrágba bújó nő mint az engedetlenség megjelenítésével kapcsolatban l. Natalie Zemon DAVIS, *Society and Culture in Early Modern France*; Lisa JARDINE, *Still Harping on Daughters*; az engedetlenség témájával kapcsolatban *A velencei kalmárban* l. Karen NEWMAN, „Portia’s ring”.

a női szerepéhez, Bassanióhoz szóló első szavaiban, a férj hatalmából és a nő „könnyűségéből” – vagyis szexuális szabadosságából – csinál szójátékot:

hadd könnyítsek férjemen, csak ne tűnjek könnyű nőnek  
mert a könnyűvérű feleség nehézséget jelent urának,  
és nehogy így legyen Bassanióval<sup>51</sup>

A gyűrűs szemfényvesztés szándékoltan zavaros felfedése során Bassaniónak és Gratianónak szembe kell néznie annak következményeivel, hogy megváltak gyűrűiktől. Amíg Portia számára az ígélet szimbolikus megszegése a szerződéshez kötődik (a vagyonnal kapcsolatos megegyezés megszegését jelenti), addig drámai szempontból szexuális kihágásként jelenik meg, hiszen a „felismerés” Nerissa „tenyeres-talpas” esküjéhez kötődik:

148

PORTIA: Veszekedés? Ilyen hamar? Miért?  
GRATIANO: Egy silány arany karikagyűrűért  
Melyet ő adott nekem, rajta vers  
Aféle átlag kézműves-poézis  
Egy késpengén: „Szeress meg és ne vess meg.”  
NERISSA: Miért beszélsz értékéről s a versről?  
Megesküdtél, amikor neked adtam,  
Hogy haláloed percéig viseled  
És hogy veled fekszik majd lent a sírban...  
(5.1.146–54.)<sup>52</sup>

Portia és Nerissa ünnepélyesen bejelentik, hogy szerződés köti őket szexuális partnerként a jogászdoktorhoz és az írnokhoz; és amikor aztán a gyűrűk megújított zálogként előkerülnek magától Nerissától és Portiától, a két nő fenyegetésül megismétli a szexuális hűtlenséget férjéhez (akik ekkor még csupán névleg férjeik) – immár nem mint jövőbeli lehetőség, hanem megtörtént tény:

BASSANIO: Úristen! épp ezt kapta meg a doktor.  
PORTIA: És tőle én; Bassanio, bocsásd meg,  
E gyűrűre, velem aludt a doktor.

<sup>51</sup> „Let me give light, but let me not be light, / For a light wife doth make a heavy husband, / And never be Bassanio so for me” 5.1.129–31. (Saját nyersfordítás. Vas Istvánnál: „Legyek világos, csak ne félvilági, / Ha félvilági lennék, a világtól / Félnem kellene, s ettől Isten őrizz!” – *a ford.*)

<sup>52</sup> „PORTIA: A quarrel ho, already! what’s the matter? // GRATIANO: About a hoop of gold, a paltry ring / That she did give me, whose posy was / For all the world like cutler’s poetry / Upon a knife, »Love me, and leave me not.«” // NERISSA: What talk you of the posy or the value? / You swore to me when I did give it you, / That you would wear it till your hour of death, / And that it should lie with you in your grave...”

NERISSA: S bocsáss meg nekem, nemes Gratiano,  
A kisfiú, a doktor írnoke,  
E gyűrűre, velem hált tegnap éjjel.  
GRATIANO: Olyan ez, mint az országút javítása  
Nyáron, mikor az út úgyis elég jó.  
Felszarvaztak s még meg sem érdemeltük!  
(5.1.146–54.)<sup>53</sup>

Portia az, aki azonnal eloszlatja a rejtélyt („Ne légy goromba.”), de a darab vége sűrűn tele van szöve szexuális szójuccekkal. Véleményem szerint ez arra emlékeztet, hogy Portia tanultsága/tudása (*learning/knowledge*) bármikor átválthat abba, hogy „érti a dolgot” (*knowingness*) – vagyis szexualitással – amelyet tehát az elővigyázatos férjnek meg kell „zaboláznia” (még akkor is, ha a férj közben egész életére pénzügyileg függ a feleségtől).

A különbség az, hogy ebben a darabban valójában mindig is Portia volt „fölül” – és ellentétben a szegény árván maradt Helénával, az ő aktív szerepére van mentés társadalmi szempontból. Ő „Úrnő”, vagyis olyan nő, aki független megélhetéssel rendelkezik: az örökös. Mivel ő ellenőrzi a vagyont, és ő az összekötő szem az öröklési láncban, mindenképp ő „játssza a férfi szerepét”.<sup>54</sup> Már a darabbeli első megjelenésekor (a „ládika választás”-kor) világossá teszi, hogy csak tessék-lássék engedelmeskedik: hogy milyen kis mértékben *azonos* ő pusztán az atyai vagyonnal, és ily módon nem csupán passzív közvetítő a leszármazás hímnemű továbbvivőjének kiválasztásában:

PORTIA: De hiába okoskodom, érvekkel nem tudok magamnak férjet választani. Ó, jaj nekem! Mit jelent ez a szó, hogy „választani”? Se nem választhatom azt, akit akarok, se nem utasíthatom vissza azt, aki nem tetszik nekem: egy élő lány akaratát így lebéklyózza egy halott apa végakarata. Nem kegyetlenség-e, hogy senkit sem választhatok és senkit sem utasíthatok vissza?

(1.2.20–6.)<sup>55</sup>

<sup>53</sup> BASSANIO: By heaven [this ring] is the same I gave the doctor! // PORTIA: I had it of him: pardon me Bassanio, / For by this ring the doctor lay with me. // NERISSA. And pardon me my gentle Gratiano, / For that same scrubbed boy (the doctor's clerk) / In lieu of this, last night did lie with me. // GRATIANO: Why this is like the mending of highways / In summer where the ways are fair enough! / What, are we cuckolds ere we have deserv'd it?”

<sup>54</sup> L. a nők és az öröklés reneszánszkorai kapcsolatáról írtakat a *Still Harping on Daughters* című könyvem III. fejezetében. L. továbbá NEWMAN, „Portia's Ring”, 25. skk.

<sup>55</sup> „...but this reasoning is not in the fashion to choose me a husband, – O me the word »choose«! I may neither choose who I would, nor refuse who I dislike, so is the will of a living daughter curbed by the will of a dead father: is it not hard Nerissa, that I cannot choose one, nor refuse none?”

Bár apja szokatlanul bizzar feltételeket szabott a férj kiválasztásában, a helyzet teljesen szokványosnak mondható a tizenhatodik századi vagyonos nők számára: a leszármazás, nem a nő kedve diktálja a párválasztást.<sup>56</sup>

Amikor Portia először kísérel meg aktívan közbeavatkozni jegyesének barátja, Antonio megmentése érdekében, szigorúan pénzügyileg teszi azt, megfelelően „gazdasági erejének”.

BASSANIO: Nézd, kedves úrnőm,  
Mikor szerelmet vallottam neked,  
Megmondtam, hogy egyetlen vagyonom  
Ereimben folyik: nemes vagyok,  
S igazat szoltam. Mégis, drága hölgy,  
Rögtön meglátod, hogy e semmi is  
Csak kérdés volt. Elmondtam neked,  
Hogy semmi vagyok, de nem mondtam el,  
Hogy kevesebb vagyok a semminél, mert  
Egy jó barátomnak adósa lettem,  
Az meg ellenségének lett adósa,  
Hogy énrajtam segítsen.

...

PORTIA: Mivel tartozik a zsidónak?

BASSANIO: Háromezerrel értem.

PORTIA: Ennyi csak?

Adj hatezret neki zálogként  
S a hatezret duplázd, háromszorozd meg,  
Mielőtt ilyen barát elveszítse  
Egy hajszálát Bassanio miatt.  
(3.2.251–62; 296–301.)<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Vö. Isabella panaszával, hogy nincs választása a házasságával kapcsolatban Middleton *Women beware Women* című darabjában; Revels kiadás, szerk. S. R. MULRYNE, London, Methuen, 1975. 1.2.166–176.

<sup>57</sup> „BASSANIO: Gentle lady / When I did first impart my love to you, / I freely told you all the wealth I had / Ran in my veins,—I was a gentleman,— / And then I told you true: and yet dear lady / Rating myself at nothing, you shall see / How much I was a braggart,—when I told you / My state was nothing, I should then have told you / That I was worse than nothing; for indeed / I have engag'd myself to a dear friend, / Engag'd my friend to his mere enemy / To feed my means. // PORTIA: What sum owes he the Jew? // BASSANIO: For me three thousand ducats. // PORTIA: What no more? / Pay him six thousand, and deface the bond: / Double six thousand, and then treble that, / Before a friend of this description / Shall lose a hair through Bassanio's fault.” Sokatmondó, hogy Portia éppen ekkor sürgeti Bassaniót, hogy induljon Antonio segítségére, még a házasságuk beteljesítése előtt – vagyis mielőtt a tulajdon és a vagyon, amelyet itt Bassanio rendelkezésére bocsájt, ténylegesen az ő tulajdonába kerülne. Más szavakkal az egész darabon keresztül Portiánál marad a vagyon felügyelete.

Amikor ez hatástalannak bizonyul, Portia feladatának érzi, hogy jogilag avatkozzon közbe – függetlenül, a leendő férje tudta és beleegyezése nélkül.

Helénához hasonlóan Portia is szigorúan a férfiak szférájából kölcsönzi ezt a tudáson alapuló közbeavatkozást: a tárgyalótermi jelenet elején emlékeztetik a közönséget (4.1.153–9.), hogy Portia szakértelme unokatestvérétől, a jogász Bellariótól származik, bár a „tudása nagysága” a sajátja:

DÓZSE: [olvassa] ... Megismertettem őt azzal a peres üggyel, mely Antonio, a kalmár, és a zsidó között keletkezett; sok könyvet forgattunk együtt, ismeri véleményemet s az – tökéletesítve az ő tudásával, melynek nagyságát nem ajánlhatom elég melegen – megbízásomból vele együtt érkezik, hogy helyettem eleget tegyen kegyelmed kívánságának.<sup>58</sup>

Portia tudása (akárcsak ruhája) kölcsönvett; ami hatalma van, az rangjából adódó hatalom Bassanio (aki, önmaga ismeri be, pénz – hatalom – nélküli kérő),<sup>59</sup> Antonio és Lorenzo felett, akik mind társadalmi és pénzügyi alárendeltjei, nemi felsőbbrendűségük ellenére.<sup>60</sup> Portia felsőbbrendű „tudása” mindannyiuk számára a jó szerencse eszközének bizonyul: ő jelenti be Antonio elveszett hajóinak viszatértét, amivel visszaadja elveszett vagyonát („Úrnőm, hogy élek, s azt, amiből élek, / Neked köszönhetem.” – kiált fel Antonio (5.1.286.)); eközben Nerissa egy ajándéklevelet ad át a Jessicával, Shylock lányával megszökö Lorenzónak, amely Shylock összes jószágához juttatja őket annak halála után (az erre vonatkozó szerződést is Portia intézte az ügy jogi rendezésének részeként) – „Szép hölgyeim, ti mannát osztogattok / Az éhezőknek” – kiált fel Lorenzo.<sup>61</sup>

Annak ellenére, hogy Portiának jogos osztályrésze uralkodni, a darab a nők (eme nők) szexuális alárendeltségével zárul. A szexuális téma még egyszer előke-  
rül az épp kapóra jövő Gratiano/Nerissa páros jóvoltából. A darab – emlékeztetve

<sup>58</sup> „...I acquainted him with the cause in controversy between the Jew and Antonio the merchant) we turn'd o'er many books together, he is furnished with my opinion, which (bettered with his own learning, the greatness whereof I cannot enough commend), comes with him at my importunity, to fill up your grace's request in my stead.”

<sup>59</sup> Az egész darabban sok az utalás arra, hogy Bassanio jöttmentből kapaszkodott fel Portia udvarlójának rangjára, amelyet az Antoniótól kölcsönzött pénzen szerzett meg. Lanzelo Gobbo jellemzését, miszerint olyan, aki „igazán ritka libériákat ad” („gives rare new liveries”) (nagy kíséretet foglalkoztat és ruház fel, 2.2.104–5, 109–12.), hasonlít például Jack önteltségére Deloney *Jack of Newbury* című darabjában.

<sup>60</sup> A *velencei kalmár* forrásául szolgáló történetben (Ser Giovanni *Il Pecorone* című művében a negyedik nap első története) Portia egy varázslónő, akinek férfiak feletti hatalma vezetett udvarlók sorának szexuális alárendeltségéhez, majd halálához. (A történetet l. Arden-kiadás 140–153.)

<sup>61</sup> „Fair ladies, you drop manna in the way / Of starved people.” (5.1.294–5.) Annak vizsgálata a darabban, hogy a nők értik a dolgukat, kiterjedne arra is, ahogy Jessica társadalmilag/szexuálisan rászedi Shylockot.

arra, hogy most végre elkövetkezik a két házasság beteljesülése – egy végső pajzán szóviccre fut ki a nők „gyűrűjéről”:

PORTIA: Hadd menjünk be hát  
És ott kezdjétek kihallgatni minket,  
Mi meg mindenre híven felelünk.  
GRATIANO: Úgy legyen. Első kérdésem, amelyre  
Nerissának felelni kell, hogy inkább  
Akar-e holnap estig várni, vagy  
Még reggel előtt ágyba jön velem.  
Mert mit érek a nappal birtokával?  
Inkább fekszem a doktor írnökával.  
Nem árthat már nekem vihar, se jég,  
Ha megőrzöm Nerissa gyűrűjét.  
(5.1.297–307.)<sup>62</sup>

152

Azt állítom tehát, hogy a tanult nőkre vonatkozó reneszánsz nézeteket – amelyeket az oktatás „értékével” és a női önkifejezés „illetlenségével” kapcsolatos számos ellentmondásos érzésüket kinyilvánítva hangoztattak a kor értekezései és kézikönyvei –, Shakespeare is felhasználja a tanult nőkről szóló darabjainak cselekményszövéseiben. Az ilyen nők „nemes” tettei (a király meggyógyítása, Antonio megmentése) egyúttal egy sor „furfangossággal”, szexuális engedetlenséggel és irányíthatatlansággal kapcsolatos elvárást is mozgásba hoznak. Jellemző a darabban fel-felbukkanó ambivalens hozzáállásokra *A velencei kalmárnak* az a beszéde, amelyben Portia egészében és teljes szívéből „alattvalóként” kínálja fel magát új urának és parancsolójának, a tudós-katona Bassaniónak – a gyűrű ajándékozásban és az eljegyzésben kiteljesedő beszédről van szó –: Portia női fogyasztóságainak felsorolása ellentmond mindennek, amit a darab egyébként világossá tesz vele kapcsolatban.

PORTIA: Bassanio, engem látsz úgy, ahogy  
Vagyok: bár pusztán magamért sosem  
Lennék nagyratörő, sosem kívánnám,  
Hogy sokkal jobb lehessenek. Csak térted  
Szeretnék hússzor megkétszereződni,  
Százszor szebben s ezerszer gazdagabban,

<sup>62</sup> „PORTIA: Let us go in, / And charge us there upon intergatories, / And we will answer all things faithfully. // GRATIANO: Let it be so,—the first intergatory / That my Nerissa shall be sworn on, is / Whether till the next night she had rather stay, / Or go to bed now (being two hours to day): / But were the day come, I should wish it dark / Till I were couching with the doctor's clerk. / Well, while I live, I'll fear no other thing / So sore, as keeping safe Nerissa's ring.”



S csakhogy a te szemedben többet érjek,  
 Szeretnék szépséget, barátokat,  
 Erényt s vagyont: így teljes összegem  
 Egy semmiség, ha röviden kimondom,  
 Egy lány, ki nevetlen, műveletlen,  
 S csak annak örül, hogy nem túl öreg még  
 A tanuláshoz, s még jobban örül,  
 Hogy nem is túl buta a tanuláshoz,  
 S legjobban örül, hogy lány szelleme  
 Neked ajánlja magát: te vezessed,  
 Mint ura, kormányzója és királya.  
 Magamat és mindent, ami enyém,  
 Most neked adtam: nemrég még ura  
 Voltam e kastélynak s cselédeimnek,  
 S királyné önmagam fölött, de most  
 E ház és e cselédek s önmagam,  
 Mind tied, uram. Vedd e gyűrüvel.  
 Ha elveszted, elajándékozod,  
 Szerelmed romját jövendőli meg  
 S nekem jogot ad megvádolni téged.  
 (3.2.149–74.)<sup>63</sup>

Portia nem „nevetlen” (*unschooled*), „műveletlen” (*unlessoned*) (a darab éppen a tanultsága körül forog); nem ajánlja fel „lány szellemét” Bassanio vezetésének (továbbra is határozottan cselekszik, Bassanio tudta vagy engedélye nélkül); és ahogy a könyvelésből származó képei emlékeztetnek minket, megtartja a pénzügyek teljes ellenőrzését (még a szolgák is neki engedelmeskednek).

A darab hatástalanítja a „nőuralomból” származó feszültségeket az utolsó jelenetben a felszarvazás lehetőségére vonatkozó, de gondosan határok közé szorított szellemes szójátékaival. A férj-jelöltek, akik egészen addig a leendő feleségeik markában vannak, amíg az ifjú jogász és az írnok valós kiléte ki nem derül,

<sup>63</sup> „You see me Lord Bassanio where I stand, / Such as I am; though for myself alone / I would not be ambitious in my wish / To wish myself much better, yet for you, / I would be trebled twenty times myself, / A thousand times more fair, ten thousand times more rich, / That only to stand high in your account, / I might in virtues, beauties, livings, friends / Exceed account: but the full sum of me / Is sum of something: which to term in gross / Is an unlesson'd girl, unschoold, unpractised, / Happy in this, she is not yet so old / But she may learn: happier than this, / She is not bred so dull but she can learn; / Happiest of all, is that her gentle spirit / Commits itself to yours to be directed, / As from her lord, her governor, her king. / Myself, and what is mine, to you and yours / Is now converted. But now I was the lord / Of this fair mansion, master of my servants, / Queen o'er myself: and even now, but now. / This house, these servants, and this same myself / Are yours,—my lord's!—I give them with this ring, / Which when you part from, lose, or give away, / Let it presage the ruin of your love, / And be my vantage to exclaim on you.”

elvesztik, majd újra megelik az eljegyzési gyűrűiket, s így kényes helyzetbe kerülnek közvetlenül házasságuk beteljesítésének küszöbén.<sup>64</sup> A mese azonban, amelynek célja a nem-felszarvazás talányának kibogozása, olyan mese, amely a férjeket újra szolgapozícióba helyezi a feleségük alatt, akik, mint kiderül, megmentették őket a becstelenségtől; mégis, a darabot az zárja, hogy a férfi birtokolja és ellenőrzi felesége „gyűrűjét”.

Azt állítom, hogy ha a *Minden jó, ha vége jó* esetében Heléna, *A velencei kalmár* esetében Portia alakját kiolvassuk – kibontakoztatjuk a szövegből – akkor a tanult nőkre adott összezavarodott kulturális válaszok két változata tárul fel: egyrészt az a változat, amely szerint az ilyen nőt tisztasága hatalommal ruházza fel, és a *virilis animi* (férfias alkatú/értelmű) nő szimbolikus szerepében lojális; másrészt ezzel párhuzamosan az a változat, amely szerint az ilyen nő fenyegetően engedetlen és féktelen, mivel az illem ellenére képes saját magát kifejezni, és „érti a dolgát” a szexuális tekintetben, amennyiben ő viseli a nadrágot. A humanista nevelők következetesen úgy hirdették klasszikus tanulási programjukat, mint mindenki számára elérhető – mint ami rendelkezésre áll az erkölcsi és társadalmi „érdem” elérésére mindenki számára, aki rendelkezik a megfelelő intelligenciával és képességekkel. Ahogy azonban hallgatnak a gyakorlatuk osztályspecifikus voltáról (amelyet olyan problémás kifejezések mögé rejtettek, mint az „érdem”),<sup>65</sup> ugyanúgy a nemek szerint sem határoznak meg különböző pályákat a nyelvi és retorikai készségek kiteljesítésére. Azt állítom tehát, hogy amennyiben ez igaz, akkor a „nők kiolvasása” a koraújkori kanonikus szövegekből a pedagógiai értekezések elhallgatásaihoz és csöndjeihez fűzött kommentárként szolgál számunkra, és a képzett nőkkel szembeni komoly és mélyen gyökerező ambivalenciát tár elénk.

Vince Máté fordítása

<sup>64</sup> A felszarvazással való viccelődés a házasságkötés felé vezető úton nem volt szokatlan jelenség. L. ROPER, „»Going to Church and Street«”; Martin INGRAM, „Ridings, rough music and mocking rhymes in early modern England” = *Popular Culture in Seventeenth Century England*, szerk. Barry REAY, London, Croom Helm, 1985, 166–97.

<sup>65</sup> Az „érdem” összetett és kirekesztő retorikájával kapcsolatban l. Frank WHIGHAM, *Ambition and Privilege: The Social Tropes of Elizabethan Courtesy Theory*, Berkeley, Calif., University of California Press, 1984.

## SZÖVEG- ÉS NEMI KRITIKA

EGY KÉNYES HELY  
A TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKÁNAK SZÖVEGÉBEN

## I.

Lehet hogy a nők is olvassák Shakespeare-t, de a férfiak szerkesztik. Így van ez már a kezdetek óta és így is marad. Már Thomas Middleton 1605-ös *A Mad World, My Masters* (Örült egy világ ez, uraim) című darabjában szereplő féltékeny férj késztetést érzett rá, hogy megfossza fiatal, buja feleségét „összes ledér röpiratától”<sup>1</sup> – beleértve a *Venus és Adonist* is. Egy 1635<sup>2</sup> környékén keletkezett kéziratában Richard James a következőről számol be: „Egy fiatal hölgy, miután elolvasta Shakespeare munkáit, azt kérdezte tőlem: Hogy úzhetik el gyávaságára hivatkozva Shakespeare VI. Henrikjében Sir John Falstaffot, ha már az V. Henrikben meghalt?” Egy 1639. január 21-én barátjának írt levelében Ann Merricke sajnálattal írja: „nemesbb elfoglaltságok hiányában” „meg kell elégednem Shakespeare és a nők történetének stúdiumával”.<sup>3</sup>

A szövegeket, amelyeket ezek az első női olvasók olvastak, mind férfiak alkották meg és szerkesztették. Shakespeare műveit különféle férfi társszerzőkkel alkotta meg, másolataikat férfiak jegyezték le, a színházban férfi sűgók látták el őket a férfi színészek előadását meghatározó megjegyzésekkel; a nyomdáknál férfiak szerkesztették őket; a nyomómintákba férfiak rendezték, ők korrek-túrázták és férfi literátusok látták el őket bevezetőkkal.<sup>4</sup>

Az angol polgárháború előtt kialakult gyakorlat később is megmaradt. Az első Shakespeare-kritikai esszét, nő, Margaret Cavendish írta 1664-ben. Az első amerikai születésű irodalmár, aki egy egész könyvet szentelt Shakespeare művészetének, a költő, novellista, fordító Charlotte Lennox volt (1753–54). A nők olvasási

<sup>1</sup> „all her wanton pamphlets”: Thomas MIDDLETON, *A Mad World, My Masters*, London, 1608, B2<sup>v</sup>.

<sup>2</sup> A kézirat keletkezési körülményeit és dátumát „William Shakespeare, Richard James and the House of Cobham” c. tanulmányomban részletesen tárgyalom (*Review of English Studies* 38 (1987): 334–54.).

<sup>3</sup> *The Shakspeare Allusion-Book: A Collection of Allusions to Shakspeare from 1591–1700*, 2 kötet, szerk. John MUNRO, London, Chatto, 1909 (átdolgozott kiadás: London, Oxford UP, 1932), 1. kötet, 443.

<sup>4</sup> Ezek részletes bemutatásához l. az Általános bevezetésemet: Stanley WELLS, Gary TAYLOR et al., *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford, Clarendon, 1987, 1–68.

szokásai, azaz hogy előnyben részesítették az angol színdarabokat és szépprózát az erkölcsi értekezésekkel és életvezetési kézikönyvekkel (*practical handbooks*) szemben, már a tizennyolcadik század elején szatíra tárgyát képezte a *The Spectator*-ben.<sup>5</sup> A tizenkilencedik század vége felé az újonnan létesített cambridge-i Modern Languages (Modern Nyelvek) iskolájában a diákok kétharmada és a hasonló oxfordi intézet fennállásának első öt évében az angolból vizsgázók hetvenkilenc százaléka nő volt.<sup>6</sup> Egy parlamenti bizottság 1868-as jelentésében az állt, hogy „a lányok oktatásában az angol irodalom prominensebb helyet foglal el, mint a fiúkban”.<sup>7</sup>

Ezzel szemben a szerkesztés területén a férfiak megőrizték monopol helyzetüket. Mint Lewis Theobald 1733-ban kijelentette: nem lehet „a hölgyektől” elvárni, hogy szövegkritikával (*textual criticism*) foglalkozzanak, mivel „képtelenek [a szöveg] Mozgatóerőit feltárni, vagy Hatásairól igaz Ítéleteket alkotni” (1, xliii). A híres tizennyolcadik századi kiadásokat mind férfiak készítették, és ebben éppúgy, mint más a Shakespeare-szövegeket három évszázadon át meghatározó szabályban, a tizennyolcadik században kialakultak lettek az irányadók. A *Szeget szeggel* 1980-as New Variorum kiadásában a darab egyetlen női szerkesztőtől származó szövegváltozatát sem jutalmazták önálló betűjellel a gyakran hivatkozott kiadások listáján.<sup>8</sup> Tudomásom szerint egyetlen Shakespeare összeszt sem készítettek kizárólag nők.

A Shakespeare-szövegek szerkesztésre tett első merész női próbálkozásokat vagy az anonimitás, vagy a férfi tekintély fedezékéből hajtották végre. Az elsőként 1807-ben publikált *The Family Shakespeare* (Családi Shakespeare) húsz Shakespeare darabot tartalmazott; ezt a kiadást igazából Henrietta Maria Bowdler rendezte sajtó alá, de az első kiadás egyetlen szerkesztőt sem nevezett meg, míg a második tizenegy évvel később csak testvérét, Thomas Bowdlert, az orvostudományok doktorát (aki valójában csak a második kiadás változtatásaiért volt felelős). A leginkább *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*-ről (Shakespeare hősnőinek lánykora) elhíresült Mary Cowden Clark később együttműködött testvéreivel, Charlesszal, Shakespeare műveinek 1864-es kiadásán. Az 1930-as években

<sup>5</sup> Joseph Addison és Richard Steele híres, 1711-ben alapított, váltakozó időközönként megjelenő újságja. Egyetlen lapra nyomtatták, és rövid esszékert tartalmazott, amelyek a társasági viselkedéssel és az ízléssel kapcsolatos megfigyelésekről szóltak. (A szerk.)

<sup>6</sup> Chris BALDICK, *The Social Mission of English Criticism, 1848–1932*, Oxford, Clarendon, 1983, 69.

<sup>7</sup> *Reports Issued by the School's Inquiry Commission on the Education of Girls*, szerk. D. BEALE, London, [1869]. A legtöbb Shakespeare-interpretációtörténet kis jelentőséget tulajdonít vagy teljesen figyelmen kívül hagyja a női írók és olvasók hozzájárulásait; egy kiegyensúlyozottabb értékeléshez – sokkal több példával, mint amire itt adódik lehetőség – l. *Reinventing Shakespeare: A Cultural History, 1642–1986*, New York, Weidenfeld & Nicolson, 1989.

<sup>8</sup> *Measure for Measure*, szerk. Mark ECCLES, New Variorum Shakespeare, New York, MLA 1980, xii – xv.

R. B. McKerrow Alice Walker-t tette meg asszisztensének az Oxford University Press megbízásából készülő régi helyesírású (*old spelling*) munkához. McKerrow elhunyt a kiadás befejezése előtt és a kiadó némi aggodalommal Walkert nevezte ki utódjának azzal a feltétellel, hogy munkáját ellenőrizze egy férfi tudósokból álló bizottság, melyet W. W. Greg vezetett. Walker sosem fejezte be ezt a kiadást, de az *Othello* és a *Troilus és Cressida* szövegét a Cambridge University Press számára sajtó alá rendezte. Az ezeken a darabokon végzett, 1957-ben kiadott munkáját John Dover Wilson ellenőrizte.

Az elmúlt két évtizedben nem kevés kiadásért voltak nők a felelősek: *Minden jó, ha vége jó* (Everett, 1970), *Ahogy tetszik* (Latham, 1975), *A makrancos hölgy* (Thomson, 1984), *Vízkereszt, vagy amit akartok* (Donno, 1985), *A velencei kalimár* (Mahood, 1987), ezeken felül szerkesztettek még további kisebb jelentőségű kiadásokat is.<sup>9</sup> Amennyiben ígéretüket betartják további női szerkesztéstű műveket várhatunk az Oxford, New Cambridge és az újjáélesztett Arden sorozat kiadóiól még a századvég előtt. Napjainkban a nők még mindig aránytalanul kicsi részét képviselik a szerkesztői társadalomnak, és ha mégis szerkesztenének, akkor a jegyzett női szerkesztők is a kevés szövegtani problémát jelentő vígjátékokra szorítkoznak.

A nők alulreprezentáltsága a Shakespeare-szerkesztők körében, nemük szerkesztésre gyakorolt lehetséges hatásától függetlenül, úgy tűnik, kitűnő táptalajul szolgált különféle szerkesztéssel és nemiséggel kapcsolatos mítoszok virágzásához. A szövegkutatók (*textual scholars*) általában azt a meggyőződést képviselik, hogy a szövegkutatás és -kiadás (*textual scholarship*) a humanista tudományos élet legfontosabb feladata: létrehozza azt az alapot, melyen minden más irodalmi interpretációs tevékenység nyugszik. Szerintük a szövegkutatók tették magát a reneszánszt is lehetségessé az által, hogy helyreállították, szerkesztették és kiadták a klasszikus szövegeket. Ezen értékrendszer alapján a szerkesztői

<sup>9</sup> *All's Well that Ends Well*, szerk. Barbara EVERETT, The New Penguin Shakespeare, Harmondsworth, Penguin, 1970.; *As You like it*, szerk. Agnes LATHAM, The Arden Shakespeare, London, Methuen, 1975.; *The Taming of the Shrew*, szerk. Ann THOMPSON, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge UP, 1984.; *Twelfth Night*, szerk. Elizabeth Story DONNO, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge UP, 1985.; *The Merchant of Venice*, szerk. M. M. MAHOOD, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge UP, 1987. A kevésbé jelentős kiadások közt említem a következőket: *Twelfth Night*, szerk. M. M. MAHOOD, The New Penguin Shakespeare, Harmondsworth, Penguin, 1968.; *The Tempest*, szerk. Anne BARTON, The New Penguin Shakespeare, Harmondsworth, Penguin 1968.; *A Midsummer Night's Dream*, szerk. Madeleine DORAN, The Pelican Shakespeare, Baltimore, Penguin, 1959.; *Much ado About Nothing*, szerk. Josephine Waters BENNET, The Pelican Shakespeare, Baltimore, Penguin, 1958.; *Antony and Cleopatra*, szerk. Barbara EVERETT, The Signet Classic Shakespeare, New York, Signet-NAL, 1964.; *The Tragedy of Julius Caesar*, szerk. William ROSEN és Barbara ROSEN, The Signet Classic Shakespeare, New York, Signet-NAL, 1963. Ezek a sorozatok általánosságban véve nem túl ambiciózusak szövegkezelésüket tekintve, továbbá az itt említett kiadások semmi jelentőset sem tettek hozzá a tárgyalt darab kiadástörténetéhez.

tevékenység munka, az irodalomkritika (*criticism*) játék, azaz a szerkesztés létfontosságú, míg az irodalomkritika élőlőködő jellegű. Ez az értékrend könnyedén átcúsíthat egy olyanba, mely szerint a férfiak dolgoznak, tehát létfontosságúak, míg a nők tétlenkednek, élőlőködnek, másodlagosak. A női szerkesztők csekély száma egyszerre tükrözi és megerősíti azt a szexista mítoszt, hogy a férfiak tudományos problémamegoldással foglalkoznak, míg a nők csak élvezkednek az „értékelés-értelmezés” változatos formáiban, azaz míg a férfi létrehoz, addig a nő interpretál.

A munka nemi alapú megosztása visszavezethető egészen 1808-ig, mikor megjelent a *The British Theatre* (A brit színház), népszerű angol színművek huszonöt kötetes gyűjteménye, egy évvel azután, hogy Henrietta Bowdler bemutatta a *The Family Shakespeare*-t (Családi Shakespeare). A darabok szövegeit „a sugópéldányokból” (*promptbooks*) a Drury Lane, Covent Garden és Haymarket színházak „igazgatóinak felügyelete alatt nyomtatták ki”. Másképpen mondva, a szövegeket férfiak fennhatósága alatt és előkészítése után adták ki. Ellenben minden darabot a novellista, drámaíró és színésznő Elizabeth Inchbald „életrajzi és kritikai jegyzeteivel” látták el. A huszadik század női még mindig a tizenkilencedik századi Elizabeth Inchbald feladatát végzik, a *The Riverside Shakespeare* szövegét G. Blakemore Evans szerkesztette, míg az egyes vígjátékok bevezetőit Anne Barton írta. Hasonlóképpen Barton írta J. B. Spencer posztumusz *Hamlet*-kiadásának kritikai bevezetőit is. Inchbald és Barton szerepét leginkább a „jó háziasszony” szerepkörével lehetne jellemezni, aki bemutatja a szerkesztőt az olvasónak. Míg a férj a munkát végzi, az asszony a társasági élet körül sürgölődik.

A születő Shakespeare-szövegek szempontjából a pusztán biológiai alapú különbségtételnek férfi szerkesztő és női szerkesztő között nem kellene számítani. Kezünkkel, szemünkkel, elménkkel, mindkét nem által birtokolt szervekkel végezzük a szerkesztői munkát, nem pedig a nemi szervünkkel. De az elme, melyet szerkesztéshez használunk, kétes feltételezéseket is ápolhat a társadalmi nemmel (*gender*) kapcsolatban, olyan kétes elképzeléseket, melyek befolyásolják szerkesztői döntéseinket.

Ilyen előítéleteket mindkét nem (*sex*) birtokolhat. Henrietta Bowdler, Mary Cowden Clark és Alice Walker nők voltak, akik ugyan végeztek szerkesztői munkát, mégsem hívhatnánk őket feminista szerkesztőknek. Bowdler kiadványát ugyan egy női szerzőtől, a híres Elizabeth Montagu-tól származó idézettel védte meg – „Az obszcenitás irányába tett minden lépés olyan vétek, melyet se a barbárság se az idő múlása nem exkuzál, és melyet a fürge elme sem képes ellensúlyozni” – de az idézet Montagu legprűdebb neoklasszikus oldalát mutatja meg. Montagu tanácsát megfogadva Bowdler a „húsz legkevésbé kifogásolható választotta ki Shakespeare darabjai közül” és „megkísérelt eltávolítani mindent, mi joggal botránkoztatná meg a vallásos és erkölcsös elmét”, olyan szövegeket állítva

így elő, melyek már alkalmasak arra, hogy „fiúk és lányok kezébe lehessen őket adni”.<sup>10</sup>

Bowdler úgy szerette volna Shakespeare-t az ifjú hölgyek számára biztonságossá tenni, hogy eltávolított a szövegekből minden olyat, amivel egy ifjú hölgynek nem kellene találkoznia. Ez az igaz cél egy megszügyenítően igaztalan paradoxon áldozatává tette: csak azáltal védhetett meg más hölgyeket olyan tartalmaktól, melyekkel egy hölgynek nem kellene találkoznia, hogy ő maga találkozott velük. Majdnem biztosra vehető, hogy azért döntött az általa szerkesztett szövegkiadás anonim megjelentetése mellett, hogy „elkerülje a gyalázatot mely annak elismerésével járt volna, hogy ő, egy ötvenéves hajadon úrnő értette annyira Shakespeare obszcenitárait, hogy módszeresen eltávolítsa őket”.<sup>11</sup> Ha feminista alternatívát szeretnénk találni Bowdler aggodalommal teli névtelenségére és prűdériájára akkor egészen Aphra Behnig kell visszamennünk. 1687-ben a *The Luckey Chance* (A szerencsés véletlen) című darabja bevezetőjében a Bowdler által obszcenitásként aposztrofált kifejezések mennyiségére hívja fel a figyelmet az olyan darabokban, mint az *Othello*:

Joggal nevezhetnének rosszul neveltnek, sőt szégyentelennek, ha megismételném azokat a szavakat, amik az említett jelenetekben előfordulnak, mégis oly természetesen illenek helyükre, hova szánták őket, és annyira a tárgynak megfelelőek, hogy a legkisebb hibát sem találok bennük, pedig egyet is csak ha közülük saját jeleneteim valamelyikébe illesztenék az az egész darabot pokolra juttatná, és elijesztené az egész várost. (A4)<sup>12</sup>

Behn a saját nevét vállalva jelentette ki, hogy érti az illető obszcenitásokat, amelyeket egyben mint művészileg megfelelő elemeket, meg is védett, elismerve alávetettségüket egy olyan kettős mércének, mely korlátokat szab az ő irodalmi mozgásterének.

Sajnálatos módon Behn sosem szerkesztett Shakespeare-t, Bowdler hozzáállása viszont annál elterjedtebb a Shakespeare-t szerkesztő nők körében. Henrietta Bowdlerrel és Mary Cowden Clarkkal ellentétben Alice Walker meghatározó szövegkutató és -kiadó volt, akinek hatása sok későbbi szerkesztőn érezhető. A nyelvi és szexuális illemmel kapcsolatos nézetei viszont neoklasszicisták voltak. A *The Family Shakespeare* kiadása után pontosan másfél évszázaddal Walker az *Othello* 1622-es szövegében azokkal az elemekkel szemben lépett fel, amelyek szerint „vulgarizált” és „romlott” változathoz vezettek, elítélve a darab „dramaturgiailag

<sup>10</sup> *The Family Shakespeare*. 4 kötet, [szerk. Henrietta Bowdler], Bath, 1807, 1.vi, vii, xi.

<sup>11</sup> Noel Perrin, *Dr. Bowdler's Legacy: A History of Expurgated Books in England and America*, New York, Atheneum, 1969. 76.

<sup>12</sup> Aphra BEHN, *The Luckey Chance*, London, 1687.



kifogásolható szitkozódásait”, és ezeket az olvasatokat egy „illemtelen leiratra”<sup>13</sup> vezette vissza. Az 1622-es kvartóban Desdemona kijelenti, hogy szíve szolgálja Othello „legnagyobb gyönyörének” („utmost pleasure”), míg az 1623-as főlíóban „igazi jellem” („very quality”) szerepel;<sup>14</sup> Walker a kevésbé fizikai, sokkal absztraktabb olvasatot részesíti előnyben, kijelentve, hogy „Othello »gyönyörének« a kérdéshez semmi köze sincs”. Később ugyanebben a megszólalásában Desdemona arról panaszkodik, hogy ha Othello hátrahagyja őt mikor Ciprusra megy, akkor „Megfosztotok a rítustól, amely miatt szeretem őt” („The rites for why I loue him, are bereft me”);<sup>15</sup> Walker ragaszkodik hozzá, hogy a „rítus”-nak (*rites*) semmi köze sincs a házastársi kötelességhez, hanem „a háború viszontagságaiban való részvétel jogáról (*rights*) van szó”.<sup>16</sup> Walker, úgy mint Bowdler, Shakespeare szövegeinek szeplőtlenítésén munkálkodott.

Hasonló hozzáállásra persze lehetne példát találni sok férfi szerkesztőnél is, pusztán azért idéztem női szerkesztőktől, hogy bemutassam, az ideológiai különbség fontosabb, mint a biológiai. A valamely nemhez (*sex*) való tartozás fizikai ténye kevesebbet számít, mint a társadalmi nemmel (*gender*) kapcsolatos pszichológiai hozzáállás.

A szerkesztők hozzáállása a társadalmi nemhez (*gender*) azért számít, mert a szerkesztői döntések közvetlenül hatást gyakorolnak arra, ahogy Shakespeare darabjai bemutatják a társadalmi nemmel (*gender*) kapcsolatos kérdéseket. E. A. J. Honigmann bemutatta, hogy az *Othello* 1623-as szövegében változatok egész sora erősíti fel Emilia szerepét, és hogy az 1623-as szöveg szándékosan kiemeli és nyilvánvalóbbá teszi a darab „szexuálisan explicit” nyelvezetét. Hasonlóképpen Beth Goldring azt mutatta be, hogy a *Lear király tragédiájában* (*The Tragedy of King Lear*) az „Alb. Cor.” kétértelmű szereplőmegjelölés, amelyet a szerkesztők egyöntetűleg Albany és Cornwall férfi párosaként értelmeztek, valójában Albany és Cordelia tematikai szempontból érdekes férfi–női párosát adja.<sup>17</sup> Randall McLeod érvelése szerint a *Lear király tragédiájának* (tehát az átdolgozott változatnak) a szövege Gonerilt rokonszenvesebbnek ábrázolja, mint a *Lear király*

<sup>13</sup> SHAKESPEARE, *Othello*, szerk. Alice WALKER és John Dover WILSON, The New Shakespeare, Cambridge, Cambridge UP, 1957, 124–25. Ugyan az *Othellónak* ezt a kiadását mindkét tudósnak tulajdonítják, kizárólag a bevezetés volt Wilson felelőssége, így ezek a nézetek Walkeréi, és az ő *Textual Problems in the First Folio* (Cambridge, Cambridge UP, 1953) című munkájában kifejtetteket visszhangozzák.

<sup>14</sup> *Othello*, 537/1.3.251. SHAKESPEARE munkáira a következő kiadás alapján hivatkozom: *The Complete Works*, szerk. Stanley WELLS és Gary TAYLOR, Oxford, Oxford UP, 1986. Az első szám a korhű helyesírású kiadás folytonosan számozott sorait jelöli, majd a felvonás-jelenet-sor következik a modern helyesírású kiadásból.

<sup>15</sup> 543/1.3.257. Szó szerinti fordítás. Vas Istvánnál: „Szívem vágyától fosztotok meg engem.” (SHAKESPEARE, *Öt dráma* 2, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2001). (*A ford.*)

<sup>16</sup> *Textual Problems*, 140–141.

<sup>17</sup> 162/1.1.161.

történetének (*The History of King Lear*) szövege (tehát az átdolgozatlan változat). A *Troilus és Cressida* egyik verziójában nem érkezik válasz arra, amikor a mű végén Troilus keserűen becsméri Cressidát, a másikban igen.<sup>18</sup> A *Hamlet* egyik változatában, Ophelia temetési jelenetében egy fontos szövegrész Gertrudéként van feltüntetve, míg egy másik változatban már Claudiuséként szerepel (3252–56/5.1.283–86).

Marilyn Williamson a *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies* (Shakespeare vígjátékainak patriarchalitása) végén megnyugvást talál abban a felismerésben, hogy „azokat a társadalmi képződményeket, amelyeket az ember alkot, az ember meg is változtathatja”.<sup>19</sup> Shakespeare szövege is ilyen társadalmi képződmény. Ha azt akarjuk megváltoztatni, ahogy Shakespeare szövegeit olvassák, akkor nekünk – nőknek és férfiaknak – azt kell elkezdenünk megváltoztatni, ahogy a Shakespeare-szövegek keletkeznek.

## II.

Shakespeare szövegei részben olyan szerkesztői döntések nyomán keletkeznek, mint az, hogy két korai szövegvariáns közül melyiket válasszuk, vagy esetleg egyesítsük-e őket egy harmadikban. Részben viszont, sőt sokkal több esetben és kevésbé nyilvánvalóan, olyan szerkesztői döntések alapján keletkeznek a szövegek, amelyek az egyetlen mértékadó korai kiadás értelmezésére vagy javítására vonatkoznak. Azzal, hogy esszém legnagyobb részét egy ilyen szövegrésznek szentelem, szeretném egy példán keresztül bemutatni a szövegkritika (*textual criticism*) és a nemi kritika (*sexual criticism*) kölcsönös viszonyát, amihez a *Tévedések vígjátéka* egy bonyolult cruxát<sup>20</sup> választottam. Alább úgy idézem a szöveget, ahogy az megtalálható az első és egyetlen mérvadó kiadásban (az 1623-as Első Főlióban). Efezusi Antipholus felbőszített és zsémbes felesége, Adriana beszél testvérehez Lucianához. (Hivatkozás könnyebbé végett a következőkben a margón számozok meg minden sort.)

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| I see the Jewell best enamaled                   | 371 |
| Will loose his beautie: yet the gold bides still | 372 |

<sup>18</sup> Gary Taylor, „*Troilus and Cressida*: Bibliography, Performance, and Interpretation”, *Shakespeare Studies* 15 (1982), 99–136, 128

<sup>19</sup> Marilyn WILLIAMSON, *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies*, Detroit, Wayne State UP, 1986, 183.

<sup>20</sup> A crux filológiai szakkifejezés: olyan szövegromlást jelent, mely kulcsponti helyen következett be, ennek következtében a szöveg eredeti értelme eldönthetatlenné válik. (*A ford.*)

That others touch, and often touching will, 373  
Where gold and no man that hath a name, 374  
by falshood and corruption doth it shame: 375  
(371–75/2.1.109–13)

Míg a legszebb zománcú ékszer is 371  
megfakul, ha ápolják az arany 372  
szép marad, és túl sok kéz alatt 373  
ahol az arany; és az urak jó nevé 374  
se hamisság, se romlottság nem hagyja szégyenét. 375<sup>21</sup>

162

Ennek nincs semmi értelme; vagy legalábbis én nem találom benne, de úgy tűnik, más sem, legyen az nő vagy férfi. Ezért ésszerűnek tűnik feltételezni, hogy a vonatkozó rész valamilyen módon romlott. „Lehetséges”, miként Louis B. Wright állítja, „hogy az érthetlenség szándékos tükröződése Adriana féltékenységtől fűtött elemállapotának”,<sup>22</sup> másként fogalmazva „nem várhatjuk el a nőktől, hogy koherensen beszéljenek, pláne akkor ha éppen a férfiakról panaszkodnak”. Talán Shakespeare szándékosan írt érthetetlen sorokat, hogy ábrázolja a női beszéd értelmetlenségét. Ugyanakkor jómagam inkább szövegromlásra gyanakszom.

A *Tévedések vígjátékát* tudomásom szerint, még nem szerkesztette egyedül egyetlen nő sem. Bowdler kihagyta gyűjteményéből, talán azért, mert cselekményébe egy prostituált van kibogozhatatlanul beleágyazva. Ugyan Inchbald *The British Theatre* (A brit színház) című gyűjteményében szerepel a *Tévedések vígjátéka*, de a bevezető meg sem említi Adrianát. A darab egésze Inchbald panasz szerint „minden történetek leghetetlenebbike”, továbbá Inchbald különös ellenérzését fejezi ki a rímelő szakaszokkal kapcsolatban.<sup>23</sup> A fenti *crux* a Shakespeare-nél található formájában természetesen egy ilyen rímes szövegrészlet, márpedig a legtöbb kritikus azon a véleményen van, hogy Shakespeare nem volt teljesítőképesége csúcspontján, mikor párrimeket írt. A szövegben, melyet Inchbald

<sup>21</sup> A magyar fordítás egy speciálisan ehhez a cikkhez létrehozott fordítás, mely a főszövegben bemutatandó változások illusztrálására hivatott, tehát ezen a ponton a magyar szöveg az angol eredeti értelmetlenségét kísérli meg visszaadni. A szakasznak több fordítása is létezik, viszont ezek némely, de nem az összes itt tárgyalt helyreigazítás figyelembevételével keletkeztek. Az itt szereplő magyar szöveg „helyreállított” változata a cikk végén található helyreállított angol eredetit adja leginkább vissza. (A ford.)

<sup>22</sup> SHAKESPEARE, *The Comedy of Errors*, The Folger Library General Reader's Shakespeare, szerk Louis B. WRIGHT és Virginia A. LAMAR, New York, Washington Square, 1963, 16. Ezt az állítást Wrightnak, mint felelős szerkesztőnek tulajdonítom, de természetesen lehetséges, hogy „asszisztensétől” Virginia A. LaMartól származik. Akárhogy is legyen, Wright és LaMar együttműködése egy újabb példája annak, hogy a női szerkesztő munkája alá van rendelve a férfiakénak, és függ az ő jóváhagyásától.

<sup>23</sup> Elizabeth INCHBALD bevezetője a *The British Theatre*-höz (25 kötet, London, 1808), 1. kötet, 3., 4.

esszéje vezet be, a szakasz nem rímel, mivel a *The British Theatre* egy tizennyolcadik századi adaptációt közöl:<sup>24</sup>

I see the jewel best enamelled  
will lose its lustre – so doth Ariana,  
Whom once, unwearied with continual gazing,  
He fondly call'd the treasure of his life!

Lám a legszebb zománcú ékszer is  
elveszti csillogását – miként Adriana,  
kit egyszer, csüggedetlen figyelemmel,  
szeretettel nevezett élete kincsének!<sup>25</sup>

Ennek legalább van értelme. Ha a szakaszt nem változtatják meg valami hasonló módon, akkor a színházi előadásokból teljes egészében eltűnik, miként azt Stanley Wells is ajánlja: „A szakasz olyan mértékben sérült, hogy legjobb elhagyni előadáskor”.<sup>26</sup> A szakasz elhagyásával viszont csökken Adriana szerepe, és mivel ez a szöveg Adriana utolsó e jelenetben szereplő megszólalásában, a férfiak viselkedése elleni vádbeszéde csúcspontján található, a szakasz elhagyása éppúgy csökkenti a vád szellemi értékét, mint terjedelmét. Ennek a szakasznak a kurtítása vagy elhagyása egy azon sok, a tizennyolcadik század óta már hagyományossá vált színházi rövidítés közül melyek következtében a női szerepektől „eltagadták az érvelés erejét”.<sup>27</sup>

Éppen ezért úgy, mint olvasó és irodalomkritikus, a szakaszt a szövegromlás egy esetként fogom kezelni, és megfelelően fontosnak ítélem ahhoz, hogy kiigazítására erőfeszítést tegyek. Ebből következik, hogy az olvasót be kell vezetnem a szövegkritika sűrű erdejébe.

A szakasz a H2<sup>v</sup> jelű oldalon (*Vígjátékok* szekció, 88.) a bal oldali oszlop közepén helyezkedik el, melyet a hagyományosan „C-Szedő”-ként (Compositor C) számontartott nyomdász szedett.<sup>28</sup> A közvetlen bibliográfiai környezetből nem állapítható meg semmilyen technikai ok sem, amely a szakasz nehézségeit megindokolná; példának okáért semmi sem utal arra, hogy a szedőnek túl sok szö-

<sup>24</sup> INCHBALD, 1. kötet, 21.

<sup>25</sup> Saját fordítás.

<sup>26</sup> SHAKESPEARE, *The Comedy of Errors*, szerk. Stanley WELLS, The New Penguin Shakespeare, Harmondsworth, Penguin, 1972, 137.

<sup>27</sup> Irene G DASH, *Wooing, Wedding and Power: Women in Shakespeare's Plays*, New York, Columbia UP, 1981, 115.

<sup>28</sup> A fóliót összeállító kezekről összefoglaló munkához lásd: WELLS és TAYLOR, 148–52; a *Tévedések Vígjátékának* szövegproblémáihoz lásd: 266–69. (Jelen esszé az, melyre hamarosan megjelenőként utalok a szakasz szövegével kapcsolatos jegyzetben.)

veget kellett volna a keskeny oszlopba sűrítienie. Nincs biztos információnk azt illetően sem, hogy a szedő milyen kéziratból dolgozott. A legtöbben arra a következtetésre jutottak, hogy a szöveg Shakespeare saját piszkozatainak (*foul papers*) alapul, de Paul Werstine nemrégiben ezzel ellentétes hipotézissel állt elő, a kérdéskör azonban *sub judice*-nek, lezáratlannak tekintendő. Röviden: úgy tűnik, az elmúlt fél évszázad összegyűjtött szövegtudományi szaktudása semmilyen segítséget sem jelent a probléma megoldásában. A szövegre és saját elménkre vagyunk utalva.

Hogy értelmet találjunk, vagy lássunk meg a szövegben, azt szoros olvasásnak (*close reading*) kell alávetnünk. Számba kell vennünk a jelenlevő szavak minden lehetséges jelentését és a szakasz romlásának minden lehetséges forrását. Meg kell vizsgálnunk a szavakat, amelyeket ma találunk a szakaszban, és azokat is, amelyeket ma már nem találunk, de ott lehettek valamikor. Nem csak a szakasz olvasásának lehetséges módjait kell számításba vennünk, hanem az írásának lehetséges módjait is.

A szerkesztők folyamatosan élnek ezzel az eszközzel, még a legegyszerűbb szövegjavítások esetében is, de általában mindezt intuitív alapokon végzik. A szakasz eredeti jelentésének meglehetősen bonyolultnak kellett lennie, ennyit a kontextus és a szóban forgó sorok komplexitásából megállapíthatunk. Továbbá úgy tűnik, hogy szakaszunk összetett szövegromlás áldozata, a legtöbb a szöveggel foglalkozó szerkesztő több hiba feltételezésére kényszerült. Annak érdekében, hogy egy ilyen bonyolultságú problémát megoldjunk, le kell lassítanunk a szerkesztői folyamatot és lépcsőről lépésre, szóról szóra kell haladnunk, mint egy matematikusnak, mikor több ismeretlenes egyenletrendszert old meg.

*Első lépés.* Theobald<sup>29</sup> állt elő azzal a javaslattal, hogy a 374-es sorban a *where* „hol” egy hallás utáni hiba (*aural error*) a *wear* „hord, visel” helyett és lényegében 1773 óta minden szerkesztő így is kezeli.<sup>30</sup> Fausto Cercignani megerősítette,<sup>31</sup> hogy a két szó ugyanúgy hangzott Shakespeare korában, így lejegyzéskor könnyen kerülhetett az egyik szó a másik helyére. Néhány korunkbeli konzervatív szerkesztő megmaradt a *where*-nél (hol), de ennek érdekében feltételezniük kellett egy bonyolult kettős ellipszist: „will [continue to abide] where [it is indeed genuine] gold” („de továbbra [is kitart ott], ahol [tényleg eredeti] arany”). Ezt a jelentést egy irodalmár olvasó számára nehéz átadni (Ön például érti?), a színházi néző számára viszont lehetetlen. Továbbá, ha megmarad a szer-

<sup>29</sup> *The Works of Shakespeare*, szerk. Lewis THEOBALD, 7 kötet, London, 1733, 3. kötet, 15.

<sup>30</sup> A javítás annyira egyértelmű, hogy valószínű jóval 1733 előtt végrehajtották volna, ha az 1632-es Második Főlióból véletlen ki nem marad volna a 374–375. sor, ami miatt azok kiestek az ezt következő kiadásokból is egészen Theobaldéig.

<sup>31</sup> Fausto CERCIGNANI, *Shakespeare's Works and the Elizabethan Pronunciation*, Oxford, Clarendon, 1981, 145., 147., 162.

kesztő a *where*-nél, akkor újra is kell központosnia a szöveget, feltételezve, hogy a lejegyző komoly problémákkal küszködött a szöveg jelentését illetően.<sup>32</sup>

Rövidre fogva: senki sem állt elő meggyőző értelmezéssel a *where*-t illetően, amelyhez ne kellene máshogy is módosítani a szöveget. Például Quiller-Couch és Wilson úgy őrizte meg a *where*-t, hogy feltételezte két teljes sor lejegyzéskori kimaradását:<sup>33</sup>

and often touching will,  
Where gold and..... [rhyme word]  
..... [rhyme word]  
.....no man hath a name

és túl sok kéz alatt,  
hol az arany; és ..... [rímelő szó]  
..... [rímelő szó]  
.....az urak jó nevét.

Ugyan a másolók elkövetnek ilyen hibákat, de az, hogy ennyire elcsúszson a tekintetük, sokkal ritkábban következik be, mint egy egyszerű hallás utáni hiba. Továbbá, hogy a mondat argumentuma ennyire a szerkezet végére legyen tolva, legalább annyira nehezen elképzelhető, mint, hogy mi lehetett a két hiányzó sorban. Wilson maga is csendben eltemette javaslatát negyven év alatt.

Magam is minden más lehetőség aprólékos vizsgálata után arra a következtetésre jutottam, amire Theobald két és fél évszázaddal ezelőtt: a *where*-t (hol) ki kell cserélnünk *wear*-re (hord, visel). Ahogy minden más szövegjavítás, ez is lehetőségek, valószínűségének mérlegelésén alapul, bizonyos típusú lehetséges jelentések és más típusú lehetséges hibák mérlegelésén. Miként a cambridge-i szerkesztők William Clark és John Glover is kijelentették 1863-ban: „az egyetlen helyreigazítás, melyet eléggé gyanún felül állónak fogadhatunk el” az a *where*

<sup>32</sup> EVANS (*The Riverside Shakespeare*, a szöveget gondozta G. Blackmore EVANS, Boston, Houghton, 1974) Peter ALEXANDER munkáját (*William Shakespeare: The Complete Works*, szerk. Peter ALEXANDER, London, Collins, 1951) követi annyiban, hogy megtartja a Fólió szavait, de alaposan megváltoztatja a központoszást: „yet the gold bides still / That others touch and, often touching, will / Where gold.” Mivel ALEXANDER kiadása nem tartalmaz jegyzeteket, ezért nem világos, hogy szerinte ez mit is jelent. C. J. Sisson találgatása szerint az alexanderi szöveg jelentése: „others touch and, often touching, will touch where there is gold to touch” („kezek fogdossák, és mivel sokfelé nyúlnak, oda is, ahol arany van, amit tapogatni lehet”). C. J. Sisson, *New Readings in Shakespeare*, 2 kötet, Cambridge, Cambridge UP, 1956, 1. kötet, 91.

<sup>33</sup> SHAKESPEARE, *The Comedy of Errors*, szerk. A. QUILLER-COUCH és J. D. WILSON, *The New Shakespeare*, Cambridge UP, 1922. (Második átdolgozott kiadás, 1962.)

(hol) cseréje *wear*-re (hord).<sup>34</sup> Aki nem hajlandó elfogadni, hogy a *where* feltehetőleg egy hibásan lejegyzett *wear*, az akár abba is hagyhatja az esszé olvasását ezen a ponton.

*Második lépés.* Ezzel a javítással is homályos marad a szakasz, arról nem is beszélve, hogy metrikai szempontból szabálytalan. A metrikai szabálytalanság olyankor különösen gyanús, amikor, mint itt, egy korai darabban egybeesik értelmezési nehézségekkel.<sup>35</sup> Az utolsó másfél sor nehezen fogadható el egy az egyben.

no man that hath a name,  
by falshood and corruption doth it shame

az urak jó nevén  
se hamisság, se romlottság nem hagyja szégyenét

166

R. A. Foakes és a szöveg más férfi magyarázói ugyan védelmükbe vették ezt a szakaszt, de úgy, ahogy itt szerepel, ez az általánosítás nemcsak hamis, de egyáltalán nem is jellemző Adrianára. Foakes szerint Adriana azt mondja, Antipholusról, hogy „Az igaz értéket, mint a férjét, hamisság és romlottság ki nem kezdheti”. Ez a kifejezés úgy logikai, mint erkölcsi szempontból egyaránt visszataszító és a szöveg szavaiból nehezen levezethető. Ha Adriana erre gondol, akkor miért felel úgy testvére, Luciana, hogy: „A féltékenység, lám, ezt műveli!”<sup>36</sup> Luciana máshol a társadalmi nem (*gender*) konvencionális felfogását védelmező szerepkörben tűnik fel, itt mégis Adriana szövegét kritizálja, miközben Foakes értelmezésében Adriana szövege maga a megszeplőtleníthetetlen ortodoxia.

Ebben a formában Adriana szavai se nem igazak, se nem jellemzőek rá. Mivel nincs rá semmi oka, hogy hazudjon testvérenek, majdnem biztosnak tűnik, hogy valami gond van a szöveggel. Theobald óta a legtöbb szerkesztő a gondot az utolsó sor első szavában látta. Theobald *but*-ra (de) cserélte a *by*-t (által, -val, -vel), mivel a *but* az Erzsébet-kori angolban jelenthette azt, hogy „kivéve, hanem”. Ez a szövegjavítás pontosan az ellentétére fordítja a főlíobeli szöveg jelentését: a hamisság és a romlottság bizony beszennyezi az urak hírnevét.

<sup>34</sup> *The Works of William Shakespeare*, szerk. William George CLARK, John GLOVER és William Aldis WRIGHT, 9 kötet, The Cambridge Shakespeare, London, 1863–66, 1. kötet, 463.

<sup>35</sup> Shakespeare sehol máshol sem kezeli a *wear*-t / *where*-t két szótagnak. Tudomáson szerint senki sem tulajdonított különleges jelentést az itt tapasztalható rendellenességnek. A helyreigazítások metrikai követelményeinek kimerítő tárgyalásához l. „Metriifying Shakespeare” című cikkem (hamarosan megjelenik a *Shakespeare Studies*-ban).

<sup>36</sup> „How manie fond foolies serue Ielousie?” A magyar szöveget NÁDASDY Ádám fordításában idézem: SHAKESPEARE, *Drámák*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2001.



Nem túl meggyőző ez a megoldás. Ha „de”-re igazítunk, akkor Adriana a viselt aranyat a megviselt hírnévhez hasonlítja: a gyakori érintéstől megkopik az arany és a hamisság, romlottság kikezdi az urak hírnevét. De ha az elkopott arany és a kikezdett hírnév hasonlóak, akkor a 373-as sorban egy ellentétnek kell lennie. A 372-es sor szerint „az arany szép marad”<sup>37</sup>, viszont a 373–375. sorok theobaldi javítása szerint az arany és a hírnév nem marad meg. A két megállapítás közé egy ellentétes értelmű kötőszóra van szükség. Theobalt megadta ezt az ellentétes értelmű kötőszót azzal, hogy az *and*-et (és) a 373. sor közepén kicserélte *yet*-re (mégis):

I see the Jewell best enamaled  
Will loose his beautie: yet the gold bides still  
That others touch, [yet] often touching will,  
[Wear] gold and no man that hath a name,  
[But] falshood and corruption doth it shame:

Míg a legszebb zománcú ékszer is  
megfakul, ha ápolják az arany  
szép marad, [hanem] túl sok kéz alatt  
[megkopik], és az urak jó nevén  
hamisság [és] romlottság otthagyja szégyenét.

De még ez sem kielégítő. Az azonos pozícióban, egymást követő sorokban megismételt *yet* (mégis) egyértelműen furcsa. A probléma ugyan azzal a kozmetikai megoldással orvosolható lenne, hogy *yet* (mégis) helyett *but*-ra (de) javítunk, ám sajnálatos módon ebben az esetben kénytelenek vagyunk azt feltételezni, hogy a „C-Szedő” három sor alatt véletlenül kétszer is valami másra cserélte a *but*-ot. Ilyen hibás emlékezetből adódó helyettesítések egyáltalán nem szokványosak a „C Szedő” munkájában.<sup>38</sup>

Nem mellékesen ez a helyreigazítás olyan nehézséget teremt, amely jelentősebb, kevésbé nyilvánvaló és nem olyan egyszerűen oldható fel, mint a *yet* „mégis” furcsa ismétlődése. Szakaszunk négy különálló állítást tartalmaz:

A legzománcosabb ékszer elveszti szépségét.  
Az arany, mit mások érintenek, megmarad.  
Gyakori érintés az aranyál erőziot okoz.  
Az urak hírnevét kikezdi (vagy nem kezdi ki) a hamisság és a romlottság.

<sup>37</sup> „the gold bides still”.

<sup>38</sup> John S. O’CONNOR, „A Qualitative Analysis of Compositors C and D in the Shakespeare First Folio”, *Studies in Bibliography* 30 (1977), 57–74.

Az itt szereplő javított változatban a négy állításból háromban (1, 3, 4) szerepel az erózió, az egyetlen viszont, amelyik kilóg sorból, sem szintaktikailag nem olvasható a többi közé, sem nem alárendelhető egyiknek sem, és egyértelműen nem is kapcsolódik hozzájuk. Továbbá nem kaptunk semmilyen elfogadható magyarázatot arra sem, hogy miért fordult volna elő olyan hiba, amely a *yet*-et (mégis) *and*-re (és) cseréli.

Ezen nehézségnek megoldása további javítást kíván. Amiatt, hogy Theobald a 373. sorban *yet*-re cserélte az *and*-et, a 372. sorban is ki kellett cserélnie *and*-re a *yet*-et, feltételezve, hogy a két sorban felcserélődtek a szavak. Később Thomas Hammer továbbfejlesztette ezt a megoldást azzal, hogy a *the* névelőt *tho*-ra (azonban) cserélte.<sup>39</sup> Végül, hogy a metrikát helyreállítsa, Theobald egy plusz szót is elhelyezett a 374-es sorban. Ha, számos szerkesztőhöz hasonló módon egymás mellé rakjuk ezeket a javításokat, akkor a következőt kapjuk:

I see the Jewell best enamaled  
Will loose his beautie: [and tho] the gold bides still  
That others touch, [yet] often touching will,  
[Wear] gold and [so] no man that hath a name,  
[But] falshood and corruption doth it shame.

Míg a legszebb zománcú ékszer is  
megfakul, [és ugyan] ha ápolják az arany  
szép marad, [hanem] túl sok kéz alatt  
[megkopik], és [így] az urak jó nevén  
hamisság [és] romlottság otthagyja szégyenét.

Ritmikai szempontból ez már értelmezhető, viszont ehhez hat szót kellett javítani egy három és fél soros strófában, feltételezni kellett, hogy a szedő megmagyarázhatatlan okból a *by* (által, -val, -vel) helyett *but*-ot (de) írt, és hogy két szó valószínűtlen módon felcserélődött a szomszédos sorok között. Az értelme viszont ennyi pofozás után sem teljesen meggyőző. Javítva a kettes és a hármas állítás egymásra vonatkozóan relatív: némi érintés után az arany szép marad, de túl sok érintés már eróziót okoz. Viszont a négyes állítás, ami szemmel látható módon a kettesből és a hármasból következik, abszolút értelmű: bármilyen hamisság vagy romlottság otthagyja szégyenét az urak hírnevén.

Alexander Dyce ugyan „számos szerkesztő találékony javításaival” nyomtatta ki a szakaszt, mégis el kellett ismernie, hogy „erős kétségei” vannak afelől, hogy ezek az egymásba illesztett igazítások sikeresen visszaállították „Shakespeare

<sup>39</sup> *The works of Shakespeare*, szerk. Thomas HAMMER, 6 kötet, Oxford, 1744, 1. kötet, 394.

szavait”.<sup>40</sup> A legtöbb modern szerkesztő nem megy ilyen messzire, csak kicserélik a *where-t wear-re*, a *by-t but-ra*, majd tesznek valamilyen megjegyzést a szakasz homályosságát és romlottságát illetően. De, ha megváltoztatjuk a *but*-ot, akkor a többi szövegjavításnak is logikusan következnie kell, ha bármi értelmet szeretnénk a szövegből kisajtolni. Éppen ezért ezt a javítást nem lehet elkülönítve vizsgálni, hanem csak a javítások rendszerén belül. Ez a rendszer viszont nem túl meggyőző.

Végkövetkeztetésképpen megállítható, hogy a *by*-t (által, -val, -vel) érdemes érintetlenül hagyni. Ebből következik, hogy minden olyan újraírási és olvasási kísérletet is el kell vetnünk, ami a *by* valamilyen javításából következik. Gyakorlatban ez azt is jelenti, hogy meg kell válnunk az olyan korábbi szerkesztői döntésektől, melyek 1733 óta a *but*-ból (de) következtek. A *but* zsákutcának bizonyult.

*Harmadik lépés.* Szemmel láthatóan Adriana csalóka és romlott megállapítása, mely szerint „no man that hath a name, by falshood and corruption doth it shame” („az urak jó nevén se hamisság, se romlottság nem hagyja szégyenét.”) vezethette a szerkesztőket a *but* csapdájába. Ha feltesszük, hogy a kijelentésből fakadó problémák nem a *by* következményei, akkor talán a *man*-ból (férfi, ember) erednek.

Ez az ártalmatlan szócska természetesen különféle jelentések egész tárházát rejt magában, de ezek középpontjában mégis az ellentétesség áll. A férfi valamihez képest, valami ellenében nyer meghatározást. Így, mikor Hamlet halott atyáról így nyilatkozik: „Igazi férfi, mindig, mindenütt; / ilyenrel többé nem találkozom”,<sup>41</sup> vagy Antonius Brutusról: „hogy fölkelhete / A természet s világnak mondhatá: Ez férfi volt.”<sup>42</sup> a férfi idealisztikusan és minőségét tekintve lesz meghatározva. Brutus, vagy Hamlet atyja ebben az értelemben az igaz férfiúság ritka mintapéldányaként jelenik meg, szemben azzal a számos alkalmatlan férfival, akik ellepik a földet. Beatrice felkiáltása: „Ó, lennék csak férfi!”<sup>43</sup> a kimondott „férfi”-t a ki nem mondott „nő”-vel, szemben határozza meg.

Ahogy Adriana *Tévedések vígjátékában* a „férfi”-t használja, éppen ezért függhet egy olyan ellentététől, amely csak implicit módon jelenik meg. Mint a *Julius Caesarban* vagy a *Hamletben*, lehet, hogy a főnév itt is normatív értelemben jelenik meg. Lehet, hogy Adriana azt mondja, „egy igazi férfi sem viselkedne így”.

<sup>40</sup> *The Works of William Shakespeare*, szerk. Alexander DYCE, 8 kötet, London, 1864, 2. kötet, 57.

<sup>41</sup> „A was a man take him for all in all / I shall not looke vppon his like againe.” (*Hamlet*, 342–343/1.2.186–7.) A Hamlet magyar fordítását az alábbi kiadás alapján idézem: SHAKESPEARE, *Három dráma*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2012.

<sup>42</sup> „That Nature might stand vp / and say to all the world; this was a man.” (*Julius Caesar*, 2443–44/5.5.73–74.) A darabot VÖRÖSMARTY Mihály fordításában idézem: SHAKESPEARE, *Öt dráma*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998.

<sup>43</sup> „Oh that I were a man!” (*Sok hűhó semmiért*, 1949/4.1.302.) A darabból FODOR József fordításában idézek: *Shakespeare összes drámái. Vigjátékok*, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955.

Egyetlen igazi férfi sem szennyezné be jó nevét hamissággal és romlottsággal, és mivel Antipholus ezt megtette, ezért ő nem is igazi férfi. A kifejezés, mint férjének ilyen értelemben vett „méltatása” nemcsak, hogy logikailag elfogadható Adriana szájából, de még szerepben is marad.

Azonban ez az átfogalmazott verzió nehezen kinyerhető az adott szövegrészből. Adriana a „kinek van jó neve” („that hath a name”) tagmondatot a „férfi” főnév jelzőjeként használja, benne pedig a „név” egyértelműen „hírnév”, „magas társadalmi rang” értelemben jelenik meg. Az Erzsébet-kori szokások értelmében azonban egy igazi férfi egyszerre birtokol magas társadalmi rangot és hírnevet (lásd Brutust és az öreg Hamletet). Ha Adriana normatív értelemben használja a „férfi” főnevet, akkor az alárendelt tagmondat redundáns és megtevesztő. Arról nem is beszélve, hogy ha az embernek nincs hírneve, akkor nem is hozhat rá szégyent, hiszen nem lehet megszégyeníteni azt, ami nincs. A szöveg ebben az értelemben mintha a valamivel rendelkező, és arra szégyent nem hozó igazi férfiak és az ezzel a valamivel (talán a szégyenük miatt létezni megszűnt valamivel?) nem rendelkező, nem igazi férfiak között feszülő nyakatekert logikai ellentétet dolgozna. Lehet, hogy van ennek valami értelme, de az nem könnyen közvetíthető a hallgatóságnak a Fólió szövegében Adrianának adott szavakkal.

Ha ez az átfogalmazott verzió még kinyerhető is lenne a szöveg utolsó másfél sorából, akkor is további problémákat vet fel a szakasz egészét tekintve. Ebben az esetben így kellene értelmeznünk Adriana érvelését: „Ha az agyonhasznált arany elkopik, akkor, hogy ez ne történhessen meg hírneve aranyával, az igazi férfi nem viselkedik rosszul”. Ismételten egy nehezen kommunikálható elméleti megoldással állunk szemben és, ami még fontosabb ez az interpretáció a már a második lépésből ismert csapdába tart, mert a hármas állítás relatív, míg a négyes abszolút. Az arany csak, ha *túl sokat* használják, akkor kopik el, ellenben az igazi férfi hírnevét nem szennyezheti *semmi* hamisság vagy romlottság sem.

Így megállapítható, hogy Adriana nem normatív értelemben használja a „férfi”-t. Nem az igazi férfiakat hasonlítja össze valamilyen más fajta férfiakkal, hanem a férfiak összességét veti össze valamilyen másik csoporttal. A szövegkontextus alapján egyértelműen feltételezhető ellentét a férfi és az azt közvetlenül megelőző „arany” főnév között van. Így a 374. soron belüli szembeállításról lenne szó, amelyet vélhetőleg egy ellentétes értelmű kötőszó kapcsolna össze. Logikai szempontból a 374. sor közepén szükség lenne egy ellentétes értelmű kötőszóra, ami hiányzik az eredeti szövegből, éppúgy mint, ahogy metrikai szempontból hiányzik a sor közepéről egy plusz szótag. Azzal ha a szöveg logikai hiányosságait pótoljuk, helyreigazítjuk a metrikaiakat is.

and often touching will,  
[Wear] gold and [yet] no man that hath a name,  
by falshood and corruption doth it shame:

és túl sok kéz alatt  
[megkopik] az arany, [de] az urak jó nevén  
se hamisság, se romlottság nem hagyja ott szégyenét.

Itt ugyanazt az eljárást alkalmazom, amit Theobald alkalmazott, beillesztek egy szót a 374. sorba, hogy helyreigazítsam a ritmikáját. Viszont míg Theobald egy logikai szempontból felesleges elemet adott a szöveghez, én egy logikailag szükséges elemet. E szerint a javítás szerint, egy szó véletlenül kimaradt a szövegből, ami a kiesés legáltalánosabb fajtája, amelyhez hozzájárulhatott, hogy a szöveg szedője két sorral fentebb egyszer már kiszedte a kérdéses szót.

Ez a szövegjavítás véleményem szerint megvilágítja szakaszunk második felének értelmét: „a túl sok használat elkoptatja az aranyat, míg akármennyi romlottság és hamisság érje is a férfi hírnevét, az meg nem kopik”. Továbbá az arany és a férfi explicit ellentétéből fakad egy következő, implicit ellentét, a férfi és a nő között. Ez a második ellentét, mint Beatrice felkiáltása is példázza, nyelvünk szerkezetében mélyen gyökerezik: a „férfi” jelent „nem nőt”, pont úgy, ahogy a „nő” is jelenti a „nem férfit”. A két kifejezés kölcsönösen ellentétként határozzák meg egymást. Az egész jelenet tárgyát ez a férfi és nő közti ellentét képi. A vita azzal kezdődik, hogy Luciana kijelenti, hogy „A férfi szabadságának ura”, mire Adriana válasza az, hogy „A férfi szabadsága mért nagyobb?”<sup>44</sup> Adriana egész idő alatt elutasítja a férfi és nő közötti különbség egyenlőtlenségét. A szövegrészlet, melylyel foglalkoztunk, Adriana jelenetbeli záróbeszédében szerepel, ebben a kontextusban pedig nehéz lenne az „egy férfi sem”-et nem egy odaértett „bármelyik nő” keserű és egyben nyomatékosított értelmében venni. Egyetlen férfi sem szennyezheti be hírnevét, bármilyen rosszul is viselkedjen, míg bármelyik nő beszenyyezheti azzal hírnevét, csak egy kicsit is rosszul viselkedik. Ahogy Shakespeare egy női kortársa fogalmazott: „Minden vétség, mit férfi követ el könnyű semmivé foszlik, ellenben, amit a nők követnek az szégyentelen és gyalázatos”.<sup>45</sup>

*Negyedik lépés.* Ha elfogadjuk a „férfi” imént tárgyalt olvasatát, akkor szövegünket két két és fél soros részre oszthatjuk:

<sup>44</sup> „A man is Master of his libertie”, „Why should their libertie then ours be more?” (270, 273/2.1.7, 10) E két sort Szász Imre fordításában közöljük. *William Shakespeare Összes Drámái. Vígjátékok*, Budapest, Európa Tankönyvkiadó, 1988.

<sup>45</sup> „So in all offences those which men commit, are made light and as nothing, slighted ouer; but those which women doe commit, those are made grievous and shamefull.” Ester Sowernam, *Ester hath hanged Haman; or, An Aswere To a lewd Pamphlet*. London, 1617, 24.

I see the Jewell best enamaled  
Will loose his beautie: yet the gold bides still  
That others touch,

and often touching will  
[Wear] gold and [yet] no man that hath a name,  
by falshood and corruption doth it shame.

Míg a legszebb zománcú ékszer is  
megfakul, ha ápolják az arany  
szép marad,

és túl sok kéz alatt  
[megkopik], [de] az urak jó nevén  
se hamisság, se romlottság nem hagyja szégyenét.

A második szakasz ezzel a javítással már épp úgy értelmes, mint az első. Viszont még mindig adósok vagyunk a két szakasz összekapcsolásával és tágabb kontextusba helyezésével. Elszigetelt, különálló kijelentésként ékszerről és aranyról az első három tagmondat nemcsak hogy értelmes, de elég világos jelentéssel is bír. A drámai kontextus viszont egyértelművé teszi, hogy a *Jewell* (ékszer) és a *gold* (arany) valami másra utaló szimbólumként értendő. A szerkesztő feladata meghatározni ezt a valami mást, méghozzá úgy, hogy mindhárom állítás és a kapcsolódásuk is értelmes legyen. A negyedik állítás esetében feladatunk egy szemmel láthatóan hamis állítást igazzá tétele volt, míg az első háromnál az, hogy igaz állításokat tegyünk relevánssá. Pontosabban, két gondolat közötti váltást kell megmagyaráznunk: az első állításból a másodikba (*beautie-yet: szépség-mégis*), és a másodikból a harmadikba váltást (*touch-and: érint-és*).

Az első átmenet két párban álló kifejezés ellentétét tartalmazza: a *Jewell* (ékszer) és a *gold* (arany), valamint a *loose his beautie* (elveszti szépségét) és a *bides still* (megmarad) szembeállítását. Az ellentét értelmét abban ragadhatjuk meg, hogy miért tart ki az arany, akkor is, ha az ékszer elveszti szépségét. Logikusan gondolkodva két lehetőség áll előttünk. A magyarázat vagy a két főnév, vagy a két ige ellentétéből táplálkozik. Mindkét ellentétpárt meg kell vizsgálnunk tehát.

*Ötödik lépés.* A főnevekkel kezdem, mert ezek mindkét esetben megelőzik az igéket. A *Jewell* (ékszer) mellőre vagy más dísz tárgyra utalhat,<sup>46</sup> még pontosab-

<sup>46</sup> *Oxford English Dictionary sb. 1:* „Elsősorban személyek díszítésére használt értékes árucikk; egy drága dísz tárgy, különösen aranyból, ezüstből vagy drágakövekből. Általános értelemben használva régies; manapság használata egy kisebb dísz tárgyra korlátozódik, mely egy vagy több drágakövet tartalmaz.” Mai értelme (*OED sb. 2*) a késő-tizenhatodik században alakult ki, Shakespeare idejében pedig nehéz volt a két értelmet megkülönböztetni, de Shakespeare legalább egyszer egyértelműen az

ban egy drágakőre. De ez a tárgy, akár drágakő, akár dísz tárgy, valamely más dolog vagy elképzelés metaforája is kell hogy legyen. Ha szó szerinti értelmében azonosítjuk ezt az ékszer azzal a láncsal, amelyet Antipholus Adrianának ígért, akkor az egyetlen lehetséges szembenállás, mely a tárgy és az arany között fennállhat, a romlásnak kitett, szerelmi zálogul adott tárgy és a tartós szerelem között lehetne (amely „megmarad”). Ez viszont összeegyeztetetlen az „arany”-nyal és a „sokan érintik”-kel. Így a szó szerinti értelmezést – mely amúgy is a szöveg egészére kevésbé jellemző, szegényes olvasat lenne – ki kell zárunk.

Ha viszont az ékszer metaforának értelmezzük, akkor a kontextus azt kívánja meg, hogy a főnév a férfi/nő ellentéttel foglalkozó vitához kapcsolódjon. Az „ékszer” máshol számos esetben áll a nő helyett;<sup>47</sup> talán akad olyan is, amikor férfira utal, de ez a fajta használat elég ritka, és Shakespeare-nél nem is találunk példát rá. Arról nem is beszélve, ha úgy tekintjük, hogy az „ékszer” a férfi helyett áll, akkor egy sor összeegyeztethetlenséggel találjuk szembe magunkat. Hogy és miért vesztette el a férfi – feltételezhetőleg Antipholus, de általában véve is a férfi nem – a szépségét? (Egy nő számára, mint Adriana korábban elpanaszolta, ez a veszteség szó szerint értendő.) Az ellentét az „arany”-nyal is bonyodalmakat jelent. Ha feltételezzük, hogy a férfi megőrzi belső értékét („arany”) még akkor is, ha hűtlenkedik, akkor egy a szövegből le nem vezethető értelmezéssel találjuk szembe magunkat. Vagy hogyan érinthetik sokan ezt az anyagtalán „belső értéket”? Végezetül ehhez az értelmezéshez szükségszerű a *by* („által, -val, -vel”) *butra* („de”) cserélésének valószerűtlen helyreigazítását elővennünk, a 373. sor pedig erős kizáró értelmű kötőszó után kiált. Összegezve, a *Iewell* (ékszer) férfire vonatkozó metaforakénti értelmezése más nehézségek mellett a már a második lépésben megvizsgált zsákutca vezet minket. Tehát számos okból egyaránt az következik, hogy az „ékszer”-t a „nő” és nem a „férfi” metaforájának szánták.

„Még a legkiválóbb ékszer is elveszti szépségét, úgymint a legédesebb nő is”. Az elképzelés közhelyes, maga a metafora pedig gyakori. Így az első állítás lényegében világosnak tűnik.

A *gold* (arany) főnév utalhat a drágakő foglatára, magára a melltűre, vagy annak (esetleg a foglatnak) az anyagára. Ezeknek a lehetőségnek egyike sem ad arra okot, hogy a aranyat a férfi metaforájaként értelmezzük (ellenben az ékszer nőkre vonatkoztatásával), továbbá magában az aranyban sincsen semmi,

.....  
elsődleges, tágabb értelmet használta (*Vízkereszt* 1679/3.4.203), és ez a jelentés megmaradt egészen a tizennyolcadik századig.

<sup>47</sup> *OED sb.* 3: „átvitt értelemben: nagy értékű vagy nagyra becsült személyre vagy dologra vonatkozóan; »egy kincs«, »egy drágakő«. Shakespeare ezt az értelmet használja a *Windsori víg nők*, 1417/3.3.39, IV. *Henrik II. rész*, 273/1.2.19, *Othello*, 480/1.3.194, és *Cymbeline*, 416/1.4.150.-ben. Vö.: A *velencei kalimár*, 979–80/2.7.54–55: „neuer so rich a Iem / Was set in worse then gold.”



ami szükségszerűen a férfivel való kapcsolatra vonatkozna.<sup>48</sup> Így feltételezhetjük, hogy Adriana még mindig a nőkről beszél.

Ha az arany a drágakő foglatára utal, akkor elég nehéz a kibontakozó képet bármilyen metaforikus kapcsolatrendszerben elhelyezni, mivel a valóságban a foglatat pusztul el hamarabb és nem drágakő. (T.i.: a gyémánt az aranynál keményebb.)

Viszont, ha az arany a mellű vagy a foglatat anyagára utal, akkor az ellentét a külső szépség mulandósága és a belső érték maradandósága között kell hogy legyen. Például Foakes véleménye szerint „a szakasz egy használat során elkopó zománcozott felületet állít szembe az alatta meghúzódó arannyal, ami mindig »arany marad«. Ez az ugyan elsőre csábítónak tűnő, közhelyekkel operáló értelmezés azonban nem könnyen összeegyeztethető magával a szöveggel. Az első állítás alanya nem egy »zománcozott felület«, hanem az »ékszer«, továbbá nem az derül ki, hogy a zománcozás kopik el, hanem, hogy maga az ékszer. A Foakes elméletében kulcsszóként feltűnő »felszín« és »alatta meghúzódó« már nem szerepel a fólió szövegében. További problémákat jelent az »Amit mások érintenek« („That others touch”) módosító értelmű mellékmondat. Hogy lehet a belső értéket megérinteni? Az érintés milyen viszonyban van a múltó szépséggel és a tartós belső értékkel? Ennek eredménye egy elkészerítően kusza kép lehet csak.<sup>49</sup>

Tekintve az alternatívák teremtette nehézségeket, biztosnak tűnik számomra, hogy az arany magára a mellűre utal, tehát az ékszer metonímiájaként kell kezelnünk. Az arany és az ékszer ugyanaz a tárgy (a mellű vagy más dísz tárgy) két különböző néven megnevezve, mely a nő kidolgozott szimbólumaként funkcionál.

Azok a problémák, amelyeket a modern befogadó számára a sornak ez az olvasata jelent, nagyrészt anakornisztikusak, és abból fakadnak, hogy nincs tisztában az »ékszer« régies »mellű« értelmével, vagy hogy használható nők becézéseként is. Ha újraírjuk a második sort, akkor világossá válik a nehézséget tovább fokozó főnévváltás:

<sup>48</sup> Az egyetlen kapcsolat, amit *gold* (arany) és *man* (férfi) között találni tudtam az az, hogy a „létezés nagy láncolatában” (E. M. W. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, London, Chatto, 1943, 42–43.) mindkettő a saját kategóriájában legfelül helyezkedik el. Ellenben nem találtam példát, ahol kifejezetten ez a párhuzam szerepelne, tehát itt semmilyen kontextus sem áll a rendelkezésünkre meghatározásakor.

<sup>49</sup> Azzal, ha betoldanánk egy pontot a »still« (még) után, akkor ugyan ideiglenes jelleggel elválasztanánk az aranyat a problémát okozó tagmondattól („amit mások megérintenek”), de ez egyszerűen csak a következő mondatig („mások megérintik azt”) halasztaná el a problémát. Egy ilyen javítás a gyakorlatban csak a jelző rendellenes viselkedését hangsúlyozná.

I see the Jewell best enamaled  
Will loose his beautie: yet the [Jewell] bides still  
That others touch...

Míg a legszebb zománcú ékszer is  
megfakul, az [ékszer] szép marad,  
ha ápolják

Ha Shakespeare így írta volna ezeket a sorokat, akkor senki sem kételkedne abban, hogy az első és a második állítás egyaránt ugyanarra a tárgyra vonatkozik. Az „ékszer” főnév megváltoztatásának és az arany metonimikus használatának okai viszont elég egyértelműek. Az arany ugyan kopik, de nem rozsdásodik. Az aranyat, más anyagokkal szemben a rozsdá nem kezdi ki, így megfelelő szimbólumaként működhet annak, ami *bides still* (megmarad), és mivel az aranyat érintéssel ellenőrizték, készregyártott szimbóluma a kontaktus útján bekövetkező kopásnak (az arany a „folytonos érintés” [*often touch*] következtében elkopik [*wears*]). A 372. sor főnévváltása így a következő sor gondolatváltását készíti elő.

Így a *yet* (mégis) ellentétes értelmű kötőszóval jelzett szembenállás az első és a második állítás között nem a főnevek ellentétét jelöli, mivel mindkét főnév a nőkre vonatkozó szimbolikus elem, hanem az ígéretekre kell vonatkoznia.

*Hatodik lépés.* Az ékszer szépsége bizonyos feltételek között elvész, más körülmények között viszont megmarad. Az nem meglepő, hogy az ékszer az első állítás értelmében elveszíti szépségét, hiszen, már jóval a termodinamika második törvényének felfedezése előtt tudták az emberek, hogy az idő vas foga kikezdi a tárgyakat. Az erózió önmagában nem kíván különösebb magyarázatot. A második állításban megjelenő ellentétes értelmű kötőszó viszont már visszadöbrent, megállít, sőt az idő pusztító kerekét visszaforgatni látszik, ami teljesen világossá válik a *bides still* (megmarad) megjelenésével. Ami ezt a második ékszert megkülönbözteti az előzőtől, más szóval ami maradandóságának titkos összetevője, az az, hogy „mások érintik”. Az, hogy ez az elem az ellentét innenső oldalán jelen van, önmagába foglalja hiányát az első állításból. A második ékszer megmarad, mert mások érintik, fogdossák, ezzel szemben feltételezésünk szerint, a másik azért kopik el, mert mások nem érnek hozzá.

A *touch* (érinteni, fogni) ige önmagába foglalja az eróziós kopás fogalmát, az értékellenőrzését, és az erotikus kapcsolatét.<sup>50</sup> Kicsit általánosabban jelenti a törődést, gondoskodást, aggodalom, vonzalom és érdeklődés kifejezését, a kapcsolat és a közelség egy gesztusa. Ennek relevanciáját és fontosságát fejt ki a házasság kapcsolatban Adriana a korábbi beszédében.

<sup>50</sup> L. a „touch” szó következő három jelentését az *Oxford English Dictionary*-ben: v. 6a, v. 8, v. 2a.

Biztos a nőcskéinek udvarol,  
míg én itt a mosolyát éhezem.  
A megszokástól már a küllemem  
nem vonzó, nem szép? Erről ő tehet.  
Szimplának érzi beszédemet?  
Ridegségtől a szép csevegés  
úgy eltompul, mint márványon a kés.  
Csábítja a sok divatos ruha?  
Mit tegyek – ő külsőmnek ura.  
Ha romlás van bennem, azt is csak ő  
rontotta el: neki köszönhető  
minden hibám; szomorú hervadásom  
csak arra vár, hogy tőle napfényt lásson.  
(349–61/2.1.86–98)<sup>51</sup>

176

A nő képeként felkínált ékszer éppúgy veszti el szépségét, mint saját panasza szerint Adriana a magátét. Adriana szépségének elmúlását nem csak „megszokás” (*homelie age*) vagy a „hervadás” (*decay*) okozta, hanem elsősorban az, hogy férje távolságtartó volt és hanyagolta. Mikor a szöveg az első ékszert ahhoz a másikhoz hasonlítja, amely „megmarad”, mert „mások érintik”, akkor óhatatlanul eszünkbe jut, hogy éppen annak a ráirányuló figyelemnek a következményeként marad meg, amelyet Adrianától – és így implicit módon az első ékszertől – megtagadtak.

A *Pericles*-ben található egy szakasz, amely támogatja ezt az értelmezést. A darabnak szemmel láthatóan George Wilkins által írt részéből származik, de legalább jól példázza, hogy ez az elképzelés közismert volt a korban, valamint azt, ahogy Shakespeare feljavítja társszerzői szövegeit:

Ékszer fényt vesz, ha nem törülgetik  
Király tekintélyt, ha nem tisztelik.  
(713–4/6. jel, 12)<sup>52</sup>

<sup>51</sup> „His company must do his minions grace, / Whil'st I at home starue for a merrie looke: / Hath homelie age th'alluring beauty tooke / From my poore cheek? then he hath wasted it. / Are my discourses dull? Barren my wit[?] / If voluble and sharpe discourse be mar'd, / Vnkindnesse blunts it more then marble hard. / Doe their gay vestments his affections baite? / That's not my fault, hee's master of my state. / What ruines are in me that can be found, / By him not ruind? Then is he the ground / Of my defeatures. My decayed faire, / A sunnie looke of his, would soon repaire.” NÁDASDY Ádám fordítása.

<sup>52</sup> „As Jewels loose their glory, if neglected, / So Princes their Renowne, if not respected.” ÁPRILY Lajos fordítása: *Shakespeare összes drámái. Színművek*, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti kiadó, 1955.

Ez a párhuzam éppúgy tartalmazza az ékszer, mint a dicsőség (szépség) elvesztését, és ezeket kapcsolatba is hozza a renomével, valamint annak potenciális elvesztésével (a szégyennel). Továbbá megfogalmazza explicit módon azt, ami a *Tévedések vígjátékában* csak impliciten volt jelen: Az ékszer, ha elhanyagolják, csak gyorsabban kopik.

Ezen értelmezés további előnye, hogy megmagyarázza, Adriana miért ragaszkodik ahhoz, hogy az első ékszer a „legszebb zománcú”. A zománcozás egyszerre szépítő és védelmező funkciókat ellátó eljárás. Dekorációs szempontból ellentétet képez a mintázatlan arannyal, hiszen az, miután megbecsülik és ápolják, megőrzi azt a szépséget, amit a zománc viszont ápolás hiányában elveszít. A zománc mint védőréteg az idő okozta rongálódást megelőzni hivatott, de ezt a funkcióját csak akkor tudja ellátni, ha rendszeresen tisztítják és fényesítik, ami alól viszont még a legnagyobb szakértelemmel zománczott drágakő vagy ékszer sem kivétel. Ezzel szemben az arany időtállóan bizonyulhat, mivel megkapja a zománcolt felület esetében elmaradó gondoskodást.

Továbbá, ha a nőt helyettesítjük az ékszer helyére, akkor a zománcozás mint szépítő és megőrző eljárás a sminkelésre enged következtetni, ami Shakespeare és kortársai leírásában gyakran egyfajta „festésként” jelenik meg. Még a legjobb kozmetikumok sem tudják megállítani az időt. Mivel a nőgyűlölő írások gyakran már magát a kozmetikumhasználatot a hiúság és a bujaság jeleként értelmezték, ezért az, hogy Adriana szemmel láthatóan feleslegesen nagy hangsúlyt fektet a zománcozásra, a következő két íge kétértelműségére hívja fel a figyelmet.

Az olyan modernizált szövegek, mint például az enyém, a *loose*-t mindig „lose”-nak, vagyis „elveszíteni”-nek értik, ami vitathatatlanul az elődleges jelentés az adott helyen; de az Erzsébet-kori angolban ugyanez a betűcsoportnak volt egy másik jelentése is: „let loose, release”, vagyis „szabadjára engedni, elszabadítani vmit vagy vkit”.<sup>53</sup> Shakespeare nem egyszer használja ezt az ígét arra, amikor egy férfi számára elérhetővé tesznek egy nőt, mindig erősen szexuális felhangú kontextusban.<sup>54</sup> A *loose* sugalta féktelen és erkölcstelen mozdulat így szemben áll a következő tagmondat másodlagos értelmével: a *bides still* (marad) nem nem csak az örökre szóló maradandóságot jelenti, hanem (a jó feleségre vonatkozó konzervatív előírásoknak megfelelően) a mozdulatlanságot is.

A jelentéseknek ez a második egybeesése megerősíti az első. Az a nő, akit érintenek, megőrzi szépségét és távol marad a túlzott mozgolódástól és beszédétől,

<sup>53</sup> L. *Oxford English Dictionary*, „loose”: v. 1a.

<sup>54</sup> *Windsori víg nők*, 731/2.1.172: „Ráengedném a feleségemet” („I would turne loose to him”, saját fordítás), *Hamlet*, 1092/2.2.163: „Majd ráeresztem ott a lányomat” („Ile loose my daughter to him.”, NÁDASDY Ádám fordítása), *A vihar*, 704/2.1.131: „odadobtatd egy afrikainak” („loose her to an Affrican”, NÁDASDY Ádám fordítása).

míg az a nő, akit nem érintenek, elveszti szépségét, „zománcot” rak magára és bűnös utakra téved.

Adriana gondolatmenetének így első két és fél sora ugyan bonyolult, de legalább koherens és érthető. Az ékszer/arany egy nőkre vonatkozó metafora. Az első és a második állítás közti különbség – tehát az, hogy „elveszti szépségét” vagy szépsége „megmarad” –, abban áll, hogy a nőt/ékszert „érintik”-e, törődnek-e vele, értékelik-e. Adriana megelőző szövege pontosan arról számolt be, hogy Antipholus nem adta meg neki ezt a törődést.

*Hetedik lépés.* Most, hogy megfejtettük az első átmenetet, rátérhetünk a másodikra, amely a „mégis az arany, mit sokan érintenek, megmarad” felől a „sok kéz alatt [elkopik] az arany” gondolata felé mutat.

Ez a két állítás, majdnem biztos, hogy szembemegy egymással. Foakes a *wear*-t „megmaradnak” értelmezi, ami ugyan lexikai szempontból lehetséges, de figyelmen kívül hagyja a „Gold by continual wearing wasteth” (A sok hordás elkoptatja az aranyat) közmondást.<sup>55</sup> Továbbá a *wear* (hord, visel) egy viszonylag szokatlan értelmezésével dolgozik, és elég furcsa szerkezetet kényszerít az előző sorra. Ha a *wear*-t a szokásos értelmezés szerint „elhord”-nak, „elhasznál”-nak értjük, akkor az *often touching* (gyakori érintés) lesz az ige alanya; ezzel szemben, ha *wear*-t a „megmarad” értelemben használjuk, akkor már a két sorral korábbi aranyak kell lennie az alanyak, amivel együtt jár, hogy az *often touching*-ot abszolút értelemben kell vennünk, „gyakorta érintek meg” jelentéssel. Ez a probléma, kizárólag önmagában vizsgálva, feloldhatatlan. Továbbá, ha az utolsó állítást illető érvelésem elfogadható, akkor Foakes *wear*-interpretációja még valószínűtlenebbnek tetszik, hiszen megszünteti az arany és a férfi között feszülő ellentétet.

Ezért azzal a feltételezéssel folytatjuk gondolatmenetünket, hogy a második és a harmadik állítás egymással ellentétes. Miért nincs akkor közöttük ellentétes értelmű kötőszó? Azért nincs közöttük ellentétes értelmű kötőszó, mert nincs rá szükség: az, hogy mind az „érint”, mind az „arany” meg van ismételve, megtámogatva a *bides still* (megmarad) és *will wear* (elhasználódik) ellentétével, elég önmagában ahhoz, hogy az állítás logikai oldalát egyértelművé tegye. Ez az ellentét az „érint” és a „gyakori érintés” különbségéből nyeri erejét: míg némi érintés szükségszerű, a túlzás elkerülendő. Az 1623-as szövegben az ellentétes értelmű kötőszó hiánya azért zavaró, mert a 374. sorban sincs ilyen kötőszó: az „és a gyakori érintés... és senki férfi”<sup>56</sup> kevésbé érthető, és mindenféle logikai útjelző nélkül hagyja az olvasót/nézőt a gondolatmenetét illetően. Ez újból megerősíti (a már a harmadik lépésben bemutatott) érvelésünket, mely szerint egy *yet*-et (mégis)

<sup>55</sup> M. P. TILLEY, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ann Arbor, U of Michigan Press, 1950, 192.

<sup>56</sup> „and often touching... and no man”.

kell a 374. sorba illeszteni. Amint viszont beillesztettünk egy ellentétes értelmű kötőszót a 374. sorba, nincs semmi szükség még egyre a 373-ban. Az egész szakasz két ellentétpárrá alakul, melyek mindegyike egy „mégis”-en nyugszik. Ezek az ellentétpárok: az elkopó ékszer a maradandó arannyal szemben, és az erodálódó arany a megszegényíthetetlen férfival szemben. A négy állítás retorikai és logikai szempontból szimmetrikus mintában helyezkedik el: A B A B, ahol minden B-t egy „mégis” vezet be.

Tehát Adriana érvelését így parafrézálhatnánk: „Úgy nézem, még a legékesebb ékszer (mint a nő) is elveszti szépségét (ha elhanyagolják) – ellenben az aranydíz (vagy nő), amelyet mások érintenek és értékelnek, szép marad; és az arany (mint a nő) elveszti értékét, ha túl sokat fogdossák – de a férfi akármilyen romlott és hamis is legyen, sose veszti el hírnevét.”

Ha elfogadható ez az érvelés, akkor a 373. sorban – elmés szóvirága középső sorának közepén – Adriana előveszi saját, előzőekben előadott metaforájának egyik fogalmát, és bővebben kifejti azt, vagyis újraírja az általa alkotott képet. A gondolatmenetnek ezt a kizökkenését nyelvi szempontból az *others touch* (mások érintik) kifejezés nem szándékolt kétértelmősége okozza, hiszen ez jelenthet (szexuális) érintkezést is több, mint egy partnerrel. A zökkenőt dramaturgiai szempontból Adriana saját féltékenysége idézi elő, vagyis ismétlődő panasa, mely szerint mások fogdossák Antipholus-t. Ha elhanyagolják őket, a nők elvesztik szépségüket, ellenben ha túl sokat fogdossák őket, akkor értéküket veszítik el. Viszont a férfiak minden szabadosságuk ellenére megőrzik jó nevüket. Adriana először egy mellű-mint-nő képet kezd el felépíteni (amelyet az idéz fel, hogy eszébe jut az Antipholus által megígért, de el nem hozott lánc), majd ezt elhagyva a nők helyzetét testesíti meg a férfiak mindennek ellenálló szabadságával szemben. Ez a szakasz, jelenet, szöveg a nemek kettős mércéjét elemzi.

*Nyolcadik lépés.* Hitem szerint ez az értelmezés jól kommunikálható, koherens színvonalú értelemmel tölti fel az egész szakaszt. Feltételezésünk szerint tehát az ékszer, amelynek tágabb értelemben vett fontosságát akartuk meghatározni, a nő szimbóluma, ami a korban nagyon elterjedt használat volt. Ezt az értelmezést támogatja mind a szöveg közvetlen, mind tágabb kontextusa is. Mindemellett metaforánkat elhomályosítja és megkérdőjelezi egyetlen egy betű a Fólió szövegében. Ha az ékszer a nő szimbóluma, akkor nem lenne szabad hímneműnek lennie. Az ékszer szépsége a nőhöz és nem a férfihoz tartozik. Éppen ezért azt javaslom, hogy a 372. sorbeli *his*-t (övé, hímnem) javítsuk *hir*-re (övé, nőnem). Így az egész szöveg a következő képen nézne ki (mint ahogy az oxfordi kiadásban meg is jelenik):

I see the Jewell best enamaled  
 Will loose [hir] beautie: yet the gold bides still  
 That others touch, and often touching will  
 [Weare] gold and [yet] no man that hath a name,  
 By falshood and corruption doth it shame:

Míg a legszebb zománcú ékszer is  
 megfakul, ha foglalkoznak vele, az arany  
 szép marad, viszont túl sok kéz alatt  
 [megkopik] az arany is; [de] az urak jó nevén  
 se hamisság, se romlottság nem hagyja szégyenét:

180

Ezt az utolsó javítást indokolja az összes vonzat, mit az ötös, hatos és hetes lépésben kifejtettünk. Feltételezünk tehát egy kivételesen könnyen véthető hibát, ami egyfelől máshol is előfordul,<sup>57</sup> másfelől pedig itt pont egy olyan helyen van, ahol a szedőnek nem is állt rendelkezésére semmi egyértelmű jel a nemet illetően. Az Erzsébet-korabeli gyorsírásban a szóvégi *s* és *r* gyakran megkülönböztethetetlen, valamint a korabeli helyesírás szabályai szerint a *her*-t (övé, nőnem) lehetséges a közepén *i*-vel jegyezni, ami azt jelenti, hogy ilyen esetekben a *hir* (övé, nőnem) és a *his* (övé, hímnem) a papíron ugyanúgy néz ki, csak a kulturális közeg lehet segítségünkre megkülönböztetésükkor.

Tehát megközelítésünkben a szakasz, amint a fólióban megjelenik, három hibát tartalmaz: egy hallás utáni hibát, amit majdnem általánosan elfogadottnak vehetünk (a *where*-t [hol] *weare*-re [hord] kell javítani), egy apró kihagyást (*yet* [mégis]), harmadikként pedig egy egyszerű félreolvasást (*his* [övé, hímnem] szerepel a *hir* [övé, nőnem] helyett). Míg a *crux* Theobalt/Hammer-féle megoldása – az egyetlen eleddig, amely az egész szakaszt tekintve egy érthető megoldásfélével állt elő – hat hibával számolt, nem pedig hárommal. Olvasatom és Theobald-é egy javításban megegyezik (a *where*-t *weare*-re kell javítani), ami pedig a maradék öt helyreigazítást illeti az én javaslataim sokkal gyakoribb hibákkal dolgoznak, mint tizennyolcadik századi elődeiméi.

A hiba általában nem jár egyedül. Az A-Szedő például négy jelentős hibát vétett a *Macbeth* három egymást követő sorában, amelyeket minden mai szerkesztő ki

<sup>57</sup> A kontrolszövegbeli a „his”-t (övé, hímnem) általában, ha nem mindig „hir”-re (övé, nőnem) javítják a következő helyeken: III. *Richárd*, 2115, 2116, 2117/3.7.125., 126., 127., *Lóvátett lovagok*, 1897/5.2.1.147., V. *Henrik*, 1423/3.6.29. *Ahogy tetszik*, 1286/3.2.142. és 2609/5.4.112., és *Szonettek*, 102.8. Fordított javítás – kontrolszövegbeli „hir”-t vagy „her”-t „his”-re – A *két veronai nemes*, 1674/4.2.110., *Titus Andronicus*, 1162/3.1.146., és *Hamlet*, 1072/2.2.143. A szerkesztők általában a „his”-t „hir”-re javítják a VI. *Henrik I. rész*, 2253/5.5.13.-ban; ehelyett én a „her”-t javítom „his”-re a 2252/5.5.12.-ben (Nem állítom, hogy ez a felsorolás teljes lenne.)



is javít.<sup>58</sup> Ami pedig a C-Szedőt illeti, ő is vétett három hibát *Lóvátett lovagok* nyolc egymás melletti sorában (644–51/2.1.167–74). A többi szedővel összehasonlítva a C-Szedőről elmondható, hogy hajlamosabb volt kihagyni szavakat, mint társai, különösen vers esetében (mint itt), különösen jelentéktlenebb szófajokat (mint a *de*). Máshol is felcserélte a személyes névmások neveit – mint itt a *hir* helyett *his* esetében (*Lóvátett lovagok*, 537/2.1.60). A munkájában előforduló legtöbb hiba (mint a *where/weare*) emlékezetből adódó tévesztésekre enged következtetni.<sup>59</sup> Természetesen mindnyájan jobban örülnénk, ha sehol sem kellene helyreigazítani egy szöveget, de ha az előzőekben kifejtett érvelés helytálló, akkor a *hir*, *weare* és *yet* nemcsak jobb értelmezést tesznek lehetővé, hanem az egyetlen olyan rekonstrukciót is jelentik, amely összhangban áll a környező sorok logikájával és a kontextussal.

### III.

Tételezzük fel egy pillanatra, mintegy hübrisszel telve, hogy megoldottuk ezt a *cruxot*. Tételezzük fel továbbá, hogy most már értjük, eredetileg mire gondolt Shakespeare, és azt is, hogy a szövegromlás milyen formái következtek be, és azt is tudjuk, hogy ezeket hogy lehet javítani. Így megfelelő helyzetbe kerülünk ahhoz, hogy feltegyünk két kérdést, egyet az értelmezéssel és egyet a szerkesztéssel kapcsolatban.

Először az értelmezéssel kapcsolatos kérdés: az, hogy ezt a szakaszt most már értjük, milyen hatással van a jelenetről, illetve a darabról kialakult értelmezésünkre? Egyértelmű, hogy a helyreigazított sorok egy világosabb, erősebb, kifinomultabb és intellektuálisan vonzóbb állítást adnak Adriana szájába: a nemek kettős mércéjének olyan kritikáját, melyet örömmel fogadna majdnem minden modern feminista. A szerkezet jelentős hangsúlyt ad ennek a szakasznak. Teljes egészét tekintve a jelenet hármasságú: Luciana és Adriana nyitó és záró párbeszéde közé ékelődik egy epizód, melyben mindketten Dromiót vigasztalják. Az első és a harmadik szakaszban Adriana és Luciana a nemek megfelelő viszonyáról vitatkozik, ahol Luciana a *status quo*-t támogatja. Az utolsó szakaszban az ortodox Luciana csak három sort kap, míg az elégedetlen Adriana huszonnyolcat,

<sup>58</sup> Három soron belül az A-Szedő a helyes *strides* helyett *sides*-ot, a helyes *sowre* helyett *sure*-t, és a helyes *way they* helyett *they may*-t írt (*Macbeth*, 533–35/2.1.55–57). Ezek a hibák származhatnak abból a kéziratból, amit az A-Szedő nézett, de ebben az esetben vagy annak a kéziratnak a készítője követett el három soron belül négy hibát, vagy néhány hiba jelenléte abban a kéziratban szülte a szedő további hibáit. Hasonló hibacsoportok találhatók más szövegekben is.

<sup>59</sup> O'CONNOR, 60–61, 69–70.

ami egy bonyolult érvelést kifejtő, két hosszú részre tagolt beszédet képez. Szerkezetileg Adriana dominálja az utolsó jelenetet és ehhez járul hozzá ez a szakasz. Abból amit Adriana mond, sok mindent idézhetne Juliet Dusingerre, mikor mikor azon munkálkodik, hogy kiállítsa Shakespeare proto-feministai bizonyítványát,<sup>60</sup> vagy Marilyn French, aki üdvözli Adriana „mélyen érző beszédeit”, melyek „a feleség szempontjából firtatnak egy boldogtalan házasságot”.<sup>61</sup> Helyreállított szövegrészletünket ők és hozzájuk hasonló kritikusok nyugodtan idézhetnék. Eddig rendben is volnánk.

Viszont minél messzebb megyünk, ez annál kevésbé lesz így. A szövegrészlet, mellyel eddig foglalkoztunk, nem a vége Adriana beszédének, hiszen így folytatja:

„Mivel szépségem nem tetszik neki  
megyek meghalni, könnyekkel teli.”<sup>62</sup>

182

Adriana férfi hamisság és romlottság ellen indított támadása után végül visszatér saját szépsége témájához. Könnyek közt hagyja el a színpadot: a feminista érvelés „női könny”-ként<sup>63</sup> foszlik szét. Az utolsó szó végül Luciana kisasszonyé lesz: „Bolond féltés, de nagy a táborod!”<sup>64</sup> Luciana a szerző és a közönség nevében Adriana teljes érvelését pusztán az irracionális féltékenységek jelének értelmezi. Elizabeth Griffith, az első női kritikus, aki bármit is hozzászólt ehhez a szakaszhoz, nem Shakespeare női egyenlőség mellett tett drámai állásfoglalásaként értelmezte azt; kétszáz évvel Dusingerre előtt „a férj felé mutatandó kötelességtudat és engedelmisség” melletti érvként interpretálta.<sup>65</sup>

A darab távolabbról vizsgált szerkezete még jobban aláássa Adriana pozícióját. A jelenet harmadik szakaszában Adriana érvelése szolgáljával, Dromio-val folytatott egy korábbi vitájából fakad, aki korábban maga is találkozott az összevetéssel Antipholus-szal. Shakespeare úgy rendezi, hogy Adriana vádjai egy félreértésből származzanak (amit viszont a közönség jól ért). Shakespeare továbbá megköveteli Adrianától azt is, hogy az első jelenetében megverje férfi szolgálját, így képileg is megjelenítve azoknak a makrancos nőknek a sztereotípiáját, akik

<sup>60</sup> Juliet DUSINGERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Macmillan, 1975, 77, 82, 111–12, 127.

<sup>61</sup> Marilyn FRENCH, *Shakespeare's Division of Experience*, New York, Summit, 1981, 74.

<sup>62</sup> „Since that my beautie cannot please his eie / Ile weepe (what's left away) and weeping die.” A főszövegben NÁDASDY Ádám fordítását idézzük.

<sup>63</sup> *János király*, 1524/4.1.36. ARANY János fordítása.

<sup>64</sup> „How manie fond fooles serue mad Ielousie?” Szász Imre fordítása (NÁDASDY Ádámnál: „A féltékenység, lám, ezt műveli.”).

<sup>65</sup> Elizabeth GRIFFITH, *The Morality of Shakespeare's Drama Illustrated*, 2 kötet, Dublin, 1777, 1. kötet, 160., 165–66.

fizikai erőszakot követnek el férfiak ellen.<sup>66</sup> Shakespeare a darab végén persze úgy rendezi, hogy forduljon a kocka, és Adriana felelős legyen férje rossz viselkedésért: „Féltékeny asszony mérgezett szava / halálosabb veszett kutya fogánál”, és így tovább még tizennyolc soron keresztül, mígnem eléri a konklúziót, hogy „a féltékeny beszéd: / az ijesztette el férjed eszét.”<sup>67</sup> Ez a rendreutasítás egy nőtől jön, tehát nem hagyhatjuk figyelmen kívül a férfi előítélet megnyilvánulásaként; sőt egy főapácától, tehát a vallás minden tekintélyével rendelkező személytől származik; ráadásul maga Adriana is elfogadja.

Ellentétben Shakespeare néhány kortársával, akik nem fogadnák el az érvelést:

Részegesek, kéjsóvárok és pazarlók: Mikor ezeken számonkérík lázító kihágásaikat, vagy mikor részegen hazaesnek azonnal meglátszik, hogy méltó örökösei *Ádámnak*. Mentséget csak a feleségükben találnak mondván, hogy az otthoni békétlenség, az üldözte őket el hazulról.<sup>68</sup>

183

Ester Sowerman arról panaszkodik, hogy már Ádám óta a férfiak a nőket okolják saját hibáikért; ezt Shakespeare ügyesebben oldja meg, nála a nők nőket hibáztatnak a férfiak balcselekedetei miatt.

Távolabbról, drámai szempontból nézve a kérdést, minél lebilincselőbbnek tűnik Adriana állásfoglalása, annál hatásosabban semmisíti meg Shakespeare a férfi viselkedés feminista kritikáját. Adriana akármilyen jó érveket hozzon is fel, vesztségre van ítélve. Minden, amit Shakespeare a pártatlanság látszatát fenntartva Adrianának juttat, az végül csak a veszttét okozza. A feminista szövegkritika ugyan dekonstruálhatja a férfiszerkesztés évszázados feltételezéseit, de Shakespeare-t saját előítéleteitől nem mentheti meg.

Másodszor a szerkesztéssel kapcsolatos kérdés: Miért győzött le annyi szerkesztőt ez a crux? Megelégedéssel vonhatnánk le a következtetést, hogy azért, mert a szerkesztők férfiak voltak, olyan férfiak, akik maguk is elfogadják azt a ketős mércét, amiről Adriana panaszkodik, olyan férfiak, akik nem tartották hoszszas elmélkedésre érdemesnek Adriana beszédét, férfiak, akik nem vették észre az odaértett nőt, vagy nem gondolták volna, hogy a „férfi” szó lenne a szöveg bonyolultságának forrása. Kétség sem fér hozzá, hogy ez a válasz hozzátartozik az igazsághoz, de mivel én férfi vagyok és állításom szerint megoldottam a problémát,

<sup>66</sup> WOODBRIDGE, 193.

<sup>67</sup> „The venome clamors a iealous woman, / Poisions more deadly then a mad dogges tooth”, „thy iealous fits / Hath scar’d thy husband from the vse of witts.” (1419–36/5.1.70–87.)

<sup>68</sup> „Drunkards, Leachers, and prodigall spend-thrifts: These when they come home drunke, or are called in question for their riotous misdemeanours, they presently shew themselues, the right children of *Adam*. They will excuse themselues by their wiues, and say that their vnquitenesse and frowardnesse at home, is the cause that they runne abroad.” (SOWERMAN, 44.)

nem hiszen, hogy ez lenne a teljes igazság. Ebben a kontextusban sokkal meghatározóbb a szociológia, mint a biológia. Hála évtizedek intenzív feminista kutatásának, most már minden tudós számára lehetővé vált, amennyiben kielégítően tájékozott, hogy észrevegyen olyan részleteket, amelyekre korábbi kutatók nem voltak figyelemmel. Kollektíven, mint tudományos közösség, sokkal érzékenyebbek vagyunk a társadalmi nem (*gender*) ábrázolására, mint elődeink.

Hanem részben a szöveg romlottsága is oka annak, hogy a szerkesztőknek meggyűlt vele a baja. Három, szoros közelségben lévő hibát nehezebb kijavítani, mint egyet. Továbbá, az is az oka, hogy bonyolult gondolatot fejez ki, és a szóban forgó költői kép a költészetnek egy olyan alfaját képviseli, amelyet a tizennyolcadik századi szerkesztők – és azóta is sokan – irritációval, vagy jobb esetben türelmetlenséggel kezeltek.

A szerkesztők jobban szeretik az olyan *crux*okat, melyeknél felvillantható a villámcsapásszerű találékonyság – mint Theobald híres „[babeld] of greene fields”<sup>69</sup>-e – mely hirtelen bevilágítja az egész verbális tájat. Az ilyen javítások nem kívánnak magyarázatot, nem kell őket megvédeni, hiszen a legtöbb olvasó számára annyira nyilvánvalóan „helytállóak”, hogy már attól kanonikussá válnak, ha kimondjuk őket. Az ilyen javítások születésében éppúgy, mint az értékelésükben, az intuíció játszik főszerepet. Nyilvánvalónak látszik tehát, hogy az ilyen javításokból, mint ez a *Tévedések vígjátékából* származó, sosem lesz az előbb említetthez hasonló szerkesztői villámhadjárat. Az ilyen szakaszok költői képeinek kibontása a logikus és retorikailag helytálló fokozatos kifejtésén múlik. Ha egy ilyen szakasz lesz szövegromlás áldozata, akkor csak állításainak fájdalmas újrakeresése, újragondolása és újrafeltalálása, az összes lépéskor felmerülő lehetőségek számbavétele hozhatja meg a feloldást.

A szerkesztő a szerző szövegével mindig egy nagyon sajátos együttlétre lép: egyszerre fogadja magába a szöveget és hatol a mélyére. A férfi szerkesztői hagyomány előnyben részesíti azokat a *crux*okat, melyek végén gyors, robbanásszerű kielégülés várható; amelyik javítás nem kecsegtet ilyen gyors megoldással, annál a szerkesztőt csalódottság tölti el. De egy ilyen *crux* csak „hamisságot és romlottságot” kínál, amely „sok kéz alatt”, azaz a hosszasan fenntartott felfedező odafigyeléssel győzhető csak le. E két módszer egyike sem élvezhet monopóliumot a szöveg fölött. A jó szerkesztő, mint a jó szerető, mindkettőre képes kell hogy legyen.

*Bodó Bence fordítása*

<sup>69</sup> „zöld mezőkről motyog” (*a ford.*) (V. Henrik, 814/2.3.16)

HOMOEROTIKA A SHAKESPEARE-I  
VÍGJÁTÉKOKBAN

185

A shakespeare-i vígjátékokban a női szerepeket játszó színésznők jelensége három különböző tengely mentén szült (*engendered*) értelmezéseket. A színésznő lehet egyrészt pusztán színházi konvenció a középkori dráma hagyományaiban; lehet másrészt egy olyan egyedi politikai döntés kérdése, amelynek célja, hogy I. Erzsébet kivételével minden nőt távol tartson a színpadoktól vagy más nyilvános platformoktól; harmadrészt pedig értelmezhető úgy, mint az önazonosság metadramatikai megtestesítője: a szerepjáték, a kitalálósdi, vagy a Másik formájában. Talán túl elnagyoltnak hangozhat, ha az első megfogalmazást formalistának, a másodikat feministának, a harmadikat pedig újhistoristának nevezzük. Ugyanakkor a későbbiekre nézve hasznos lehet ez a felosztás annak érdekében, hogy ezen álláspontokat olyan gondolatkörök kontextusaiban rendezzük el, mint egyrészt egy esztétikai esemény viszonylagos politikai hordereje és hatása, másrészt a patriarchális ideológia hatalmának egy általános politikai környezetben (political economy) történő meghatározása, harmadrészt pedig annak felmérése, hogy politika és gender milyen hatást gyakorol a szubjektivitás problematikájára. Az alábbi fejezetet ezen gondolatkörök metszéspontjában kívánom elhelyezni.<sup>1</sup>

Elsőként amellet érvelek, hogy a színésznők női szerepekre való alkalmazásának gyakorlata nem pusztán a dramaturgiai hagyományból eredt, és nem is kizárólag egy patriarchális stratégia volt. Amint arra Stephen Orgel is rámutat, a színésznők „egyedülálló módon angol megoldást jelentettek”. Amikor 1599-ben a színésznőket kitiltották a spanyol színpadokról, „a transzvesztita fiúk látványa még nőknél is megbotránkoztatóbbnak hatott, aminek következtében a határozatot négy évvel később visszavonták.”<sup>2</sup> A köznapi gyakorlat bármennyire is viszszaeszkortotta a nőket a túlzottan nyilvános szerepléstől, e szokás nem is annyira a tiltás jegyében vált általánossá, mint inkább annak felismerése folytán, hogy

In: *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után II.*  
Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikátörténeti műhely 3./ 185–219.

<sup>1</sup> Az itt közölt tanulmány eredetileg TRAUB *Desire and Anxiety: circulations of sexuality in Shakespearean drama* c. könyvének 5. fejezete. (A szerk.)

<sup>2</sup> Stephen ORGEL, „Nobody’s Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women”, *South Atlantic Quarterly*, 88/1 (1989), 7–8.

a színésziük lehetőséget teremtettek komplex vágyak és fantáziák kifejezésére, valamint kulturális szorongások közvetítésére. Ezek a vágyak és szorongások eredetüket és következményeiket tekintve nemcsak gender-szempontból meghatározottak, de erotikusak is voltak. Továbbá, fiúkat női jelmezbe öltöztetve annak érdekében, hogy azok az így nyert női szerepükkel férfiakat (vagy még más nőket is) személyesíthessenek meg, különösen jó szolgálatot tett az olyan drámának, amely az önazonosság konstrukciójával és felbomlásával kísérletezett. Ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy jelen esetben az identitás fogalma nem általános, differenciálatlan önazonosságot takar, hanem olyan összetett szubjektivitást, amely már eleve a gender és erotika alkotta erőterben jelenik meg.

Állításom szerint a színésziük alkalmazása bizonyos shakespeare-i komédiákban alapjául szolgál a homoerotizmus feltárásának, amely által mind a színészek, mind a közönség számára kifejezhetővé válik egy immár nem zsarnoki vágy típusa a vígjátékok konvencióinak és kötöttségeinek keretében. A színésziük jelensége nem csupán mellékterméke vagy mellékhatása az amúgy „valójában” az identitásról szóló vagy nőgyűlöletet ábrázoló drámáknak, hanem alapot szolgáltat az erotikus vágy és a szorongás színészi játékokban történő kibontásához. Ebben a fejezetben azt a korábbi állásomat kívánom szemléltetni, amely szerint bizonyos Shakespeare-szövegek a homoerotikus vágy áramlását viszik színre, és amelyek a homoerotikus energiát előhívják, közvetítik, üzletelnek vele és kioltják, miközben szembesítik azokkal a gyönyörökkel és szorongásokkal, amelyek a koraújkori kultúra által formált jelentéseiben megjelennek. A shakespeare-i dráma nem csak arra a 4. fejezetben is tárgyalt ideológiai mátrixra reagál, amely a homoerotikus vágy értelmezését meghatározta, hanem a maga ambivalens módján a homoerotizmus koraújkori jelentésének kialakításához is hozzájárult.<sup>3</sup> Ezek a drámák nem a társadalmi (köz)valóság mimetikus tükreiként és nem is a kizárólag a szerző szexuális preferenciájával magyarázható irodalmi-történeti rendellenességeként értelmezendők: a bennük megjelenő homoerotizmus legpontosabban kulturális beavatkozásként érzékelhető egy túlságosan is heteroszexuális módon meghatározott normarendszerben. Ezáltal nem csak a koraújkori szexualitás hasznos elméleti vizsgálatát jelenti, hanem a mai erotika-felfogás problémáinak feltárásához is hozzájárul.

<sup>3</sup> Könyve 4. fejezetében TRAUB a 80-as és 90-es évek kritikai gyakorlatát vizsgálja és bírálja, mivel szerinte a vágy kifejezésének alkalmazása során összemosák a szubjektivitás, a szexualitás és a nemi szerepek kategóriáit. Ennek következményeképp a „női vágy” kategóriája akaratukon kívül a fallocentrikus logika megerősítéséhez vezet. A fejezet fókuszában a szexualitás Freudtól eredő bináris logikájának (vagyis annak az elképzelésnek, hogy a nemi szerepek egyértelműen meghatározzák a szexuális vágy „normális” és „deviáns” tárgyát) dekonstrukciója áll a koraújkori női és férfi homoerotikáról szóló diszkurzusok történeti vizsgálatán keresztül. (A szerk.)

A homoerotikus vágy áramlása az *Ahogy tetszik* és a *Vízkereszt*<sup>4</sup> című drámákban elemzésem során a transzvesztitizmus (*transvestism*) fogalmához kapcsolódik. Ezt a kifejezést az álca (*disguise*) és a nemváltó öltözködés (*cross-dressing*) helyett használom annak leírására, hogy milyen következmények származnak Rosalinda és Viola (korabeli érzékelés szerinti) férfiruhába történő átöltözésekor. Jóllehet a pszichoanalízis szempontjából a transzvesztitizmus az eltérő nem öltözködésének viseléséből fakadó nemi izgalom leírására szolgál, és ezért a kifejezés használata ezen szereplők cselekedeteire anakronisztikus és nem jogos, mindazonáltal e fogalmat a benne rejlő sajátos erotikai implikációk és felhangok miatt alkalmazom. E drámákban tehát a transzvesztitizmus nem az egyes szereplők vágyaihoz kötött, hanem a teljes mű szövegét átjáró általánosabb erotikus hatást eredményez.

Ezen kijelentéseimet már maguk a színházellenes röpiratok szerzői (*anti-theatricalists*) is részben alátámasztják, akik a színház iránti megvetésüket egyre inkább a fiúszínészek alakjának kritikájában összpontosították. Ők a szexualitás mimetikus elmélete alapján a nőnek öltözött fiú színészeket nem csak azzal vádolták, hogy megjelenésükkel felelőst játszanak a férfiközönség nemi vágyát, hanem azzal is, hogy ez a nézőket fantáziáik el- és kizárására és színpad mögötti kielésére bátorítja. A színházi világ elítélésére alkalmazott hasonlatok kifejezetten erotikus volta azt mutatja, hogy Stephen Gosson, John Rainoldes, Phillip Stubbes és William Prynne számára a színészek jelmezei nem csak a státusz vagy gender határainak átlépését, hanem erotikus határok átlépését is jelentette.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> A tanulmányban később előforduló, e két drámából származó idézeteket NÁDASDY Ádám fordításában közlöm. Mindkettő megtalálható: SHAKESPEARE, *Drámák. Második kötet*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2008. (A ford.)

<sup>5</sup> Stephen Gosson a *The Schoole of Abuse* (A szemfényvesztés iskolája, 1579; The Shakespeare Society, London, 1841) című munkájában nem tesz kifejezett említést homoerotikáról, de ő indítja el a színházellenes röpiratok nemiségre és erotikára fókuszáló támadását, amennyiben a színház „nőieskedő gesztusaival az érzelmeiket felkorbácsolja, s ledér beszédével a jellemtelen szenvedély étvágyát gerjeszti.” A rákövetkező évben egy névtelen pamfletíró (valószínűleg Anthony Mundy) az Őszövétségre hivatkozva (5 Móz. 23.5) érvel amellett, hogy a női szerepeket fiúkkal eljátszatni az isteni törvénnyel ellentézik. A Biblia tekintélyének köszönhetően az ellenkező nem szokása szerinti öltözködés (*cross-dressing*) elleni vád bizonyult a leghatásosabbnak a színpad elleni támadásokban. Stephen Gosson kirohanása a *Plays Confuted in Five Actions* című munkában ([A színdarab cáfolata öt tételben] = *Markets of Bawdrie: The Dramatic Criticism of Stephen Gosson* [A trágárság piaca: Stephen Gosson drámakritikái írásai], szerk. Arthur KINNEY, Salzburg Studies in Literature 4., Salzburg, Institut für Englische Sprache und Literatur, 1974) a Deuteronomium alapján azért ítéli el a férfiak női öltözködését, mert a ruházattal nem csupán „a női külcsínt, de a női tartást és mozdulatot, hanghordozást s szenvedélyt is magukra öltik.” Az *Overthrow of Stage Plays* (A színi játékok legyőzése) című munkájában pedig John RAINOLDES írja azt, hogy „a női viselet szenvedéllyel érinti s kuszálja a férfit, amikor a nő emléképpel és képzeletével hat rá: s a dolog emléképe a vágyat is felkavarja”, valamint: „a női viseletben szikrázó bűnös vágy a férfiakban tisztátlan vonzalmat ébreszthet, miként Nero vágyott Sporusra s Heliogabalus önmagára, s még inkább igaz ez mindazokra, kik az arcátlánságnak



Am akármennyire is kételkedhetnénk ezeknek a színházellenes szerzőknek a fanatizmusában és nyers mimézis-felfogásában, a nemi vágy felkeltésére irányuló intuícióik mégsem értelmezendők úgy, mint amelyek kizárólag a színház korabeli gyártási folyamatainak esetiségére vonatkoztak. Hasonlóan a mai kultúránkhoz, test és testkép az akkori felfogás szerint is erotikus jelentéssel bírt, különösen a színházban látványként bemutatott testek esetében. Az öltözék pedig, mint ahogy azt a színházellenes szerzők és a költekezést szabályozó törvény (*sumptuary law*) hívei is világossá tették, az egyén szexuális állásfoglalását is kifejezte, jelezve, hogy az illető erotikus célokra kapható-e vagy sem. A színházellenes szerzők azon véleménye, miszerint a színház az erotikus vagy még inkább a homoerotikus vágyébredés (szín)helye volna, önmagában véve nem patológikus. Mint ahogy Stephen Greenblatt is rámutat: „a shakespeare-i vígjáték a testre és különösen annak szexualitására játszik rá, mint ami színházi játék varázsának lényegét adja.”<sup>6</sup> Ami azonban már patológikusnak minősül, az a színházellenes paranoia azzal kapcsolatban, amit ez a kifejezett eroticizmus a férfi szubjektivitásra vonatkozóan feltételez. Mindenesetre ezt a paranoiát azok a kortárs koraújkori szövegek, amelyek a homoeroticizmust mint elfogadott vágymódot kezelik, nem osztják (l.: Spenser, *Pásztorkalendárium*, vagy Marlowe, *Hero és Leander*).<sup>7</sup>

Az *Ahogy tetsziket* és a *Vízkeresztet* vizsgáló pszichoanalitikus és korai feminista olvasatok a transzvesztitizmus felszabadító hatására helyezik a hangsúlyt, amit a nemi szerepek hierarchikus leosztásának ideiglenes felfüggesztése eredményez, a „fellazításon keresztül a tisztázásig” tartó folyamatra, hogy C. L. Barber

.....  
e fokáig ugyan nem jutottak el, mégis fiatal fiúkat asszonyhoz hű hosszú haj viselésére buzdítottak.” Phillip STUBBES *The Anatomie of Abuses* (A visszaélések anatómiája, 1583; Hollandia, De Capo Press, 1972) című könyve azonban már kifejezetten a homoerotikával szembeni aggályokkal vesz részt a vitában: „a hazafelé tartó úton valamennyien barátságban távoznak, ám zárt köreikben szodómiát üznek, vagy még ennél is szörnyűbb dolgokat. S mindez legtöbbször a színjátékok és közjátékok gyümölcse.” A vita végül William PRYNNE *Histrio-mastix: The Player's Scourge or Actor's Tragedy* ([A színész korbácsa: A játszó veszedelme, avagy a színész tragédiája] 1633; New York, Garland Publishing, 1974) című művében éri el tetőpontját, amelyben kijelenti, hogy a színházak történelmük során csupán ürügyként szolgáltak a szodómia kiéléséhez, ennek bizonyítására pedig felsorolja azokat a figurákat, amelyek előfordulásaik során természetellenes aktusokban vettek részt, így többek között az Incubusokat, „akik Gallusaikat, Succubusaikat, Ganymedeseiket és Cynadiusaikat női öltözékbe bújtatták, s kiknek férfiaságát gyakran boncolták [kasztrálták], hogy nőiesebbé tegyék őket mind megjelenésükben, mind mozdulataikban, beszédükben és viselkedésükben... És még inkább a hosszú, nyíratlan, nőiesen kusza hajzatukban és buja tincseikben.” Az utcai transzvesztitizmusról szóló vitákhoz lásd: *Hic Mulier; Or the Man Woman* (Hic Mulier, avagy a férfινό) és *Haec Vir; Or the Womanish Man* (Haec Vir; avagy a női férfi) = *Half Humankind: Contexts and Texts of Controversy about Women in England, 1540–1640*, szerk. Katherine Usher HENDERSON és Barbara F. McMANUS Chicago, U. of Illinois P, 1985, 264–289.  
<sup>6</sup> Stephen GREENBLATT, „Fiction and Friction” = *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988, 86.

<sup>7</sup> L. ORGEL, „Nobody's Perfect”, 22–29. és Lisa JARDINE, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton, Harvester Press, 1983, 9–34.

nagyhatású kifejezését idézzük.<sup>8</sup> Míg a korai feminista olvasatok a nemi szerepek megfordítását az androgunitás irányába történő elmozdulásként is értelmezték, addig a későbbi feminista és újhistorista elemzések már mellett érveltek, hogy ezt a gender-szubverziót a két színmű végén komikus formában megjelenített házasság-jelenet éppenhogy semlegesíti. A közelmúltbeli viták, amelyek a Shakespeare-darabokban megjelenő gender-probléma viszonylagos szuberzív vagy semlegesítő ereje kapcsán zajlottak, a nők viszonyára annyiban fókuszálnak (a transzvesztita álca vagy a beszéd kisajátítása révén), amennyiben azok a gender-különbségre vonatkozólag jelentenek kihívást, vagy amennyiben csereáruként működnek a „nökereskedelemre”<sup>9</sup> épülő patriarchális ideológia gazdasági rendszerében.

Világos, hogy amíg a gender-hierarchia meghaladásáról vagy formális átírásáról van szó, a szubverzió vagy semlegesítés szembenállása csak úgy oldható fel, ha vagy a drámai energiára, vagy a komikus zárásra vonatkozó igényünket tesszük félre. Ám ha így teszünk, azzal csak a tartalom és forma közötti mesterséges megkülönböztetést reprodukáljuk, ami egyben a bináris logika gondolkodásmódjának való behódolást is jelent. Az ilyen nem túl jövedelmező polarizáció elkerülésének egyik módja, ha a szubverzió pillanatát a történelembe ágyazva vizsgáljuk – az elvont értelemben vett transzgressziót (a gender-hierarchia meghaladását) ezáltal egy társadalmi nyomások és hatások által többszörös rétegben meghatározott konkrét társadalmi háló összefüggésében vizsgálhatjuk.<sup>10</sup> A másik mód

<sup>8</sup> C. L. BARBER, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, New York, Princeton UP, 1963, 6. BARBER a *Vízkeresztről* azt írja (és ez feltételezhetően az *Ahogy tetszikre* is érvényes volna): „A legalapvetőbb megkülönböztetés, amelyet a darab felmutat, az a férfiak és nők közötti különbség. [...] Csakúgy, mint ahogy a szaturnáliákban visszajukra fordulnak a társadalmi szerepek, miközben nemhogy a társadalmi berendezkedésre nem jelentenek veszélyt, de akár meg is szilárdíthatják azt, ugyanúgy a nemi szerepek ideiglenes és játékos felcserélése a hozzájuk való viszonyokat is megújíthatja” (245.). Korai feminista vizsgálódások példaként lásd: Juliet DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, New York, Barnes and Noble, 1975, 231–271., valamint Robert KIMBROUGH, „Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise”, *Shakespeare Quarterly*, 33.1. (1988), 17–33.

<sup>9</sup> A „nökereskedelem” (*traffic in women*) kifejezését először Emma GOLDMAN használja egy kritikájában, ahol a házasságot a prostitúció egy formájaként írja le. A kifejezés Gayle RUBIN „The Traffic in Women: Notes on the »Political Economy« of Sex” (= *Toward an Anthropology of Women*, szerk. Rayna R. REITER, New York, Monthly Review Press, 1975, 157–210.) című műve révén került a tudományos köztudat homlokterébe.

<sup>10</sup> Köszönettel tartozom Peter Stallybrassnak és Allon White-nak, akiktől ezzel a problémával kapcsolatban sokat tanultam, és akik az ilyen polarizációkra való könnyelmű hagyatkozást is kritizálták. Kimutatták annak mértékét, amennyiben két elem a bináris rendszerezés során egymást képes meghatározni, és mellett érveltek, hogy egy paradigma-meghaladás viszonylagos szélsősége mindig a történelembe való beágyazás során állapítható meg. Hasonló segítséget nyújtott: Jonathan DOLLI-MORE, „Subjectivity, Sexuality, and Transgression: The Jacobean Connection”, *Renaissance Drama* 17 (1986), 53–81.

a semlegesítés tényének mérsékeltebb hangsúlyozása helyett inkább a kordában tartás folyamatának mikéntjére irányítani fokozott figyelmet, vagyis a szubverzív magatartás okozta szorongás által kiváltott mechanizmusok és elhárító mozgások működésének vizsgálata. Az alábbi, erotikus transzgresszióról szóló vizsgálatomban mindkét módszer alkalmazására kísérletet teszek.

A színészfűk és a női transzvesztitizmus jelenségéről szóló különböző kritikai elemzések már felfedezték az őket alkalmazó színházi gyakorlatban rejlő homoerotikát, és ennyiben a homoerotikus elemek vizsgálatát is lehetővé tették.<sup>11</sup> Ugyanakkor ezek a vizsgálatok többnyire a nemi konvenciók (*gender*) kérdésére összpontosítottak, nem pedig a szexualitás viszonyaira – annak ellenére, hogy ezen vizsgálatok nyelvezete zavart okoz, amennyiben szinonimaként használja az olyan kifejezéseket, mint a nemi különbözőség és a nemi identitás, androgünitás és biszexualitás, nőiesség (vagy férfiasság) és heteroszexualitás. Vagyis miután ezek az értelmezések a színészfűkről és a képükben megjelenő erotikai bonyoldalmakról említést tesznek, már nem kutatják tovább a homoeroticizmus működését a különböző darabokban, és arra sem keresnek választ, hogy miként is térnek el a homoerotikus vágy különböző módozatai az egyes művekben, vagy hogy van-e *gender*-alapú különbség a homoerotikát illetően.

Még azokban az elemzésekben is, amelyek a homoerotikus cselekvések fizikai valóságának feltárására vannak szentelve, a nemi konvenciók (*gender*) kérdése maradt a meghatározó szemszög, mint ahogy az Lisa Jardine észrevételében is megjelenik: szerinte a férfi homoerotika motiválja az összes jelenetet, amelyben a szereplők az ellenkező nem ruháiba öltöznek. Következtetéséből az derül ki, hogy amikor a színészfűnek „lányt kellett játszania”,<sup>12</sup> azzal a női autonómia és erotikus erő kivételességét és megfélemlítő erejét semlegesíti a túlnyomórészt férfiakból álló közönség számára. Amikor a fiatal fűk „nőiességükből” fakadóan

<sup>11</sup> Az olyan művek mellett, mint Jean HOWARD, „Crossdressing, The Theater, and Gender Struggle in Early Modern England”, *Shakespeare Quarterly* 39.4. (1988); Leah MARCUS, „Shakespeare’s Comic Heroines, Elizabeth I, and the Political Uses of Androgyny” = *Women in the Middle Ages and the Renaissance: Literary and Historical Perspectives*, szerk. Mary Beth ROSE, Syracuse, Syracuse UP, 1986; valamint Laura Levine, „Men In Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642”, *Criticism* 28.2. (1986 tavasz); l. még: Catherine BELSEY, „Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies” = *Alternative Shakespeares*, szerk. John DRAKAKIS, London, Methuen, 1985, 166–190. magyarul l. jelen kötetben „A nemi különbségek lebontása: jelentés és nem a komédiákban” címen. BÁRSONY Márton fordításában; Phyllis RACKIN, „Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the boy Heroine on the English Renaissance”, *PMLA* 102. (1987), 29–41.; és Karen NEWMAN, „Portia’s Ring: Unruly Women and Structures of Exchange in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly* 38 (1987), 19–33.

<sup>12</sup> Utalás *A két veronai nemes* egy párbeszédére (4.4), ahol a fű álruhába öltözött Júlia saját maga szolgájának adja ki magát, és harmadik személyben beszél saját magáról, azt állítva, hogy ugyanolyan magas mint úrnője, ezért, mondja, egyszer, amikor egy (bizonyára képzelt) színelőadáson „lányt kellett játszanom” („play the woman’s part”), akkor úrnője ruháját viselte. (A szerk.)

erotikusan vonzó, az részben annak köszönhető, hogy a női heteroszexualitás félelmet keltő tulajdonságait nem, csak a vonzalmát okozó erejét tudják magukénak. Később Stephen Orgel is ehhez hasonló belátásra jut:

Erotikus helyzetekben a nők jelentette veszélyforrások, bármik legyenek is azok, azzal semlegesíthetők, ha a nők férfit játszanak, ugyanúgy, mint a színházakban, ahol a színpadon a nőkből származó veszélyek (bármik legyen is *azok*) azzal szüntethetők meg, ha férfiakkal játszatják el a nőket.<sup>13</sup>

Bármi legyen is ezeknek a következtetések az objektív igazsága, végső soron többet mondanak el a koraújkori patriarchális társadalom nemi szerepekből fakadó aggodalmairól, mint a homoeroticizmus sajátlagosságairól. Korábban már bemutattuk, hogy bár a *gender* és az *eroticizmus* fogalma szorosan összefonódik, a két kifejezés mégsem takar szerkezeti azonosságot, ezáltal nem is felcserélhetők. Orgel és Jardine a nemi szerepekre mint modellre való hagyatkozása annyit ér el, hogy a homoerotikát egyetlen okozatra, a nők által keltett képzelte veszélyforrásra vezetik vissza. Annak ellenére, hogy mindketten a homofóbia-ellenességre törekcsenek, Orgel és Jardine a homoerotikát egy olyan kategória alapján értelmezi, amelyet ontológiailag szükséges megalapozni és magyarázni, és amelynek ezáltal olyan meglepő következménye van, hogy elemzésükben a klasszikus pszichoanalízis magyarázatai kelnek új életre.

Meglehet, hogy a nemi szerepekkel kapcsolatos szorongás fontos meghatározója annak, ahogyan a koraújkori patriarchális kultúra társadalmi jelentés-szférájának kódrendszerében a homoerotika *gyakorlata* megnyilvánul. Én mégis arra szeretnék rákérdezni, hogy a homoerotikus *vágy* megkonstruálásában valóban ez a szorongás-e a legjellemzőbb tényező. A nemi szerepekkel kapcsolatos szorongás se nagyobb, se kisebb mértékben nem felkeltője a homoerotikus váagnak, mint a heteroszexuális váagnak. Minden egyes psziché mélyén nem tudatos erotikus erők formájában vágyak sokasága van jelen, de az a bizonyos mód, ahogyan a vágy kifejezésre jut vagy elfojtódik – vagyis hogy ténylegesen vágyként vagy szorongásként jelenik-e meg – ideológiák és intézmények csábításától vagy fegyelmi kontrolljától függ. E gondolatmenetet továbbsszóve: az, hogy a nemiségükben megjelenített testek vonzalmat *vagy* irtózást, félelmet *vagy* csodálatot váltanak ki, bizonyos értelemben érdektelen. Hiszen, ahogy máshol már megfogalmaztam, szorongás és vonzalom az érem két oldalát jelentik az erotika vonatkozásában. Ahogyan Sedgwick is emlékeztet rá, a vágy nem annyira egy „sajátságos vonzalmi állapot vagy érzelm,” mint inkább „a társadalmi erőter hatóereje, ragasztóanyag, még akkor is, ha megnyilvánulása során ellenségeskedést vagy

<sup>13</sup> ORGEL, „Nobody's Perfect”, 13.

gyűlöletet kelt.”<sup>14</sup> Ha különbözőek is a vonzalom típusai, a pszichés befektetés minden esetben összemérhető. A vágy önhatalmú kettéválasztása hetero- és homoszexuális típusokra inkább a társadalmi előjogokra figyelmeztet, mintsem a belső pszichés vagy biológiai készítés bizonyítéka.

Míg formalista kritikusok többnyire figyelmen kívül hagyják, hogy a színész-fiúknak milyen befolyása van a szöveg jelentéseire, a Jardine és Orgel által is képviselt historista kritika azt az egyre jellemzőbb koraujkori színházi gyakorlatot hangsúlyozza, amelynek eredményeképpen a „transzvesztita színház” megjelent. Következtetésükben a korabeli színházellenes szerzők gondolatmenetét teszik magukévá, amennyiben a színészfiúk fizikai jelenlétét és dráma valóságát összecsúsztatják. A „transzvesztita színház” koncepciója valóban úgy hat, mintha fogalmilag keverné nemcsak a színdarab világát a színház világával, hanem a transzvesztitizmust a férfi homoeroticizmus jelenségeivel is. Meglátásom szerint a transzvesztitizmus nincs egyszerű, közvetlen viszonyban egyetlen sajátos erotikai módozattal sem, mert elméletben képes mind heteroszexuális, mind homoerotikus vágyakat szülni (*engender*). Inkább arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a női szerepeket játszó fiú színészek jelenléte feltétele ugyan a shakespeare-i drámában megjelenő homoerotikának, de nem azonos vele. A koraujkori színjátszás materiális körülményei *de facto* homoerotikus alapot szolgáltatottak, amelyre fel lehetett építeni a vágyak szerkezetét, amely aztán a színpadi bemutatásukon keresztül nem csak a férfi, de a női közönség számára is hozzáférhetővé vált. Ez a kettős nemi hozzáférhetőség felvet egy problémát egy másik egyre népszerűbb kifejezéssel, a „szodomita színháziasság”-gal kapcsolatban; amikor ezt a koncepciót rávetítik az *Ahogy tetszik* és a *Vízkereszt* keresztül-kasul átjáró vágy-konstellációkra, akkor a két nem eltérő homoerotikus vágyainak megkülönböztetésében kudarcot vallanak. Bármennyire képes is az előtérbe hozni a férfiak közötti homoerotikus vágyak formáit, olyannyira figyelmen kívül hagyja a színpadi szövegek által keltett női vágyakat, amelyek képszerűen a női közönség számára is rendelkezésre állnak.

Az *Ahogy tetszik* és a *Vízkereszt* összehasonlító alábbi elemzésem a homoerotikát érintő különböző viszonyulási módok bemutatására tesz kísérletet: azokéra, amikor gyönyörként élik meg, és azokéra, amikor mind a férfi, mind a nő szereplőkből szorongást vált ki. E két dráma a homoerotika jelentéséért vívott küzdelem terepe: azt mutatják meg, hogy a koraujkor erotikafelfogásában a vágy homoerotikus értelmezése örömként és feszültségként is megjeleníthető. Ugyanakkor az ezekben a vígjátékokban ábrázolt homoerotika ugyanúgy a kulturális fantázia része, mint a Henrik-drámákban megjelenő anya-testek képe – mindkét

.....  
<sup>14</sup> Eve Kosofsky SEDGWICK, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia UP, 1985, 2.

reprezentáció a „valóságos” kulturális gyakorlatba behatoló „elképzelt” megnyilvánulása, és mint ilyen, jelzik a psziché és a társadalom dialektikus viszonyát.

Az *Ahogy tetszik* homoeroticizmusa játékos, és alkalmas a bináris ellentétek meghaladására. Kettős viszonyt teremt: a különböző vágyak egyidejűségét. Míg Rosalinda/Ganiméd figurája többszöröződött szexuális tárgyként jelenik meg (amely egyszerre heteroszexuális és homoerotikus), Orlando elszabadult vágyakozása, mely rá mint férfira és mint nőre egyaránt vonatkozik, annak a felbomlott heteroszexualitásnak a helyreállítását akadályozza meg, amelytől a házasság-jelenet is függ. A heteroszexuális szerződés önkényes bináris rendszerének megbontásával a férfi homoerotika, jöllehet azzal párhuzamosan, hogy némely férfias kötődést megerősít, az apai törvény kényszerén emelkedik felül. Hymen intézkedései, melyek a darabot lezárják, és amelyeket valamikor még az őket közvetlenül megelőző „álházasság” szemszögéből olvastak, csupán ambivalens végszót eredményeznek. A nemi szerepek helyreállítása (amikor Rosalinda alárendelődik férje törvényeinek) nem összemérhető az újra merevvé váló szexualitással.

Ezzel ellentétben a *Vízkereszt* homoeroticizmusa szorongó és feszült. A darab szövege a vágy sokszínűségét térképezi fel, és az erotika sokféleségét is a végletekig bejárja; végül e sokszínűség felfedezése nyomán kialakult szorongás hatására a homoerotikus érdeket egy marginalizált szereplőben rögzíti. Viola, Olivia és Orsino homoerotikus energiái mind Antonio alakjába helyeződnek, akinek Sebastianhoz fűződő viszonyát végül feláldozzák az intézményesített heteroszexualitás és a nemzedékek közti folytatólagosság érdekében.<sup>15</sup> Más szóval, a *Vízkereszt* a transzvesztita színészfiúk jelenléte által lehetővé tett homoerotikus játék lehetőségét szünteti meg. A darabban kifejezett félelem azonban nem magától a homoerotikától való félelem; ugyanis a darab egészen addig vizsgálja és fenntartja a homoerotikus gyönyört, amíg az bele nem csúszik az erotikus kizárólagosságtól, és velejárójaként a nem-reproduktív szexualitástól való félelembe. Mindennek eredménye a bináris felosztásra épülő ideológia melletti még merevebb elköteleződés, amelyben a nemi és társadalmi helyzetbeli különbségek még szilárdabban rögzítetnek.

<sup>15</sup> Antonio marginalizációja párhuzamba vonható *A velencei kalmár* Antoniójának sorsával, akinek Bassianóhoz fűződő viszonya eleinte Portia elismerését és jóváhagyását váltja ki, később azonban a Portia által előkészített gyűrű-csapda révén a hierarchia perifériájára szorul, mialatt Portia maga is – eredeti szándékaihoz képest paradox módon – a patriarchátus heteroszexuális környezetének rendelődik alá.

## „NAGY HATALOM AZ A »HA«”

(Borotva, *Ahogy tetszik*, 5.4.102.)<sup>16</sup>

A „»The Place of a Brother« in *As You Like It*: Social Process and Comic Form” („Egy testvér helye” az *Ahogy tetszik*ben: Közösségi folyamatok és komikus forma) című munkájában Louis Adrian Montrose úttörő módon kezdte a Shakespeare-drámákban a női alárendeltséget a homoszociális kötelékek (*homosocial bonds*) kontextusában feltérképezni.<sup>17</sup> Rosalinda karakterének elemzését C. L. Barber *Shakespeare's Festive Comedy* című munkájában Montrose történelmi és politikai kontextusba helyezve megállapítja, hogy

194

Rosalinda felemelő képessége arra, hogy rendelkezzen önmaga és mások fölött, vigasztaló „hétvégi mulatságként” hat, nem más, mint a rend felforgatásának törvénytelen, ideiglenes rítusa, amely a tekintélynek, a vagyonnak és a nemesi címnek a Herceg által a kijelölt fiú örököse történő átruházása kontextusában jelennek meg.<sup>18</sup>

Később Jean Howard a Barber és Montrose által kijelölt gondolatmenetet követve azt mondja:

Rosalinda „hétvégi mulatságának” elsődleges hatása, véleményem szerint, hogy megerősíti a társadalmi nemek létező rendszerét, és inkább tökéletesíti, mint felbontja azáltal, hogy dominancia viszonyaiban helyet teremt a kölcsönösség számára.<sup>19</sup>

Ugyanakkor tovább árnyaltabbá is teszi Rosalinda elemzését, amikor a francia feminizmus által értelmezett női „álarc” (masquerade) jelenségére utal:

a fiúnak öltözött Rosalinda alakja játékos álarcot ölt, amikor Orlando felé Rosalindát játszva azokat a szerepeket testesíti meg, amelyeket kultúrája neki mint nőnek előírt. Ezáltal még nem szabadul a patriarchátus alól, de felfedi a női mivoltot megjelenítő patriarchális reprezentáció mesterségességét, és egy olyan nőt mutat be, aki a maga érdekében képes ezeket a reprezentációkat manipulálni, valamint képes a saját érdekeinek megfelelően a színház részévé tenni a veleszületettnek tekintett nemi tulajdonságokat

.....  
<sup>16</sup> “Much virtue in If”.

<sup>17</sup> Louis Adrian MONTROSE, „»The Place of a Brother« in *As You Like It*: Social Process and Comic Form”, *Shakespeare Quarterly* 32.1. (1981), 28–54.

<sup>18</sup> I.m. 51.

<sup>19</sup> HOWARD, „Crossdressing”, 434.



azért, hogy jövőbeni társát is megtaníthassa arra, miként lépjen túl bizonyos nemi ideológiákon más, megengedőbb eszmék irányába.<sup>20</sup>

A Barbertől, Montrose-on át Howardig tartó elmozdulás egy ennek megfelelő mozgást jelez a nem esszencialista elképzelésétől, a nemet (*gender*) mint társadalmilag meghatározott tényezőt értékelő felfogáson át egy olyan gondolkodásig, amely látja a domináns kulturális kódokat belülről felforgatni kívánó manipuláció lehetőségeinek korlátait. Az a szubjektív (ám mégis korlátozott) ágens-szerep, amelyet Howard Rosalindában, mint nőben értelmez, kiterjeszthető Rosalinda erotikus alanyiságára is. A monogám heteroszexualitás uralkodó ideológiáján túl, amellyel Rosalinda a darab végén szimbolikus értelemben véve frigyre lép, további olyan vágyak léteznek, amelyeket az intézményi jóindulat már nem szentesít. Férfiként előadott improvizálásával Rosalinda a darabot olyan síkra tereli, ahol a heteroszexuális és homoszexuális vágy nem a vagy-vagy szembenállásában, hanem az is-is viszonyában működik. Bármennyire is mutassa ki Orlando iránti vágyakozását, Rosalinda ugyanúgy élvezi Phébe és – ami még fontosabb – Orlando rá mint férfira irányuló vágyát. A vágy férfi és női tárgyaként tehát annak a bináris rendszernek a dekonstrukciójára ösztönöz, amely alapján a következő századok a vágyat rendszereztek, szabályozták és kordában tartották.

Az *Ahogy tetszik* homoerotikus jelentéstartalma a darab során először abban nyilvánul meg, hogy Rosalinda felveszi a Ganiméd<sup>21</sup> nevet és képzeletben zekét és férfinadrágot ölt. Az összes rendelkezésére álló férfinév közül éppen Zeusz fiatal szeretőjének nevét választja. Ganümedész minden művelt brit színházlátogató számára ismert volt a görög-latin irodalomból és az európai festészetből, a kevésbé kiváltságosak számára pedig onnan, hogy a kollokvialis beszédben e névvel illették azt a férfit, akire egy férfi vágya irányult. James Saslow, aki Ganümedész alakjának a 15. és 17. század közötti európai művészeti reprezentációit kutatja, azt írja: „a *ganymede* (ganümed) szó a középkortól indulóan és jóval a 17.

<sup>20</sup> I.m. 435. A szakkifejezések ennél a résznél zavarosak, részben a fordításnak köszönhetően. Luce Irigaray megfogalmazásában a *la mascarade* „a nőiesség hamisított formája, amely abból fakad, hogy egy nő tudatosítja magában a férfi rá – mint a „másik”-ra – irányuló vágyát. Az álca mögött a nő a vágyat nem a saját női érzékelésén keresztül tapasztalja meg, hanem úgy, ahogyan a férfi őt mint vágya tárgyát elhelyezi.” A *mascarade* a „nőiség”-től elvárt szerep(játék), ezáltal Rosalinda rögtönzése is inkább a *mimetisme* (utánzás) aktusához áll közelebb, amely Irigaray szavai szerint „átmeneti stratégia egy olyan diskurzuson belül, ahol a beszélő alany férfi, és ahol a nő szándékoltan veszi fel az ebben a diskurzusban rászabott „nőies” stílust az őt kihasználó mechanizmusok feltárása érdekében.” (IRIGARAY, *This Sex Which is Not One*, ford. Catherine PORTER, Ithaca, Cornell UP, 1985, 220.)

<sup>21</sup> A mitológiai alak megszokott magyarosítása „Ganümedész”, ám az *Ahogy tetszik* szereplője a „Ganiméd” nevet kapta Nádasdy Ádám fordításában. A két alakváltozat között attól függően teszek különbséget, hogy a dráma szereplőjére vagy mitológiai szereplőre történik utalás. (A *ford.*)

századba nyúlóan a homoszexuális vágy tárgyára vonatkozott.”<sup>22</sup> Saslow érvelését alátámasztja Orgel is: „Ganümedész nevét a reneszánsz idején nem lehetett ilyen mellékszöveg nélkül használni.”<sup>23</sup>

Nyilvánvaló, hogy Rosalinda-mint-Ganiméd egy másik nő vágyának tárgyává válik. Természetesen Phébe Ganimédet férfinak hiszi, ezáltal ő pusztán csak a domináns heteroszexuális irányt követi – és mégis, Phébét éppen azok a jellemvonások vonzzák Ganimédhez, amelyeket „nőiesnek” nevezhetnénk. Figyeljük meg, hogyan épül fel az alábbi beszéd:

Csinos fiú – azért nem túl csinos –,  
kicsit öntelt, de az jól áll neki.  
Szép férfi lesz. De a legjobb az arca.  
[...]  
Nem magas, de ez illik a korához.  
A lába nem túl jó – de rendbe’ van.  
Szép pirosság látszott az ajkain,  
egy kicsit érettebb és vörösebb,  
mint az arcán; pont így különbözik  
a vörös meg a damaszkuszi rózsza.  
(3.5.113–123.)<sup>24</sup>

Visszaemlékezésének első felében, amikor Ganimédet az általános férfi tulajdonságokhoz méri, Phébe még küzd vonzódása ellen, és ez a vívódás szintaktikailag is megjelenik, amint elfogadás és tagadás között őrlődik: ilyen is... meg nem is. Az utolsó négy sorban azonban, miközben Ganiméd ajkát és arcát jellemzi, már végleg behódol felébredő vágyának.

Több kritikus is elismeri a Phébe vonzalmának mélyén felfedezhető homoerotikát, ugyanakkor hajlamosak ennek tematikai fontosságát megkérdőjelezni azzal, hogy jelenlétét Phébe ideiglenes pszichoszexuális stádiumának tudják be. C. L. Barber például megjegyzi, hogy „[Phébe] valójában kislányos vonzódással van azon nőiesség iránt, amely Rosalinda álcáján keresztül is átsüt. Később azonban túlteszi magát ezen az eltévelyedett ragaszkodáson, amikor Rosalinda felfedi

<sup>22</sup> James SASLOW, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*, New Haven, Yale UP, 1986, 2.

<sup>23</sup> ORGEL, „Nobody’s Perfect”, 22.

<sup>24</sup> „It is a pretty youth – not very pretty... / He’ll make a proper man. The best thing in him / Is his complexion... / He is not very tall; yet for his years he’s tall. / His leg is but so so; and yet ‘tis well. / There was a pretty redness in his lip, / A little riper and more lusty red / Than that mix’d in his cheek; ‘twas just the difference / Betwixt the constant red and mingled damask.”

személyét, és ami által nyilvánvalóvá válik, hogy Phébe végig egy nőt szeretett.”<sup>25</sup> Amikor Barber azt mondja, hogy Phebe képes az „eltévelyedett” érzelmein „túltenni magát”, azzal azt leplezi le, ahogyan saját gondolkodását a homofób szorongásra építő logika határozza meg. De ha a „kislányos” vonzódáson túl is tesz-szük magunkat, mit kezdjünk Rosalinda azon kijelentésével, hogy „még be is kapcsolódom, mint színész” a Phébe és Silvius között játszódó „szép jelenetbe”?<sup>26</sup> Bár látszólagos meggyőződése abból a hitből fakad, hogy „szerelmet nézni jó, ha szeretünk”, mégis közbevág – mialatt továbbra is Ganimédként szerepel –, hogy eloszlassa Phébé prózaiságát, amely „gőgjét és megvetését” táplálja.<sup>27</sup> És mégis, úgy tűnik, hogy az élvezet, amit Rosalinda/Ganiméd ebből a feladatból magának merít, meghaladja a neki tulajdonított funkciót. Jellemzően ő az, aki először hívja fel a figyelmet Phébe iránta való lehetséges vonzalmára, és ő az, aki Phébének a feléje irányuló megváltozott viselkedésével büszkélkedik, miután kihámozta Phébe megváltozásának lehetséges okait.

Na most mi van veled? Mért nézel így?  
Nem vagy te más, mint tisztos tömegáru,  
amit a Természet gyárt. – Jesszusom,  
ez megfogná az én szememet is!  
(3.5.41–44.)<sup>28</sup>

Nem lehetséges, hogy Rosalinda/Ganiméd bizonyos értelemben maga idézi elő Phébe vágyakozását, amelyet épp azzal kelt fel, hogy visszautasítja? Ezekben a sorokban a társadalmi nem (gender) és a biológiai nem (sexuality) diskurzusai közötti konfliktus nyilvánul meg, amikor a társadalmi nem szintjén Rosalinda a kötelező érvényű heteroszexualitás normáját követi, míg a nemiség szintjén Ganiméd valami olyan iránti vágyat idéz elő, amely már kívül kerül a nemi szerepek kettős rendszerén. Mindenesetre úgy látjuk most Rosalinda/Ganimédet, mint aki élvezi a visszautasító hím szerepét:

<sup>25</sup> C. L. BARBER, *Shakespeare's Festive Comedy*, 231. L. még: W. Thomas MACCARY, *Friends and Lovers: The Phenomenology of Desire in Shakespearean Comedy*, New York, Columbia University Press, 1985.

<sup>26</sup> „prove a busy actor in their” „pageant truly play'd” (3.4.50–58.).

<sup>27</sup> „the sight of lovers feedeth those in love” (3.4.56.), „proud disdain” (3.4.52.).

<sup>28</sup> „Why, what means this? Why do you look on me? / I see no more in you than in the ordinary / Of nature's sale-work. 'Od's my little life / I think she means to tangle my eyes too!”

Leborulva  
adj hálát, hogy egy jó ember szeret;  
mert megsúghatom, csak barátilag:  
nem vagy kapós; örülj, hogy van vevőd.  
(3.5.57–60.)<sup>29</sup>

És vajon miért tenné ki ugyanő Silviust az átható szenvedésnek, hogy előtte olvas-  
sák fel hangosan Phébe Ganimédhez írt szerelmes levelét, ha nem azért, hogy  
a győztes férfi pozíciójából fakadó büszkeségét legyezgesse? (4.3.14–64.) Egy  
következő jelenetben férfiúi önbizalma már olyan nyilvánvaló, hogy Silviust arra  
szólítja fel, mondja meg Phébének, „hogya ő szeret *engem*, akkor azt kívánom  
tőle, hogy *téged* szeressen”.<sup>30</sup>

Az *Ahogy tetszik*ben tehát a homoerotikus vágy körforgása magába öleli mind  
Phébe vágyakozását a „nőies” Rosalinda/Ganiméd iránt, mind pedig Rosalinda/  
Ganiméd vágyát, hogy Phébe férfira irányuló vágyának célja lehessen. Ám még  
ennél is sokatmondóbb a homoerotikus gyönyör megjelenítése Orlando hajlan-  
dóságában, hogy egy fiatal pásztorfiúval keveredjen szerelmi játékba. Ganiméd-  
nek való udvarlása során (aki immár Rosalindát személyesíti meg) Ganiméddel  
szeretőjeként bánt. Kapcsolatukat kevésbé Orlando kételyeinek akaratlagos fel-  
függesztése jellemzi, mint inkább az, hogy képes egy időre megszüntetni a szexu-  
alitás kettősségen alapuló felfogását, amely a világ dolgai között önkényesen tesz  
különbséget. Azt, hogy kettejük kapcsolatában Rosalinda-mint-Ganimédé az irá-  
nyítás, már számos olvasat felismerte; arról azonban, hogy e kapcsolat homoe-  
roticizmusa valamilyen formában mégis ironikus, még nem tett senki említést.  
Ugyanis Rosalindának „Ganümedészként” a fiatalabb és érzékenyebb (férfi) part-  
ner szerepét kellene játszania egy ehhez hasonló erotikus viszonyban, ám ő nem  
csak a nemi szerepeket cseréli fel, hanem a homoerotikus szereposztást is meg-  
zavarja.

Ami az elején még játéknak indult, a darab végére egy ál-házasságban tetőzik,  
amikor Orlando feleségül veszi azt a fiút, akiről azt hiszi, valójában Rosalindát  
játssza. És nem is Orlando, hanem Célia az, aki vonakodik a ceremóniában betöl-  
tött szerepét eljátszani: „Nem tudom a szöveget”, válaszolja, amikor Orlando fel-  
kéri, hogy legyen ő a pap.<sup>31</sup> Részben azért tagadja meg a kérést, mert a szertar-  
tás szavainak ritualisztikus ereje a szó kimondásával végrehajtja a benne foglalt  
jelentést. Az, hogy Shakespeare korában a rituálék varázserejét és szentségét szé-

<sup>29</sup> „Down on your knees, / And thank heaven, fasting, for a good man's love; / For I must tell you  
friendly in your ear, / Sell when you can, you are not for all markets.”

<sup>30</sup> „that if she love *me*, I charge her to love *thee*” (4.3.71–21, kiemelések a szerzőnél).

<sup>31</sup> „I cannot say the words” (4.1.121.)

les körben elfogadták, és hogy Orlando ennek ellenére mégsem bizonytalankodik, hanem buzgón ismétli az anglikán házasságkötési ceremónia pontos szövegét – „Én téged, „Rosalinda”, feleségül veszek.” – jól mutatja, hogy a darab milyen mértékben legitimálja a különböző benne megjelenített vágyak sokaságát.<sup>32</sup> Nem a fontos ebben a jelenetben, hogy Orlando és Ganiméd egy homoszexuális házasságot ismer el formálisan is, hanem az, hogy amint a Rosalinda és Ganiméd közötti távolság csökken, úgy csökken a homoerotika és a heteroszexualitás megkülönböztethetősége is. Amint a nő és a pásztorfiú alakja összeolvad, Orlando szavai azt sugallják, hogy Rosalindához és a nézőközönséghez hasonlóan elhiszi, hogy a szertartásban úgy vesz részt, mintha az tényleg valódi volna. A házasság szertartása azáltal, hogy egyszerre alapul a performatív beszédaktuson és a vágy színpadra állításán, egyszerre marad igaz és fiktív. E drámai fogás szubverzív ereje abban a kettős folyamatban mutatkozik meg, hogy egyrészt az elfogadottól eltérő vágyak kifejezésére sajátítja ki a frigy jelentését; másrészt rámutat, hogy a heteroszexuális házasság követelménye nem más, mint a vágnak sokféleségének a monogámia egyféleségére való redukálása. Az „ál”-házasság tehát nem megszenteltetés, hanem dekonstrukciója annak a rítusnak, amely által a két fél eggyé válik – benne a vágyat fogalmilag kódoló nyelv szubverzióját és átértelmező erejét látjuk.

Amikor az 5. felvonásban Hymen helyreállítja a heteroszexuális logikát, a darab szövege látszólag tagadja a szimultaneitás iránti elköteleződését. Az, ahogy Hymen levezényli a négy házasságot, világossá teszi e szertartások ideológiai funkcióját: „Ej, csönd! Nem tudtok várni? / Az én dolgom lezárni / e furcsa eseményt”,<sup>33</sup> Hymen „vezetése”<sup>34</sup> szükséges ahhoz, hogy ne csak „e furcsa eseményt”, de magát a darabot is „lezárja”. Ám az előadás nem ezzel ér véget, hanem az erotikus bizonyosság elleni újabb támadással. Rosalinda-mint-színészfiú ugyanis azzal ismétli meg az általa korábban is bizonyított erotikus és nemi mobilitást, továbbra is női ruhában állva a színpadon, hogy a közönség – nyilvánvalóan erotikus hangnemben történő – megszólításához kilép a színdarab világából: „ha tényleg nő volnék, végigcsókolnám mindegyiket, akinek helyes a szakálla, jó az arcbőre, és nem taszító a lehelete”.<sup>35</sup> Mint ahogy azt Orgel, Howard, Phyllis Rackin és Catherine Belsey is sejteti, e kiszólás célja, hogy rámutasson a nem (gender) mesterséges megalkotottságára és az erotikus vonzalom rugalmasságára, ráadásul a darabnak azon a pontján, ahol a vígjáték formájának (tanulság megfo-

<sup>32</sup> „I take thee, Rosalind, for wife.” (4.1.129.)

<sup>33</sup> „Peace, ho! I bar confusion. / 'Tis I must make conclusion / Of these most strange events”. (5.4.124–126.)

<sup>34</sup> „Hymen's bands” (5.4.128.).

<sup>35</sup> „If I were a woman I would kiss as many of you as had beards that pleas'd me, complexions that lik'd me, and breaths that I defied not.” (Epilógus, 16–19.)

galmazása a darab végén) éppen a nem és az erotika esszencialista és rögzített fel-fogását kellene megerősítenie.

Az erotika esetlegességét a művön belül mindenütt az egyszerű „ha” kötő-szó teszi lehetővé. Borotva megállapítása a „ha” hatalmáról, a darab teljes ero-tika-stratégiáját leírja: „*Ha* ön azt mondja, *akkor* mondom én azt...”<sup>36</sup> A feltéte-les módtól való függés az erotikus felfedezés lehetőségét úgy strukturálja, hogy nem követeli meg az iránta való elköteleződést. Orlando úgy udvarolhat, majd úgy veheti később feleségül Ganimédet, „*mintha* tényleg te lennél az én Rosalín-dám”, és *mintha* a házasság is igaz volna.<sup>37</sup> A „ha” varázsán keresztül a Rosalindát alakító színészi is erotikus vonzalmat válthat ki és viszonyozhat a nézőközönség mindkét nemű származó tagjainak. A „ha” nem csupán több erotikus viszonyt és lehetőséget eredményez, de feltételesen azt a dramaturgiai zavart is feloldja, ame-lyet a darab már nem bír fenntartani. Ezt láthatjuk, amikor Rosalinda azt mondja Silviusnak: „segítek rajtad, ha tudok”, Phébének azt, hogy „téged veszek el, ha nőt valaha elveszek; nekem holnap lesz az esküvő”, Orlandónak pedig azt, hogy „számíthatsz rám, ha férfi valaha számíthat rám; neked holnap lesz az esküvő”.<sup>38</sup> Még Hymen megbízatása is feltételes: „négy kéz fog négy kezet, / és Hymenhez vezet / *ha* az hűség hű marad.”<sup>39</sup>

Az, ahogy eddig is ennyire támaszkodtam a „ha”-ra, talán kellően jelzi, hogy megítélésemben sem Rosalinda, sem Orlando vagy Phébe nem könyvelhető el úgy, mint „egy” „homoszexuális” karakter. Inkább azt mondhatnánk, hogy ezek a szereplők a darab során ideiglenesen mind elfoglalják a homoerotikus vágy pozícióját. És ha azt mondjuk, hogy egy vágymód egy ilyen pozíció ideiglenes elfoglalásában nyilvánul meg, az azzal sem azonos, mintha a karaktereket „bisze-xuálisnak” mondanánk: Phyllis Rackin figyelmeztet arra, hogy a biszexualitás fel-tételezi a (vagyakozó) alany kettéosztottságát, amellyel a homo- és heteroszexua-litás képviselte kettősség ideológiai sértetlenségét őrzi.<sup>40</sup> Az *Ahogy tetszik* egész logikája az ehhez hasonló kategorizációk, valamint a vágymódok rögzítése és tár-gyiasítása ellen dolgozik.

Egyidejűségnek és rugalmasságnak azonban megvan a maga ára. Amennyiben a szöveg áramlásban tartja a homoerotikus vágyat, annyiban ezen kívül helyezi el azt a szorongást, amelyet Olivér, Orlando bátyja az alábbi képben ír le:

<sup>36</sup> „If you said so, then I said so” (5.4.99–100.). Kiemelés Nádasdynál. (A ford.)

<sup>37</sup> „if thou wert indeed Rosalind” (4.1.189–190., kiemelés a szerzőnél).

<sup>38</sup> „I would love you, if I could”, „I will marry you, if ever I marry a woman, and I’ll be married tomorrow”, „I will satisfy you, if ever I satisfied man, and you shall be married tomorrow” (5.2.108–112.).

<sup>39</sup> „Here’s eight that must take hands / To join in Hymen’s bands / If truth hold true contents.” (5.4.127–129.) Az idézet utolsó sorát nyersfordításban közlöm, mivel a „ha” kimarad mind NÁDASDY, mind SZABÓ Lőrinc fordításából. (A ford.)

<sup>40</sup> Phyllis Rackin: „Historical Difference/Sexual Difference.”

Egy szegény, torzonborz, rongyos csavargó  
 aludt a hátán fekve. A nyakán  
 egy zöldes-aranyos kígyó tekergett,  
 s vészesen fürge fejét már emelte  
 a fickó szájához  
 [...]  
 Egy nőtényoroszlán [...], kinek  
 emlőit kölykei szárazra szopták,  
 ott várta, macskamódra, hogy az alvó  
 megmozduljon.

(4.3.107–117.)<sup>41</sup>

Első pillantásra a két veszélyforrást, amelyre Olivér fogékonynak mutatkozik, nőtények alkotják: az idős anyafiguraként megjelenő nőtényoroszlán („kinek / emlőit kölykei szárazra szopták”), és a nőtény kígyó, amely csábítólag fonja körbe Olivér nyakát. Egyelőre fogalmazzunk meg e képpel kapcsolatban egy hagyományos pszichoanalitikus olvasatot: a férfias és nemeslelkű Orlando, miután elűzi a kígyót, megküzd az oroszlánnal is, míg gonosz, férfiasságától megfosztott testvére – nem lévén tudatában annak, hogy ő került a bajba jutott királykisasszony szerepébe (*damsel in distress*) – békésen tovább szunyókál. Ezen értelmezés alapján a ketjük közti testvéri rivalizálás egy nemi konfliktuson keresztül jelenik meg. Ugyanakkor mialatt a nőtény kígyó körülfogja áldozatát, megközelíti és kis híján be is hatol Olivér szájának védtelen nyílásába. Ahelyett, hogy azt állítanám: a kígyó a „fallikus anyát” képviseli, arra szeretnék rámutatni, hogy a kígyó figurájában az a szorongás koncentrálódik, amelyet a szöveg homoeroticizmus és heteroszexualitás iránti egyidejű elköteleződése generált. Vagyis ha Olivér számára veszélyt jelent a kígyó „női ereje”, ugyanúgy veszélyt jelent számára fallikus jellege is. A kígyó képe ezáltal a szövegben megjelenő erotikus „másik” reprezentációja és a homoerotikus kapcsolat nyomán keletkező félelmek és szorongások gyűjtőhelye. Nyomatékosítani szeretném, hogy e félelmek nem a homoerotikus vágy tapasztalatának inherens részei, hanem a homoeroticizmust természetellenesként, bűnökként és eretnekként beállító ideológiák produktumai.

Az ebben a képsorban megjelenített viszonyok valóban azt mutatják, hogy semmilyen vágymód, jelenjen meg bár nőben vagy férfiban, heteroszexuális vagy homoszexuális viszonyban, nem mentes a szorongástól. Ahogy játékosan Borotva is megállapítja: „a természetben minden halandó, úgyhogy a szerelmes

<sup>41</sup> „A wretched ragged man, oërgrown with hair, / Lay sleeping on his back. About his neck / A green and gilded snake had wreath'd itself, / Who with her head nimble in threats approach'd / The opening of his mouth... / A lioness, with udders all drawn dry, / Lay couching, head on ground, with catlike watch, / When that the sleeping man should stir...”



halandó halálos nagy bolond”.<sup>42</sup> Ebben a darabban azonban inkább az az érdekes, ahogyan a szexuális veszély a folyamatosan férfiként ábrázolt tárgyra ható „nőiesítő” folyamatokban kódolódik. Ennek megfelelően a szöveget kevésbé az érdekli, hogy a vágy egy bizonyos módja (hetero/homo) milyen félelmeket kelthet, mint az, hogy ezek a vágyak *egyáltalán* veszélyt jelenthetnek a férfi számára. Ebben az értelemben a szöveg mélységesen patriarchális, amennyiben a férfit helyezi a vágy centrumába, ahol is a legsebezhetőbb. Az, hogy a mű e sebezhetőségről csak járulékosan beszél, valamint hogy ennek kifejezése során a drámai megjelenítés helyett mindig inkább csak a róla szóló retrospektív beszámoló eszközével él, a szorongás elfojtásának mértékét is körvonalazza, amennyiben ez az elfojtás a komikus végkicsengés és a heteroszexuális zárlat – bármennyire problematikus és részlelhajló – érdekeit szolgálja.

Amikor a vágyak többszólamúságát hangsúlyozom, azzal nem azt kívánom kifejezni, hogy az *Ahogy tetszik* az erotika paradicsomi állapotát, vagy a test minden kulturális közvetítettség alól kivont, sokalakú perverzitásának utópiáját tükrözi. Hiszen amint a házasság intézményére irányuló utolsó előtti megnyilvánulás is bizonyítja, nehéz az erotikus mobilitást a végtelenségig fenntartani. De ugyanilyen nyilvánvaló, hogy az *Ahogy tetszik* nem köteleződik el a vágymódokat binárisan szervező logika mellett. És amikor a darab a vágy „bolondságára” utal (Borotva), e bolondsághoz hozzátartozik az a fegyelem is, amelynek alá van vetve.

## „VÁGYAIM, / MINT HEGYES SZURONYOK”<sup>43</sup>

(Antonio, *Vízkereszt*, 3.3.4–5.)

A szexualitás ökonómiája a *Vízkereszt*ben hasonlóan gazdag az erotikus befektetések típusaiban: Viola/Cesario kettős vágya Olivia és Orsino iránt; Orsino ambivalens érdeklődése Viola/Cesario iránt; Sebastian válasza Olivianak és Antonionak; és végül Antonio egyoldalú szexuális vágya Sebastian irányában. Annak ellenére, hogy Viola eleinte csak annak érdekében ölt férfi álcát, hogy a Herceg eunuchjaként szolgálhasson (1.2.56.), szexuális semlegességre épített státusza hamar szertefoszlik, amint különböző erotikus vágyak alanyává és tárgyává válik. Kritikusok gyakran hivatkoznak Viola passzivitására, amikor vonakodik cselekedni és inkább vár, hogy „az idő megmutatja”, mi vár rá (1.2.60.); azt azonban nem veszik észre, hogy azzal a szenvedéllyel, amellyel viszont Cesarióként

.....  
<sup>42</sup> „as all is mortal in nature, so is all nature in love mortal in folly” (2.4.52–53.).

<sup>43</sup> „My desire, / More sharp than filed steel...”

Olivianak udvarol, már meghaladja a „szövegét” (1.5.227). Férfiruhába öltözött nőként, minden hivatkozási alap nélkül Olivia arcát kívánja látni, és miután megtekintette e „festményt” (1.5.238), azzal válaszol, hogy „még ha ördög is – hát szépnek szép” (1.5.246.).

Kritikusok arra is rámutattak, hogy az álcájából származó kellemetlenségek milyen szorongást ébresztenek Viola/Cesarióban:

Énrám vágyik! Ha így van – s biztos így van! –,  
jobb volna egy álmot szeretnie...  
(*Végignézz magán*) Te álruha, gonosz dolog vagy ám:  
terhét az ördög benned hordja ki..  
[...]  
Mi lesz ebből? A herceg őt imádja,  
én, csodalény, a hercegeért rajongok;  
a hölgy meg, tévesen, értem bolondul.  
Hová jutunk?... Mivel férfi vagyok,  
reménytelen, hogy gazdátmat szeressem;  
de mivel nő vagyok (jaj, istenem!),  
Olivia is hiába eped.  
Ó, idő! Te bagozd ki; mert nekem  
ily nagy csomóhoz gyöngye a kezem.  
(2.2.25–41.)<sup>44</sup>

Annak, ahogyan Viola/Cesario lefesti helyzetét, sokkal nagyobb jelentősége van, mint amennyire a kritikusok ezt megállapították. A nehezen kibogozható csomó<sup>45</sup> éppen azt a többszörösen összekuszált erotikus viszonyrendszert jelenti, amelynek keretében fiúnak öltözött nőként „rajong” a hercegeért, míg ezzel egy időben Olivia vágyának tárgyaként az ebből fakadó izgalmakat is élvezi. Az Olivia vágya miatt érzett szorongásának ellentétes oldala éppen az a vágya, hogy Olivia szerelmének tárgya lehessen. E vágyát azonban már – annak megtagadása miatt – képtelen (mint egy csomót) megoldani. A későbbiekben még kitérek arra, hogy ebben a darabban ez a vágy miért van megtagadva. Amit azonban most fon-

<sup>44</sup> „I am the man. If it be so, as 'tis, / Poor lady, she were better love a dream. / Disguise, I see, thou art a wickedness / Wherein the pregnant enemy does much... / How will this fadge? My master loves her dearly; / And I, poor monster, fond as much on him; / And she, mistaken, seems to dote on me. / What will become of this? As I am man, / My state is desperate for my master's love; / As I am woman – now alas the day! – / What thriftless sighs shall poor Olivia breathe! / O time, thou must untangle this, not I; / It is too hard a knot for me t'untie.”

<sup>45</sup> A szerző a dráma-idézetben megjelenő „knot” (csomó) és „not” (nem) szavak hangzásbeli megfelelésével játszik, és Viola vergődése kapcsán az így kapott – és a nehezen kibogozható csomó által megjelenített – „kettős tagadásnak” feloldásáról ír. (A ford.)

tos megjegyeznünk, hogy Viola/Cesariót a darab nem azért keveri ilyen erotikus kettősségbe, hogy feloldja a dramaturgiai feszültséget, mint inkább azért, hogy fenntartsa, és hogy a közönségben is hasonlóan többszólamú vágyakat ébresszen, akiknek nézői gyönyöre így legalábbis részben abból fakadna, hogy az erotikus lehetőségek többféleségébe nyernek határáthágó bepillantást.

A darabban megnyilvánuló erotikai kettősség alátámasztásaként összevethetjük Viola/Cesario két szerelmi vallomásának nyelvezetét: az első, amelyet Olivia udvarlójaként Orsino helyett ad elő, a második pedig az Orsinónak mondott szerelmi vallomás-kísérlet. Viola/Cesario mindkét esetben színpadra állítja a vágyát, és az erotika mindkét címzettjéhez nyelvtanilag a feltételes módra épülő szöveget alkalmaz. Hasonlítsuk össze a szintaktikai és szemantikai elrendezés szempontjából Viola/Cesario megjegyzését Olivianak: „Ha lángolnék önért, úgy, mint a gazdám, / oly szenvedéssel, oly halálosan, / én föl nem fognám, hogy elutasít, / én meg nem érteném”;<sup>46</sup> és vallomását Orsinóhoz: „Apámnak volt egy lánya; szeretett / egy férfit, ahogy... mondjuk... én szeretném / – ha nő lennék – fenségedet.”<sup>47</sup> Véleményem szerint azért vagyunk hajlamosak – meglehetősen kétes módon – e második szöveget igaznak, míg az első hamisnak vélni, mert feltételezzük az egyetemes érvényű heteroszexualitást. Itt mindkét beszéd a vágy színpadra állítása, és ilyenformán mindkét szöveg az igazság és hamisság, fikció és valóság, valamint heteroszexualitás és homoeroticizmus merev kettőségét ássa alá.

Mindezzel nem azt kívánom állítani, hogy Viola/Cesario viszonya a homoeotikus vágyhoz pozitív színben lenne feltüntetve, ugyanis Rosalindával ellentétben az általa elfoglalt erotikus pozíció pusztítással fenyeget – legalábbis ahogyan ő ezt megéli, amikor a Vitéz Tóbi által párbajra hergelt Vitéz Ábrissal kell megküzdenie. A fegyvernem, amelyet a párbajhoz választanak, szintén nem jelentés nélkül való, ugyanis a párbaj lényege az, hogy Viola/Cesario bemutathassa, mi az a „nem sok”, ami „hiányzik az én férfiasságomhoz”.<sup>48</sup> Amikor Tóbi rászól: „induljon, vagy pedig lássam a meztelen kardját itt és most; mert vívnia kell, az biztos – vagy be kell ismernie, hogy gyáva és nem méltó a fegyverviselésre”,<sup>49</sup> akkor ennél a (fallikus) kiszólásnál Viola/Cesario fegyverének „hiánya” a nembeli különbséget fogja jelölni. Mindemellet amennyiben a kard a férfiasság megtestesítője, annyiban az inkább függ egy bizonyos viselkedéstől, mint biológiai tulajdonságoktól. Ebben a színpadi momentumban a cselekmény során egyszerre szilárdul

<sup>46</sup> „If I did love you in my master's flame, With such a suff'ring, such a deadly life, / In your denial I would find no sense; / I would not understand it.” (1.5.269–272.)

<sup>47</sup> „My father had a daughter lov'd a man, / As it might be, perhaps, were I a woman, I should your lordship.” (2.4.107–109.)

<sup>48</sup> „A little thing would / Make me tell them how much I lack of a man.” (3.4.302–303.)

<sup>49</sup> „Therefore, on, or strip your sword stark naked; for meddle you must, that's certain, or forswear to wear iron about you.” (3.4.252–254.)

vissza bináris kódjába a nemi szerep, és sejlik fel mellette e szerep művi jellege<sup>50</sup>. Jellemző, hogy éppen a nemi szerep jelentését nyomás alá helyező jelentében szűnik meg az erotikus különbözőség játéka is – vagy pontosabban fogalmazva: éppen itt terelődik át egy másik szereplőre. És ki más is siethetne ilyenkor Viola/Cesario védelmére, mint Antonio, aki a művön belül a legszilárdabb pozíciót foglalja el a homoerotikus vágy viszonyrendszerében?

Az Antonio és Sebastian között lezajló első jelenet teljes egészében arra fókuszál, ahogyan Sebastian visszautasítja a tengerésztiszt Antonio segítségét. Utóbbinak eközben leküzdhetetlen vágya, hogy kísérje és segítse azt az embert, akiről elmondhatja: „három hónapja már / hogy megszakítás nélkül, éjjel-nappal, / egymással töltöttünk minden időt”.<sup>51</sup> Antonio rögeszmésen követi Sebastiant Illyria utcáin, melyek meggyőződése szerint veszélyesek: „...bármilyen történet, én úgy imádlak: / a veszély szinte szórakozásnak látszik. Megyek utánad.”<sup>52</sup> Nem véletlen, hogy ez a jelenet (2.1.) Viola/Cesario Olivíához intézett udvarlása (ahol meghaladja „szövegét” [1.5.]), és az „ily nagy csomóhoz gyöngye a kezem” záró sorú, cselekedeteinek veszélyeit mérlegelő kontemplációja (2.2.) közé ékelődik. Ehhez hasonlóan utalnak Antonio szavai is arra, hogy a koraújkori kultúrában a kizárólagosan homoerotikus szenvedély veszélyekkel járt, mivel ahhoz, hogy a szerelmes szerelmének közelében maradhasson, bizonyos „veszélyeket” – még ha képletesen, és nem szó szerint is – „szórakozássá” kellett alakítani. És hogy ezek a veszélyek nem merülnek ki az Orsino emberei által okozott fenyegetésben (ők a törvény emberei), azt jól mutatja Antonio könyörgése Sebastianhoz: „ha nem akarsz megölni a hiányoddal, engedd meg, hogy a szolgád legyek”.<sup>53</sup> Az Antonióból kiáradó szerelem valamiképpen még arra is képes, hogy szerelmét gyilkosságra ösztönözze.

Ugyanakkor egy még nagyobb veszély is megjelenik ebben a jelenetben, amelynek végül súlyos következményei lesznek Antonio vágyakozására nézve. Sebastian elmeséli Antoniónak, hogy apja „két gyermeket hagyott hátra: engem és ikerhúgomat; ugyanabban az órában születünk. És ha az ég kegyes lett volna hozzánk, ugyanabban az órában is végeztük volna! De ön, jó uram, közbelépett, azzal, hogy engem fölszedett a parti szikláról, amikor a húgom alig egy órával

<sup>50</sup> Peter Stallybrass segített e kifejezés megformálásában.

<sup>51</sup> „three months... No int’rim, not a minute’s vacancy. Both day and night” (5.1.90–92).

<sup>52</sup> „But come what may, I do adore thee so / That danger shall seem sport and I will go” (2.1.44–45). A második sorban kicsit megváltoztattuk NÁDASDY Ádám fordítását, hogy jobban tükrözze azt a kifejezést, amelyet a bekezdés további részében elemez a szerző. Nádasdynál eredetileg: „a veszély szinte vonz”. (A szerk.)

<sup>53</sup> „If you will not murder me for my love, let me be your servant.” (2.1.33–34.)

azelőtt vízbefúlt.”<sup>54</sup> Sebastian akkor menekül meg, amikor felszedik a „parti szikláról”. Itt a parti sziklákon megtörő hullámok habja elevenedhet meg, amely kép az újjászületés motívuma is egyben a Shakespeare által ábrázolt hajótöröttek számára. Ugyanakkor ez az újjászületés Sebastian húgának feltételezett halálával is egybeesik, aki „belefulladt a sós vízbe”, majd Sebastian emlékét is belefullasztja „sós könnyeibe”.<sup>55</sup> Más szóval: Sebastian újjászületését Antonio szerelmében a Sebastian által szeretett egyetlen nő, Viola halála foglalja magában.

Amint említettük, Viola/Cesariót valóságosan is a pusztulás veszélye fenyegeti. Lényeges, hogy Antonio siet a segítségére és menti meg, mivel az álca miatt azt hiszi, a szerelmét védi. Közbelépése a darab központi áttolása: amikor az egyszerre jelentkező homoerotika és heteroszexualitás következményei túlságosan is teli lesznek szorongással, akkor Viola/Cesario homoerotikus energiája áttolódik Antonióra – aki, mint azt Laurie Osborne is megjegyzi, az egyetlen szereplő, akinek a másik iránt tanúsított szenvedélye nem megtevesztésből származik, és nem igényel nőt ahhoz, hogy kifejezésre juthasson.<sup>56</sup>

Közvetlenül a kardpárbajt megelőzően Antonio rátalál Sebastianra, és ezekkel a szavakkal üdvözlí:

Nem tudok elszakadni: vágyaim,  
mint hegyes szuronyok, űznek utánad.  
S nemcsak hogy lássalak (bár már ez is  
megérne akármekkora utat),  
hanem a féltékenység, hogy jól vagy-e.  
Te idegen vagy itt  
[...]

Az, hogy szeretlek,  
és az, hogy féltetek – e két dolog  
hozott ide.

(3.3.4–12.)<sup>57</sup>

<sup>54</sup> „left behind him myself and a sister, both born in an hour. If the heavens had been pleas'd, would we had so ended! But you, sir, alter'd that, for some hour before you took me from the breach of the sea was my sister drown'd.” (2.1.17–22.)

<sup>55</sup> „She is drowned already, sir, with salt water, though I seem to drown her remembrance again with more.” (2.1. 29–30.)

<sup>56</sup> Laurie OSBORNE, „The Texts of *Twelfth Night*”, *ELH* (1990 tavasz), 37–61. Osborne kiváló elemzése az Antonio-jelenetek elhelyezésével való manipulációról a 18. és 19. századi előadásokban azt mutatja, hogy a színházi szövegek könyvek maguk is a homoerotika jelentésbeli változásairól tanúskodnak.

<sup>57</sup> „I could not stay behind you. My desire, / More sharp than filed steel, did spur me forth; / And not all love to see you, though so much / As might have drawn one to a longer voyage, / But jealousy what might befall your travel, / Being skillless in these parts... My willing love, / The rather by these arguments of fear, / Set forth in your pursuit.” A bekezdés hátralévő részében a szerző a Shakespeare-eredetiben előforduló „jealousy” (gyanakvás, féltékenység) kifejezést „anxiety”-nek („szorongás, aggodalom”) magyarázó szerkesztőkön kéri számon ezt az átértelmezést. A NÁDASDY-fordításban azonban

Vajon a szerkesztők miért magyarázzák a „féltékenység”-et „szorongás”-nak, amikor mindkét szó Shakespeare rendelkezésére állt, és mindkét variáció ugyanolyan jól alkalmazható lett volna?<sup>58</sup> Antonio nyilvánvaló módon a veszélyek miatt is szorong, amelyek szerelmét érhetik, és féltékeny azokra a hatásokra is, amelyek elcsábíthatják. Ezutóbbira pedig meg is van minden oka: Sebastian könnyen megadja magát az Olivia által keltett „izgalmaknak” (4.1.59.).

Antonio szövege – egy általam bevezetni kívánt terminussal élve – a „penetráció retorikáját” alkalmazza. A férfivágyat szinte valamennyi Shakespeare-dráma fallikus szimbólumokkal ábrázolja, ami első pillantásra még tautologikusnak tűnhet, ha nem jutna eszünkbe az az általánosan elfogadott vélekedés, amely szerint Shakespeare ficsúr (*fop*) figurái nemcsak „nőiesek”, hanem „homoszexuálisak” is. Ezzel ellentétben a *Vízkereszt* a férfi homoerotikus vágyat a szó legközvetlenebb értelmében fallikusnak ábrázolja: merevnek, keménynek, penetrálónak. Antonio úgy írja le érzéseit, hogy vágyai „hegyes szuronyok”, amelyek „űzik”, „sarkallják”<sup>59</sup> őt, ahol az utóbbi kifejezés értelmezhető úgy, hogy Antoniót (aki így tárgyi pozíciót foglal el) sarkantyúk szurkálják, másrészt úgy, hogy e sarkallás révén Antonio Sebastianhoz közeledik (alanyi pozíció). Amennyiben a heteroszexuális vágy a Shakespeare-drámában a lelohadás felé tart (Vénusz győzedelmeskedik Mars felett, mindent áthatnak a [kis]halállal kapcsolatos szójátékok), és amennyiben a homoerotikus vágy állandó készenlétben van ábrázolva, akkor egy férfinak férfire irányuló vágya minősül „férfiasabbnak.”<sup>60</sup>

Mindezen túlmenően több kritikus azt is észrevette, hogy a koraújkorban a túlzott heteroszexuális vágy az „elnőiesedéstől” való félelmet is felkeltette. Rómeó például a Júlia iránt tanúsított vágyakozása miatt bosszús: „ó, Júlia, szépséged

.....  
 éppen a „szorongás” került a „jealousy” helyére, ezért ezt a szót „féltékenységre” cseréltük, ami talán jobban visszaadja az eredeti kétértelműségét. (A ford.)

<sup>58</sup> Az *Oxford English Dictionary* az „aggódalom” (*anxiety*) szóra adott első jelentése (mely 1525-től kimutatható): „The quality or state of being anxious; uneasiness or trouble of mind about some uncertain event; solitude, concern.” (Aggódás érzete vagy állapota; egy bizonytalan esemény miatti nyugtalanság; magányosság, gond.) A „féltékeny” (*jealous*) első meghatározása (1382-ből származó példával): „Vehement in feeling, as in wrath, desire, or devotion.” (Erőteljes érzelem akár haragban, vágyban, vagy odaadásban.) Ugyanez a szó 1430-ból: „Ardently amorous; covetous of the love of another, fond, lustful.” (Heves szerelmi érzés, a másik iránti szeretet mohósága; szerető, vágyakozó.) 1387-ből pedig: „Zealous or solicitous for the preservation or well-being of something possessed or esteemed; vigilant or careful in guarding; suspiciously careful or watchful.” (Egy birtokolt vagy megbecsült dolog buzgó vagy gondos megőrzése; éber és óvatos őrködés; gyanakvóan elővigyázatos és körültekintő.)

<sup>59</sup> Shakespeare szövegében az „űznek utánad” eredetije: „spurs me forth”. A tanulmány szerzője ezért tud a „spur” (*sarkantyú*) szó különféle jelentésárnyalataira rájátszani. (A ford.)

<sup>60</sup> Köszönettel tartozom Peter Stallybrass-nek, amiért emlékeztetett a heteroszexuális és homoerotikus fallikus képiség különbségére.

elpuhított: / lágyul szívemben a kemény acél.”<sup>61</sup> Hasonló célzattal mondhatják a rómaiak, hogy Antonius Kleopátra iránti szenvedélye olyannyira megfosztja őt férfias jellegtől, hogy „Kleopátránál nem férfiasabb / és az sem nőiesebb nála.”<sup>62</sup> Ezzel ellentétben az extrém férfiasság, mint ahogy az a spártai önmegtartóztatásban és katonai hőstettekben is megnyilvánul, nem csak úgy van ábrázolva, mint ami következetesen megfér a férfiak közötti erotikus vonzalommal, hanem közvetlenül e vonzalmon keresztül jut kifejezésre, például Aufidius szavaiban Coriolanushoz: „ó, hadd övezze melledet karom, / Min durva kopjám százszor megtörött”,<sup>63</sup> amelyet később azzal folytat, hogy Coriolanus látványa sokkal több örömet okoz számára, „mint / Midőn először lépett e küszöbre / Menyaszszonyom”.<sup>64</sup>

Ezzel szemben a shakespeare-i ficsúr-figurák, míg a homoerotikus viszonyok iránt „passzív” magatartást mutatnak, a heteroszexuális ismerkedés kísérleteiben (még ha sikertelenül is) szinte mindig részt vesznek.<sup>65</sup> Vitéz Ábris is az Olivíával való házasságra pályázik, mégha csak a társadalmi rang és a pénz motiválja is. Tény, hogy őt viszont Vitéz Tóbi befolyásolja, és így házassági kísérlete egy homoerotikus szerelmi háromszög viszonyába illeszthető, ahol udvarlásának látszólagos célja (Olivia) tulajdonképpen vágyának valódi tárgyára (Tóbi) irányul.<sup>66</sup> Mindezek ellenére Vitéz Ábristról pontosabb képet fest az, hogy minden erotikus vágy hiányzik belőle, és csupán a heteroszexualitás társadalmi-intézményi követelményeit igyekszik kielégíteni. Ábris karaktere valóban tűnik inkább edénynek, amelyet mások vágyai töltenek meg, különösen Vitéz Tóbinak a kialakult szerelmi háromszögre irányuló manipulációja, amellyel unokahúgának testét kívánja elcserélni a vagyon, kényelem és hatalom fejében. E ficsúr-figurák

<sup>61</sup> „hath made me effeminate, / and in my temper soft'ned valor's steel!” NÁDASDY Ádám fordítása. (SHAKESPEARE, *Drámák. Második kötet*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2008.)

<sup>62</sup> „not more manlike / Than Cleopatra, nor the queen of Ptolemy / More womanly than he.” SHAKESPEARE, *Antonius és Kleopátra*, ford. VAS István, utószó GÉHER István, Budapest, Európa Könyvkiadó–Magyar Rádió és Televízió, 1984.

<sup>63</sup> „Let me twine / Mine arms about that body, whereagainst / My grained ash an hundred times hath broke.” SHAKESPEARE, *Coriolanus*, ford. PETŐFI Sándor, átd. MÉSZÖLY Dezső, Budapest, Európa Könyvkiadó–Magyar Rádió és Televízió, 1984.

<sup>64</sup> *Rómeó és Júlia*, 3.1.113–115., *Antonius és Kleopátra*, 1.4.5–7., és *Coriolanus*, 4.5.111–123. Hálával tartozom Phyllis RACKIN-nek, amiért felhívta a példákra a figyelmemet, valamint a *Historical Difference / Sexual Difference* c. előadásában közölt kifejtéseiért.

<sup>65</sup> Randolph TRUMBACH erre vonatkozó történelmi elemzéséhez lásd: „The Birth of the Queen: Sodomy and the Emergence of Gender Equality in Modern Culture 1660–1750” = *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, szerk. Martin DUBERMAN et al. New York, New American Library, 1989, 133.

<sup>66</sup> A vágy háromszögét vizsgálja: René GIRARD, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, ford. Yvonne FRECCERO, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1965.



– reprezentációjuk szerint – nem annyira homoszexuálisként jelennek meg, mint inkább úgy, mint akiket elnőiesített vágyuk heteroszexuális volta.

Orsino, akit lanyha viselkedése és túlzott udvari beszédstílusa ficsúrok közé sorol, úgy tűnik, egy konkrét személy helyett a szerelembe szerelmes. Amint Jean Howard is megjegyzi, Orsino

eleinte veszélyt jelent a reneszánsz biológiai és társadalmi nem rendszerére azáltal, hogy lanyhán szembehelyezkedik a férfias udvarló szerepével, és nárcisztikus önimádatba fullad. [...] Nárcizmusa Malvolióra, potenciális nőiessége pedig Vitéz Ábrisra tolódik át, akik bolondos viselkedésükért súlyos megaláztatásokban részesülnek.<sup>67</sup>

Orsino ugyan nárcisztikus és „nőies”, de véleményem szerint önmagában egyik tulajdonsága sem jelenti a férfiak iránti vágyat. Orsino nőiessége, ami a nemi szerep (gender) jellemzője, mind az Olivia iránti heteroszexuális vonzódásában, mind a Cesarióra irányuló homoerotikus vágyában megjelenik. Itt az izgalmas kérdés az, hogy Orsino vágyát mennyiben terheli szorongás, vagyis – mai nyelvvel szólva – vágya mennyiben homofób. Orsinónak a Cesarióval kialakított homoszociális fesztelenségével ellentétben (intim barátságuk alig három napon belül létrejön [1.4.3.]) a szolgálja iránti viszonyának egy lehetséges homoerotikus olvasata már feszültséget eredményez nála: addig nem hajlandó eljegyezni Violát, ameddig az nem ölti fel „lányruháit” (5.1.252.). Arra is képtelen, hogy valóban nőként „lássá” őt, és továbbra is Cesariónak szólítja: „így nevezlek, amíg férfi vagy, / de majd ha végre más ruhát veszel, / Orsino szíven királynő lesz!”<sup>68</sup> Amennyire szorongása *valójában* vágy, Orsino a magában elfojtott homoerotika révén válik Antonio alakjának analógiájává.

Életműve során Shakespeare az „nőiesiséget” rendszerint a parfümözött udvaroncok hízelgő büszkeségével és a tartást vesztett férfiak „nőies” könnyeivel azonosítja. Hövér<sup>69</sup> és Hamlet például az udvaroncok „elnőiesedése” ellen intéznek kirohanást; Laertes és Lear könnyeiket „női” könnyeknek írják le; Hamlet ugyanúgy undorodik Osricthól és Guildensterntől, mint Opheliától és Gertrudtól. Hamlet esetében az elnőiesedéstől való rettegés az, ami a homofób undort stimulálja: „Idióták, azt hiszitek, hogy rajtam könnyebb játszani, mint egy furulyán?”<sup>70</sup>

<sup>67</sup> HOWARD, „Crossdressing”, 432.

<sup>68</sup> „For so you shall be, while you are a man; / But when in other habits you are seen, / Orsino's mistress and his fancy's queen.” (5.1.383–385.)

<sup>69</sup> Hotspur nevének magyar változata a IV. Henrik I. részének Vas István-féle fordításában. (A ford.)

<sup>70</sup> IV. Henrik I. rész, 1.3.29–69., Hamlet, 5.2.82–193. és 3.2.368–369., Lear király, 2.4.271–278. „'Sblood, do you think I am easier to be play'd on than a pipe?” NÁDASDY Ádám fordítása. (SHAKESPEARE, *Drámák*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2001.)

Kevés olyan utalás található Shakespeare munkásságában, amely arra utalna, hogy Shakespeare a „nőiességet” a homoeroticizmushoz kapcsolta, hacsak nem kötjük ide Cesario nőies tulajdonságait, amelyek – ambivalens módon – vonzzák Orsinót. Úgy tűnik, történelmileg csak a Cesarióhoz hasonló „fiúk” és a papucsférj típusú felnőtt férfiak minősültek nőiesnek. A felnőtt férfiak homoeroticizmusának és „elnőiesedésének” csálhatatlan kapcsolata már egy későbbi kulturális fejlemény, amelyet kritikusok olvastak bele Shakespeare szövegeibe a különböző kulturális miliókra adott válaszként.<sup>71</sup> A *Vízkereszt*ben Antonio és Sebastian félreérthetetlen utalással használják fallikus kardjaikat, és ezáltal válnak Vitéz Ábris ellenpólusaivá, akin még Viola/Cesario is túlszsz, annak ellenére, hogy őnála – ugyan „nem sok” – de valamennyi mégis kellene a „férfiasságához”. Vagyis a „helyénvaló” férfivágy fallikus, függetlenül attól, hogy homoerotikus vagy heteroszexuális; a fallikus erő nélkül ugyanis a shakespeare-i dráma ezeket a karaktereket vagy aszexuálisnak vagy csak névlegesen heteroszexuálisnak minősítette.

A homoerotika minden vonzósága ellenére a *Vízkereszt* nem sokáig élvezi azt. Nemcsak Orsino jegyzi el Viola/Cesariót és Sebastian Olivíát, hanem Antonio figurája is marginalizálódik – egyrészt annak következményeként, hogy nyilvánosan is beszél vágyairól, másrészt mert vágyakozása minden más kötődés-típust kizár. Mint *A velencei kalmár* Antoniója, a *Vízkereszt* Antoniója is odaadja „erszényét” szerelmének, ami után nem sokkal a herceg emberei letartóztatják. Mialatt a rendőrökkel küzd, így szól „Sebastian”-hoz (valójában Viola/Cesarióhoz):

Így járok, mert követlek:  
de nincs menekvés; állok elibe.  
Veled mi lesz? Mert kénytelen vagyok  
most visszakérni az erszényemet.  
Az jobban fáj, hogy nem segíthetek,  
mint mostani bajom.

(3.4.333–338.)<sup>72</sup>

Amiután Viola/Cesario pénzt ajánl fel, miközben nem csak ismeretségüket tagadja le, hanem azt is, hogy tudomása lenne Antonio erszényéről, a rendőrök megkísérlik elvinni Antoniót, ám ő ellenáll nekik:

<sup>71</sup> TRUMBACH „Birth of the Queen”, 134.

<sup>72</sup> „This comes with seeking you. / But there's no remedy; I shall answer it. / What will you do, now my necessity / Makes me to ask you for my purse? It grieves me / Much more for what I cannot do for you / Than what befalls myself.” A sorszám Nádasdynál: 340–345.

Hadd szóljak még. Én ezt a fiút itt  
a halál torkából szedtem elő,  
gyógyítva ápoltam szent szerelemmel,  
és alakját, mely tiszta jellemet  
látszott ígérni, hódolva imádtam.  
(3.4.360–364.)<sup>73</sup>

„Kit érdekel?” válaszolják a rendőrök, és ettől Antonio átkozódni kezd:

De jaj – nem isten, rút bálvány csupán.  
Sebastian, szépséged becsapott!  
A természetben csak az ész gonosz:  
rossz érzelmet csak rossz jellem okoz.  
(3.4.366–369.)<sup>74</sup>

Amelyre végül a rendőrök így reagálnak: „Ez megbolondult. Vigyük!” (3.4.372.).<sup>75</sup> Antoniót a törvény nemcsak azért minősíti bolondnak, mert beszéde nyelvileg és az osztály szempontjából helytelen, hanem mert vágyának beszédbeli kifejezése kínosan két diskurzus, a plátói barátság és a szodómia beszédmódja közé szorul. Vagyis Antonio számára nem léteznek szavak e kora modern periódusban arra, hogy vágyait mások megérthessék.

Mint ahogy azt szokásszerűen feltételezhetjük, Antoniót felmentik börtönbüntetése alól, amint Viola/Cesario problémái is megszűnnek. Sebastian érkezésével nemcsak fivér és nővér ismernek egymásra, hanem – több kritikus szerint – a „természet [is] eléri célját”, amikor Olivia és Sebastian, valamint Orsino és Viola alkotnak párt (5.1.257.). E „természethez” való fellebbezés úgy is tekinthető, mint ami feloldja a korábbi dramaturgiai energiát, amely a társadalmilag törvénytelennek minősülő szövetségek ábrázolásában nyert szerepet, és ami a konvencionális eljegyzési aktusok formájában a Viola/Cesario megtestesítette, egyidejűleg több tárgyra irányuló vágyakozás okozta feszültséget is kirekeszti. Több feminista és pszichoanalitikus kritikus ezt a zárlatot a psziché androgunitásaként értékeli, amely során Viola/Cesario kettős karaktere – mintegy fantasztikus módon – felbomlik „félbevágott almaként” (5.1.221.) Viola és Sebastian párosává. Ám ez az

<sup>73</sup> „Let me speak a little. This youth that you see here / I snatch'd one half out of the jaws of death, / Reliev'd him with such sanctity of love, / And to his image, which methought did promise / Most venerable worth, did I devotion.” A sorszám Nádasdynál: 368–372.

<sup>74</sup> „But O how vile and idol proves this god! / Thou hast, Sebastian, done good feature shame. / In nature there's no blemish but the mind; / None can be call'd deform'd but the unkind.” Nádasdynál a sorszámok: 374–377.

<sup>75</sup> „The man grows mad. Away with him.” Nádasdynál a sorszám: 380.

olvasat akármennyire is hozzátartozni látszik a darab gender-politikájához (bár véleményem szerint inkább megkerüli mintsem megoldja a transzvesztitizmusból fakadó nemi identitás kérdését), az erotika politikáját már figyelmen kívül hagyja. Antonio végső kérdését („Melyik Sebastian?”) Sebastian és Viola „felismerése” és a gyors, szimmetrikai összehasonlítások válaszolják meg. De valóban megválaszolják? Vajon az a Sebastian, kinek utolsó szavai Antoniéhoz: „Antonio! Drága Antonio! / Mennyit aggódtam, gyöttrődtem miattad, / mióta elváltunk!”<sup>76</sup> ugyanaz a Sebastian, aki az imént Olivíával szentesítette szerelmét? A csodaszerűen megtörténő eljegyzés ellenére Sebastian vágya bonyolultabbnak tűnik annál, mint amit a „természetes” heteroszexualitás feltételez. Sőt, Sebastian vágya – hasonlóan Viola/Cesarióéhoz – megszüntetni látszik a homoerotikus és a heteroszexuális közti különbséget – legalábbis amíg a házasság intézménye nem lép közbe. Vagyis a vágy esszenciális heteroszexualitásának visszaállítása fényében Sebastiannak a „természet céljára” való utalása némileg gyanús.

Egy másik lehetséges értelmezéssel szolgált Joseph Pequigney a „természet eléri célját” koncepciójára.<sup>77</sup> Ennek szemléltetésére a tekejátékot hozza példaként,

amelyben a golyó a pálya ívének vagy a gurítás irányának megfelelően ferde mozgással halad, és a „rézsútosság” (*bias*) a teknő alakú pálya ferdeségét ugyanúgy jelentheti, mint a (shakespeare-i) metaforában megjelenő görbe vonallal bejárt utat. Hasonlóképpen a természet is inkább rézsútós vagy íves, mint egyenes pályát választ működése során [...] A heteroszexuális egyenes vonalhoz képest a homoerotikus elkanyarodás vagy a leszbikus [sic!] deviáció tehát nem természetellenes, hanem éppen ellenkezőleg: magának a természetnek működési elve.<sup>78</sup>

Dramaturgiai lezárása ellenére a *Vízkereszt* konklúziója csak ambivalens módon kötelezi le magát a magára erőltetett „természetes” heteroszexualitás iránt.

Az *Ahogy tetszikben* és a *Vízkeresztben* különböző módokon kezelt homoerotika összehasonlítása alapján azt láthatjuk, hogy amikor a homoerotika nem kölcsönös elköteleződésen alapul, problematikussá válik. Mindez talán túlságosan is egyértelműnek tűnik, ám ennek kijelentése hangsúlyozza azt, hogy a shakespeare-i drámákban felfedett szorongás nem is annyira egy sajátos vágy-módról szól, hanem a kölcsönösség hiányából fakadó pszichikai lelepleződésről.

<sup>76</sup> „Antonio, O my dear Antonio! / How have the hours rack'd and tortured me, / Since I have lost thee!” (5.1.216–217.)

<sup>77</sup> A Shakespeare-eredetiben ez a kifejezés a „nature to her bias” formájában szerepel. A tanulmányban idézett Pequigney-értelmezés az angol „bias” szó többértelműségét bontja ki (jelen esetben a szó a „ferdeség/rézsútosság” és a „kitérés” értelmében szerepel). (A ford.)

<sup>78</sup> Joseph PEQUIGNEY, *The Two Antonios and Same-Sex Love in Twelfth Night and The Merchant of Venice*, a Shakespeare Association of America előtt előadott kiadatlan kézirat, 1989, 11.

A heteroszexuális vágy ugyanúgy gondot jelent, ha nem viszonozzák. Annak ellenére, hogy a *Vízkereszt* a „természet céljára” történő kétértelmű utalásával a heteroszexualitás parancsa felé hajlik, és túl azon, hogy mindkét színmű végül a heteroszexualitás felé mozdul el, a homoeroticizmus mégis úgy konstruálódik végig, mint ami a vágnak csupán egy újabb módja. Ahogy Antonio is fogalmaz egy kijelentésében, amely a koraujkori szövegek közül talán a leginkább közelít meg egy homofóbia-ellenes megnyilatkozást: „A természetben csak az ész gonosz: / rossz érzelmet csak rossz jellem okoz.”<sup>79</sup> Mindkét vágymód érzékenynek mutatkozik a társadalmi és az intézményi nyomásra, és mindkettő különböző módon van „nemes” és „irracionális” impulzusoknak tulajdonítva. Más szóval a Shakespeare-i dráma a homoerotikus és heteroszexuális indítékot ugyanazzal az erkölcsi és filozófiai alapú mércével méri.

Továbbá a homoerotikus vággal való viszonylagos könnyed vagy nehéz<sup>80</sup> viszony azon is múlik, hogy e vágy mennyiben nyerhető vissza olyan homoerotikán belül, amely egyszerre jelentkezik a nemzedéki reprodukciót biztosító heteroszexualitással. Konkrétabban: e színművekben a nőket az erotikus csereüzletből kihagyó dramatizált fantázia szorongást eredményez. Amikor a homoerotikus kapcsolatok a heteroszexuális kötelékek felváltásával fenyegetnek, amikor az erotika a biológiai reprodukcióval kapcsolatos aggodalomra van leszűkítve, akkor a homoerotika ugyanabban a pillanatban lesz száműzve, mint amikor a nő nem is visszarögzül a patriarchális rendbe.

Maga a reprodukcióval kapcsolatos aggodalom, amely hipotézisem szerint e két színmű rendszerező elve, egyik darabban sem jelenik meg explicit módon. Ugyanakkor viszont meghatározó témájává válik Shakespeare szonettjeinek,<sup>81</sup> már rögtön a legelső vers legelső sorával, amely a fiatal férfinak van címezve: „A gyönyörűt szaporítani vágyunk, / Hogy így örökké rózsálljon a Szép”<sup>82</sup> (1. szonett).<sup>83</sup> Amikor a költő a szerelmét arra buzdítja, hogy „Nézz tükrödbe, s mondd az arc-

<sup>79</sup> „In nature there's no blemish but the mind; / None can be call'd deform'd but the unkind.” (*Vízkereszt*, 3.4.376–377.).

<sup>80</sup> Az angolban szójáték az „ease” és a „dis-ease” párosával. (A ford.)

<sup>81</sup> A soron következő szonettidézeteket a következő kiadás alapján közlöm: SHAKESPEARE, *Szonettek*, ford. és utószó SZABÓ Lőrinc, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984.

<sup>82</sup> „From fairest creatures we desire increase / That thereby beauty's rose might never die.”

<sup>83</sup> A szonettek jelölésénél David BEVINGTON számozását követem, aki Tomas THORPE, az eredeti kiadó beosztását vette alapul. Robert CROSMAN a „Making Love Out of Nothing At All: the Issue of Story in Shakespeare's Procreation Sonnets” című munkájában (*Shakespeare Quarterly*, 41.4. (1990 tél), 470–488.) a homoerotika kérdését egy rokonszenves, bár kissé tájékozatlan történelmi perspektívából veti fel. Míg PEQUIGNEY amellet érvel, hogy az első tizenhét „nemző” szonett a költő fiatal férfi iránti érzelmeinek fokozatos fejlődését rögzíti, addig CROSMAN szerint Shakespeare eleinte hízelgésből tesz úgy, mintha szerelmes volna pártfogójába, és csak később veszi észre, hogy érzelmeit már nem megjátssza.

nak, melyet látsz, / Most kell mását megszerkeszteni”, mert ha „múlásnak szánod életed / Halj magad, s képed együtt hal veled.” (3. *szonett*),<sup>84</sup> a nemzés kudarca nárcisztikus, sőt, maszturbációra utaló képekben jelenik meg: „Mert magaddal kalmárkodva csupán, / Megcsalod magad felől szép magad” (4. *szonett*).<sup>85</sup> A szonettek meggyőzőési-pszichikai stratégiája egy önellentmondásra épül: a magát önkielégítésének tárgyaként szemlélő nárcizmust csak a magát az utódokban továbbörökíteni képes nárcizmussal lehet ellentételezni és uralomra alá hajtani.

Hogy a maszturbációs fantázia által megjelenített nemzési kudarc már a halál előszelét is jelentheti, azt jól kifejezi a 3. *szonett*: „[hol a] balga férfi, aki önmagát / Imádva, sírba öli a jövőt?” És valóban, ha észrevesszük, hogy az első hét szonettből hat záró párrímei nyíltan a halált állítják be a nemzés egyedüli alternatívájaként, a reprodukció szorgalmazásában kifejeződő szorongás is világosság válik. E felfogás folyamatos ismételtetése (az első tizenhatból tizenkét szonettben) az ismétlési kényszer meglétéről tanúskodik, amely már egy feloldatlan pszichikai szorongás tünete.<sup>86</sup> Ez a szorongás az, ami nyilvánvaló módon a 6. *szonett* nemzési örületében is kifejezésre jut:

Ne hagyd hát, hogy törölje nyarad a  
Rongykezü tél, mielőtt szűrve vagy:  
Édesíts egy fiolát, s míg tova  
Nem tűnik, rakd át kincsraktáradat.  
Nem tiltott ügylet kölcsönadni pénzt,  
Melyért az adós boldogan fizet;  
Nemzz magad helyett új, második Én-t,  
Vagy – tízszer jobb! – nemzz egy helyett tizet;  
Boldog vagy s tízszer boldogabb leszel,  
Ha tízszer visszatükröz tíz tükör...<sup>87</sup>

A „tízszer jobb” nyilvánvalóan csak annak szemszögéből igaz, akinek nem kell tíz utódot magában hordania és megszűlnie. A „fiola” (*vial*) nőgyűlölő szóvicce,

<sup>84</sup> „Look in thy glass, and tell the face thou viewest / Now is the time that face should form another... / ... / Die single, and thy thine image dies with thee.”

<sup>85</sup> „For having traffic with thyself alone / Thou of thyself thy sweet self dost deceive.”

<sup>86</sup> Az ismétlési kényszer magyarázatához lásd: Sigmund FREUD, *Beyond the Pleasure Principle*, angolra fordította: James STRACHEY, New York, Norton, 1961. (Magyarul: *A halálösztön és az életösztönök*, ford. Kovács Vilma, Budapest, Múzsák, 1991.)

<sup>87</sup> „Then let not winter's ragged hand deface / In thee thy summer, ere thou be distill'd. / Make sweet some vial; treasure thou some place / With beauty's treasure, ere it be self-kill'd. / That use is not forbidden usury / Which happiness those that pay the willing loan; / That's for thyself to breed another thee, / Or ten times happier, be it ten for one; / Ten times thyself were happier than thou art, / If ten of thine ten times refigur'd thee.”

amely egyszerre utal a női méh edény jellegére és annak állítólagos „alávaló” (*vile*) voltára<sup>88</sup> egy ambivalens rendszerezési elvet jelez: e logika alapján a homoerotikus szerelmet csak a heteroszexuális nemzőképesség igazolhatja, amelyet viszont a női nemi szervekkel való érintkezés eleve degradál. Mindennek mélyén pedig annak vágya, hogy a reprodukció varázsszerűen létrejöhet elkerülve a női test okozta szennyeződések.

„Nemzz utódot – *szívem is kér*” (10. *szonett*, kiemelés tőlem). Nem lehet véletlen, hogy a szonettekben megjelenő homoerotika ilyen határozottan váltja ki a reprodukció igényét. Ez az igény, miután a nemzésben szükséges női jelenlétre vonatkozó szorongást is semlegesíti, a költő reprodukív erőinek kisajátításában közvetítődik. A 15. *szonett*-től kezdve, amelyben a költő kijelenti, hogy „feltámasztja” szerelmét, a következő négy versben a heteroszexuális reprodukciót lassan de egyre határozottabban felváltja a költő tehetségéből fakadó esztétikai „halhatatlanság” éltető ereje. Az élet létrehozásának képessége azzá a – kizárólag férfiak által birtokolt – erővé változik át, amely a költő – kizárólag férfiak által alkotott közönséghez intézett – megszólításában jut kifejezésre: „Míg él ember szeme s lélegzete / Mindaddig él versem, s élsz benne te” (28. *szonett*).<sup>89</sup>

A szonettekben nyíltan, a vígjátékokban pedig a drámai struktúrába kódolva megjelenő reprodukcióval kapcsolatos szorongás történelmi okai nyilvánvalóan összetettek. Hogy ezeket kibontsuk, hasznos lehet időlegesen feltételezni, hogy a társadalmi nem (*gender*) fogalma alkalmas lehet az értelmezésre, a homoerotikus vágy és a társadalmi nemek rendszerének vizsgálatára. Eve Sedgwick érvei szerint a férfi homoerotikát a koraujkori kultúra nem tekintette fenyegetőnek, mivel azt nem a heteroszexualitás ellentétéként vagy akadályként értékelte. Trumbach és Saslow azt hangsúlyozzák, hogy ennek a homoerotikának jellegzetes mintája a biszexuális volt. Ugyanakkor a *kizárólagosan* férfiakra vonatkoztatott homoerotika, amely a nők iránti szükségletet tagadta, már zavaró tényezőként jelentkezett volna a koraujkori társadalmi és gazdasági megkötöttségek rendszerében, többek között a név továbbörökítése, valamint a címek és a vagyon viszonylatában. Mindezen kötelezettségek, amelyek a kora modern Anglia társadalmi hierarchiái számára létfontosságúak voltak, legtöbbször a heteroszexuális házasság intézményén keresztül ruházódtak át. Vagyis felvetésem szerint ez az észrevehető aggodalom inkább a monogámia és a reprodukció ellen irányuló veszély következtében, mint a homoerotikus vágy természete által kiváltott szorongás nyomán alakulhatott ki.

<sup>88</sup> A „*vial*” (fiola, üvegcsé) és a „*vile*” (értéktelen, alantas, gusztustalan) szavak hangalaki egyezésére alapuló szóviccet emeli ki a szerző. (A *ford.*)

<sup>89</sup> „So long as men can breathe or exes can see, / So lon lives this and this gives life to thee.”



Mindezen túl, és a női szexualitás patriarchális kontrollja ellenére – amely a szűziesség ideológiájában, valamint házasságot (és házasságon kívülséget) szervező törvényekben jutott kifejezésre – az tapasztalható, hogy erős kulturális odafigyelés mutatkozott a női erotikus élvezet iránt, jóllehet nem amiatt, mintha a nők kielégülését egészségesnek vagy kíváncsnak gondolták volna, hanem mert a sikeres fogantatáshoz elengedhetetlennek tartották a szexuális gyönyört. Thomas Laqueur szerint a koraujkori orvosi szövegek (melyek a bábák feljegyzéseit is tartalmazták) mind a férfi, mind a női erotikus gyönyört nélkülözhetetlennek tartották a fogamzáshoz.<sup>90</sup> Miután a nők biológiai felépítésüket tekintve kifordított férfinak minősültek, azt gondolták, gyönyörük tetőfokán „magot” ejakulálnak; a fogantatás pedig a férfi és női mag találkozásából eredt. E felfogás szerint a nők természetükből fakadóan hidegebbek voltak a férfiaknál, ezért orgazmusukat csak nemi szerveik megfelelő „felmelegítése” után érthették el. E társadalmi felfogás értelmében lehetségesnek tűnik, hogy a kizárólagos férfi homoeroticizmust úgy értékelték, mint ami a női reprodukciós szerveket kint hagyja a „hidegben”.

Az *Ahogy tetszik* azért hajlik a diffúz és folyékony egyidejűség által jellemzett erotika felé, mert a szöveg nem érzi szükségét az általa kifejezett vágyak rögzítésének, meghatározásának vagy megnevezésének. Ezzel ellentétben a *Vízkereszt* épp olyan mértékben zárja le az erotikus lehetőségeket, amennyire igyekszik megfelelni a társadalmi kötelezettségek szükségleteinek: hogy a vágyat megnevezék, szilárd határok közé szorítsák, és jellemzőit meghatározzák. A „vágy eloldozása, a libidó általánosítása”, ahogy Greenblatt látja a „shakespeare-i fikció sajátos élvezetét”, tulajdonképpen könnyebben kimutatható az *Ahogy tetszik*-ben, mint a *Vízkereszt*-ben.<sup>91</sup> A két dráma között megnyilvánuló feszültségben már mintha kezdene kimutathatóvá válni a reneszánsz homoeroticizmusa és a mai modern homoszexualitás közti különbség – ezáltal jutunk el egy mindenkiben megtalálható találmány potenciáljától egy különálló létező társadalmi identitásáig.<sup>92</sup>

Futó érdekességnél több, hogy míg mindkét darab egy-egy szövegtestet ad elő, egyedül a *Vízkereszt* alapul a férfi homoeroticizmus fallikus megjelenítésén. A közelmúlt feminista és filmes kritikái ehhez hasonló fallikus reprezentációt vettek észre a „tekintet” vizuális természetében, amelyben egy értékítélet a látott (vagy nem látott) dolgok alapján alakul: ennél fogva beszélhetünk a pszichoanalízis által megfogalmazott női kasztrációról vagy péniszirigységről. A reprezentáció

<sup>90</sup> Thomas LAQUEUR, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard UP, 1990.)

<sup>91</sup> GREENBLATT, „Fiction and Friction”, 89.

<sup>92</sup> SASLOW hasonló megállapítást tesz Michelangelo státuszáról, amelyben átmeneti figuraként szerepel; ehhez lásd: „Homosexuality in the Renaissance: Behaviour, Identity, and Artistic Expression” = *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, szerk. Martin DUBERMAN, Martha VICI-NUS és George CHAUNCEY Jr., New York: New American Library, 1989, 90–105.

e módozataiban, amelyeket a fallocentrikus kiváltság vezérel, a feminista filmteoretikusok szerint két pozíció betöltése lehetséges: a „tekintet” alanyáé és tárgyáé.<sup>93</sup> És bár több teoretikus árnyalni kívánja ezt a kettős felosztást, azzal érvelve, hogy – különösképpen – a nők nem csak tárgyai, hanem működtető alanyai e „tekintetnek”, mégis hasznos lehet a *Vízkereszt* és az *Ahogy tetszik* erotikájának jellegét a következőképpen megkülönböztetni: a *Vízkereszt* alapvetően fallikus és vizuális; nemcsak Antonio vágya jelenik meg fallikus metaforákban, hanem Orsino vágya is Viola/Cesario „nőieségének” látható bizonyítékán alapul. A végső igazságot a határok megvonása és a másokat kirekesztő marginalizálás jelenti. Ezzel szemben az *Ahogy tetszik*ben megjelenő erotika diffúz, korlátozás nélküli, befogadó, ráadásul a nézőket „játékra” invitáló gesztusáig is elmegy – ez utóbbit példázza az Epilógusban a Rosalindát alakító színésznő kiszólása szerepéből.<sup>94</sup> Azzal, ahogy az *Ahogy tetszik* megkerüli a tisztán a határok alapján meghúzott ökonómiát, provokatív módon inkább áll rokonságban egy taktilis, ragályos és plurális erotikával, amely Luce Irigaray szerint a női tapasztalatot jobban kifejezi. Ehhez hasonlóan sokoldalú szöveg-testet egészen az *Antonius és Kleopátra* nemi szerepeket felrúgó (cross-gender) erotikájának megjelenéséig nem látunk, ahol a színészek szintén ellenkező nemű karaktereket alakítanak.

Ennek diffúz és folyékony erotikának a bevezetése, és a férfi homoerotika által szült szorongás a reprodukcióval kapcsolatban, amelyet itt elemeztem, felveti azt a tágabb kérdést, hogy a férfi homoerotika miként kapcsolódhat a feminista politikához. Azon feministák hiedelmeivel ellentétben, akik a férfi homoerotikát összemossák a homoszociális viszonytal, a férfi homoerotika nem kapcsolódik egyértelműen a férfi dominancia struktúráihoz és ideológiáihoz. A patriarchális hatalom ugyanis férfi viszonyokon alapul, de mindig is – beleértve a mai helyzetet – homofób volt. Amint Sedgwick is kimutatta: „míg a férfiak homoszexualitása nincs összefüggésben a nőkhöz való politikai viszonyulás történelmi korszakokon átívelő módjaival, a férfiak által férfiakat célzó homofóbia szinte minden esetben a nőktől való félelemmel és antifeminizmussal párosul”.<sup>95</sup> A férfi homoerotika egyrészt manipulálható úgy, hogy a megerősítse és igazolja a nőgyűlöletet,

<sup>93</sup> Ehhez példaként lásd: Laura MULVEY, „Visual Pleasure and Narrative Cinema” és „Afterthoughts on »Visual Pleasure and Narrative Cinema« inspired by *Duel in the Sun*” című munkáit (= *Feminism and Film Theory*, szerk. Constance PENLEY, London, Routledge, 1988, 57–79.); Janet BERGSTROM és Mary Ann DOANE, „The Female Spectator: Contexts and Directions”, *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory* 20/21 (1989 Máj/Szept), 5–27.; és IRIGARAY, *This Sex Which Is Not One*, 23–33.

<sup>94</sup> Jean HOWARD figyelmeztetett arra, hogy az erotika e különbségei osztálykülönbségeket foglalnak magukban: mint nosztalgikus pásztori költemény, az *Ahogy tetszik* osztályhierarchiája kiterjedt és befogadó; ezzel szemben a *Vízkereszt* mélyen arisztokratikus, és – Maria kivételével – mindenkit marginalizál, aki a köznemes (*gentleman*) rangja alá sorolódik.

<sup>95</sup> SEDGWICK, *Between Men*, 216.

másrészt eszközként is szolgálhat azon bináris struktúrák lebontásához, amelyek-től a nők alárendelése függ.

Meglátásom szerint a szonett-ciklus logikája mélyen nőgyűlölő, és a benne megjelenő homoerotika is szorosan összekötődik a nőgyűlölettel: a női nemző-képességet lealacsonyítja és megfosztja jelentőségétől, kreatív erőit pedig az a hím költő-szerető sajátítja ki, aki ezáltal képes ünnepelni és halhatatlanná tenni (férfi) szerelmét. Ehhez képest a férfi homoerotikus vágy megjelenítése az *Ahogy tetszikben* és a *Vízkeresztben* nem tűnik sem a nőkkel szembeni iszonyra, sem a férfi dominancia önigazoló ideológiájára alapozottnak. Az *Ahogy tetszik* homoeroticizmusa nem egyenes ági folytatása a hercegi udvart jellemző homoszociális viszonyoknak – a homoerotikus kapcsolatok is általában azok között alakulnak ki, akiket e viszonyokból kiutasítottak –, és Antonio, Viola/Cesario, Orsino vagy Olivia homoerotikus érdeklődése sem támogatja a *Vízkeresztben* megjelenő patriarchális törekvéseket. Vagyis az, hogy a homoerotika férfi vagy női változatban testesül meg, nem befolyásolja a homoerotika szubverzív képességét. Viola/Cesario a kettős viszonyú erotikára irányuló vágya fenyegetőbb a darabon belül, mint Orsino hasonló érzelmei, mégsem annyira veszélyes, mint Antonio vágyának kizárólagossága.

Mindkét darab férfi és női homoeroticizmusa tulajdonképpen a „természetes” szerelem egymást kiegészítő de egymással ellentétes nemek szerepére alapozott ideológiáját zavarja meg. Ennek folyamán az ezeket a szövegeket (is) átható domináns diskurzustól való eltérés meghaladja az atyai törvényt, vagyis azt a parancsot, amely szerint a szexualitás, akár csak a nemi szerepek, a „természetes” bináris kódnak szerint sorakozik majd fel. Azáltal, hogy a vágymódok ilyen önkényes felosztását elutasítja, az *Ahogy tetszik* és a *Vízkereszt* homoeroticizmusa a mind a férfiakat, mind a nőket kordában tartó kulturális kódot bontja meg, ezáltal belülről forgatva fel a patriarchátus rendszerét.

Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy a Shakespeare-művek ne mutatnának fel számtalan példát a nőgyűlölő megnyilvánulásokra. Az elemzésem által felvetett egyik fontos kérdés az, hogy miként tudott a homoerotika a szonettek nőgyűlöletében támogatólag hatni, míg a darabokban a nőgyűlölettel szemmel láthatólag függetlenedni. Továbbá, az irodalmi műfaj milyen mértékben képes az erotikus vágy vagy szorongás kifejezését befolyásolni? Hogy e kérdésekre választ nyerjünk, és hogy eddigi állításaimat megalapozhassam, Shakespeare elődeinek, kortársainak és követőinek homoerotikához való viszonyát is meg kell vizsgálni. A kutatáshoz nyilvánvaló összehasonlítási alap lehetne a Shakespeare és Marlowe műveiben megjelenő homoerotika, valamint a transzvesztitizmus használata

Lyly, Sidney, Spenser, Jonson, Middleton és Dekkor munkáiban.<sup>96</sup> Ennél a pontnál kulcsfontosságú, hogy gender és erotika viszonyát óvatosan csalogassuk elő, és hogy az erotika önmagában álló problémaként tudjon felmerülni: szorosan a gender kérdéséhez kapcsolódva, ugyanakkor szigorúan különbözve is tőle.

Jelen pillanatban e kutatás veszélye abban áll, hogy a gender-különbözőségeket teljes mértékben figyelmen kívül hagyjuk a „szexualitás”-ra irányuló törtetésünkkel. Ám ha nem felejtjük el, hogy gender és erotika vizsgálata csupán egy nagyobb kép része, amelyben arról a többes alanyi pozícióról elmélkedünk, amelyben mi is folyamatosan élünk, és ha saját erotikus gyakorlatunk összetettségére is visszagondolunk, talán sikerül felvázolni különbségeink (szín)játékát anélkül, hogy e különbségeket vagy magunkat túlságosan is tárgyiasítanánk. Az erotikai döntés, mint ahogy Robert Stoller megjegyzi, „vélemények, ízlések és esztétikák kérdése”; és a politika színházának kérdése is, amelyben mindannyian – jelen pillanatban – is egy-egy szerepet játszunk.<sup>97</sup>

*Iváncsics Bernát fordítása.*

<sup>96</sup> RACKIN a transzvesztitizmus kapcsán már megkezdett egy ehhez hasonló összehasonlító vizsgálatot az „Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage” című munkájában (*PMLA* 102.1 [1987 január], 29–41).

<sup>97</sup> Robert STOLLER, *Observing the Erotic Imagination*, New Haven, Yale UP, 1985, 15.

## CALIBAN ÉS ARIEL VISSZAÍR

Korántsem véletlen, hogy *A vihar* angol-amerikai tudományosságban első olyan, mára nagyhatásúvá lett olvasata, amely a „kolonializmus diskurzusa” felől közéletítette meg a művet, Stephen Greenblatt 1976-os esszéje, a *Learning to Curse* (Káromkodni tanulni), egy olyan kötetben jelent meg, amely címében – *First Images of America: The Impact of the New World on the Old* (Amerika első ábrázolásai: az Újvilág hatása az Óvilágra) – egyértelműen és aggodalmasan utalt az Amerikai Függetlenségi Nyilatkozat kétszázéves évfordulójára. Ahogy a közel-múltban Ausztrália esetében is, a fiatal nemzet kétszázadik évének elérkezését ünneplő hivatalos események fájdalmas kiáltásra készítették a liberális értelmiséget, amikor teljesen világossá volt számukra a kizsákmányolás és az elnyomás, amelynek segítségével nemzetük felépült.

A divatos kritika úgy igyekszik enyhíteni a birodalmi büntudatot, hogy *A vihar* szerzőjén alaposan elveri a port. Csöppet ironikusnak találom azonban, hogy az 1970-es és 1980-as évek „radikális” kritikusai közül kevesen vették észre, hogy *A vihar* újraolvasását már az 1950-es és 1960-as években elvégezték nem-fehér nem-európai szerzők. Szégyenemre be kell vallanom, hogy a Stephen Greenblatt-, Stephen Orgel- és Steven Mullaney-féle gyötrődő Stephanók „újhistorista” olvasatait jóval régebb óta ismerem, mint azt a bámulatos szépirodalmi alkotómunkát, amelyet egy nemzedékkel korábban az olyan önjelölt Calibanok végeztek, mint George Lamming, Edward Kamau Brathwaite, Aimé Césaire és Roberto Fernández Retamar.

A dráma 1987-es Stephen Orgel szerkesztette oxfordi kiadása, mely a saját generációja számára éppoly nagyhatásúvá vált, mint Frank Kermode Arden-kiadása egy nemzedékkel korábban, jellegzetes példa. Két alkalommal említi Mannoni úttörő értelmezését a kolonializmussal összefüggésben, de mindkétszer egyből egy liberális fehér elemzőre ugrik. Először: „A gyarmatosítás és a darab összefüggéseinek legfontosabb legjelentősebb tárgyalásai Octave Mannoni *Psychologie de la colonisation* (1950), Angliában *Prospero and Caliban* címen kiadott

221

<sup>3</sup> Együttes kiadása: Edward BRATHWAITE, *The Arrivants. A New World Trilogy*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1973. (Eredeti jegyzet.) Az első kötet címe szójáték: a *Rights of Passage* kiejtése megegyezik

és a Karib-térség közt mozognak. A trilógia egészének struktúrája azt sugallja, hogy a feketéknek, miután lezajlott az átmenet, amelynek folytán rabszolgákká váltak az ültetvényeken, szükségszerűen álarcot kellett viselniük. Kezdetben az elidegenedett nyugati ember maszkjait öröklük, amelyek nem autentikusak és a társadalmi szerepekhez kötődnek (a feketék személyisége, mint Tamás bátyáé, engedelmes). De ha visszafordítják az átalakulást, visszatérnek Afrikába és felfedezik saját ottani hagyományait – az animizmust, az ashanti nemzet rítusait és ritmusait –, akkor az álarcok kreatívabb, spirituális használata alakulhat ki. Az álarc az isten maszkjává válik. Így az Antillák szigetvilága az elnyomás helyett a kellem és a szépség helyévé változhat.

Brathwaite számára, ahogy előtte Fanon és Lamming számára is, a klasszikus irodalmi-drámai szerep Calibané. Ezt a nevet viseli címként egyik költeménye is, melyet az *Islands* sarkalatos pontján szerepeltet. A kötet maga is egy olyasféle fejlődésvonalat követ, mint a trilógia egésze: öt része a *New World* (Újvilág), a *Limbo* (Limbó), a *Rebellion* (Lázadás), a *Possession* (Megszállottság/Birtoklás) és a *Beginning* (Kezdet) címet kapta. A *Caliban a Limbo* közepén található, de a versen belül megidézett limbó tánc felvillantja már a szabadság lehetőségét.

Az *Islands* általam adott leírása félrevezető, amennyiben szekvenciális, történeti elbeszélést feltételez. Brathwaite vállalkozásának része, hogy összekuszálja a különféle történeti pillanatokat, hogy a jelent úgy olvassa, mint ami a múltat saját magával egyidejűvé teszi:

It was December second, nineteen fifty-six.  
It was the first of August eighteen thirty-eight.  
It was the twelfth October fourteen ninety-two.

How many bangs how many revolutions?

December volt, másodika, ezerkilencszázötvenhat.  
Elseje volt, augusztus, ezernyolcszázharmincnyolc.  
Október tizenkettedike volt, ezernégyszázkilencvenkettő.

Mennyi durranás mennyi forradalom?<sup>4</sup>

A költemény Castro Havannájában kezdődik, de Kuba modern történelmét hosszú távlatba helyezi, mely visszanyúl egészen addig a pillanatig, amikor Kolumbusz először észlelte a szárazföldet 1492-es utazása alkalmával. Brathwaite maga

.....  
a „beavatás” jelentésű „rites of passage” kifejezésével, ugyanakkor szó szerinti jelentése „az átkelés joga”. (A szerk.)

<sup>4</sup> BRATHWAITE verseinek részleteit nyersfordításában közöljük. (A szerk.)



is a Karib-térség értő történésze, és az efféle kihagyásos szerkesztés egy olyan történeti-művészeti eljárás és attitűd jele, amely figyelemreméltó rokonságot mutat a reneszánsz humanizmusban használatossal. Ugyanez elmondható a *Caliban* nyitóversszakáról is, mely egyszerre idéz meg egykori és jelenkori prófétákat, s azt is érzékeli, hogy már minden tudott, de mindent újra s újra meg kell tanulni:

Ninety-five per cent of my people poor  
 ninety-five per cent of my people black  
 ninety-five per cent of my people dead  
 you have heard it all before O Leviticus O  
 Jeremiah O Jean-Paul Sartre

Kilencvenöt százaléka népemnek szegény  
 Kilencvenöt százaléka népemnek fekete  
 Kilencvenöt százaléka népemnek halott  
 Már mindent hallottál ó Leviticus ó  
 Jeremiás ó Jean-Paul Sartre

Sartre azért tűnik itt fel, mert ő írta az előszót Fanon *A föld rabjaihoz*, de az a hang, amely e sorokat mondja, nem az európai prófétaé. Utóbbinak a szerencsétlen sorsúakkal együtt érző hangja maga sem lehet más, mint a kolonializmus, a prosperozás egy formája: én, Jean-Paul Sartre, nagy fehér francia értelmiségi beszélek a „másikkal”, és így érte is beszélek. De amikor Brathwaite válaszol, nem a fehér ember az alany: őt szólítja meg az „ő”-vel, ő válik a másikká. Ez a váltás tárgyból alannyá az egykor elnyomottak kreatív megújulásának kulcsa – innen a szellemes *The Empire Writes Back* (A birodalom visszaír) című a New Accents könyvsorozat posztkoloniális irodalmat tárgyaló kötetén.<sup>5</sup>

Amikor Caliban ír vissza, mint ebben a versben, a hang többszöröződik. Hiszen Caliban végeredményben egy másik nagy fehér európai szerző teremtménye. A kubai forradalmár író, Roberto Fernández Retamar szerint Calibané az egyetlen lehetséges pozíció, amit az „újvilági” író elfoglalhat: nincs más választása, mint azt az eszközt – a nyelvet – használni, melyet Prospero hagyott rá örököül. A barbadosi iskolában Brathwaite-nek Shakespeare-t, Jane Austent és George Eliotot kellett olvasnia: „Brit irodalmat és irodalmi formákat, amelyeknek, ami azt illeti, meglehetősen kevés közük volt a nem-európai környezethez és valóságához.”<sup>6</sup> Azért nyúlt Caliban figurájához, mert azt valóban lehet úgy olvasni,

<sup>5</sup> Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS, Helen TIFFIN, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London, New York, Routledge, 1989.

<sup>6</sup> BRATHWAITE, *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, London, Port of Spain, New Beacon, 1984, 8.

mint aminek számottevő köze van környezetéhez és valóságához, mivel (Lamminghez hasonlóan) a figurában saját történelmi helyzetének prófeciáját találta meg. Ez Sartre-éval ellentétben éppen azért használható prófécia, mert nem annak szánták. Jean-Paul Sartre-hoz kételyteli viszony fűzi, mivel, ahogy Retamar fogalmaz, ő a „máshol” felől jön, az európai metropoliszból, „a gyarmatosító központokból, amelyek »jobbszárnya« kizsákmányolt bennünket, az állítólagos »balszárnya« pedig úgy tett és tesz mintha kegyes és féltő gondossággal vezetne minket.”<sup>7</sup> Shakespeare-nél ez másképpen van. Amiatt, amit Keats Shakespeare negatív képességének (*negative capability*) nevezett;<sup>8</sup> hogy nem próbálta kegyes és féltő gondoskodással vezetni Retamar és Brathwaite „mi”-jét, ezért ők minden további nélkül hajlandóak magukévá tenni az egyik hangját.

A visszairás folyamata egy új stílus megteremtését teszi szükségessé, és Caliban itt is segítségül szolgálhat. Brathwaite szerint a brit irodalmi főáram „a pentameter maradt, és ez egy olyan tapasztalatot hordoz magával, mely nem a hurrikán tapasztalata. A hurrikán nem pentameterben üvölt. És ez a gond: hogyan teremtesz olyan ritmust, mely a közelébe ér a *természeti*, a *környezeti* tapasztalatnak?” A válasz a „*nemzetnyelv*, amely azt az angolt takarja, amelyet a karibi-tér-ségbe hurcolt emberek beszélnek, nem a hivatalos angolt, hanem a rabszolgák és munkások nyelvét.” Vagyis a nyelv, amely megköt, egyszersmind teremtő munkát is végez, létrehozza a fekete nemzetet; kezdetben ez a nyelv és nemzet nem tehet mást, minthogy élösködik a gyarmatosító nyelven és nemzeten, ahogy Caliban is teszi Prosperón, de ahogy fejlődik a kettő, saját identitást nyer és szabaddá válik.

Hogyan hangzik a nemzetnyelv? Ez „annak a dialektusnak az *elsüllyedt* területe, mely közelebbi kapcsolatban áll a karibi élményvilág afrikai jellegével. Ez nevezhető angolnak: de olyan angol ez, mely gyakran üvöltéshez, kiáltáshoz, gépfegyverhez vagy szélhez, hullámhoz hasonló.” Brathwaite számos verse az angol hagyomány és a nemzeti közt mozog. A *History of the Voice* (A hang története) című tanulmányában – melyből a nemzetnyelvre vonatkozó iménti eszmefuttatást idéztem – Brathwaite John Figueroa *Egy nő portréja* című művét idézi mint példát a nyugat-indiai költészet kettős hangjára: „a klasszikus, mitőbb prosperói elem – a vers nagy része – angolul szól. A mellékes rész, vagyis a cseléd, Caliban húgának hangja és státusa, nemzeti, de olyan nemzetről van itt szó, amely

<sup>7</sup> Roberto Fernández RETAMAR, „Caliban: Notes Toward a Discussion of Culture in Our America”, *The Massachusetts Review*, 15.1–2 (ősz–tavasz, 1974), 7.

<sup>8</sup> „[H]irtelen rájöttem, mi az az adottság, miből minden rendkívüli teljesítmény fakad – különösen az irodalomban –, s mi oly korlátlanul megvolt Shakespeare-ben. Arra a negatív képességre gondolok, aminek következtében az ember képes megmaradni bizonytalanságok közepette, titkok, kétségek közt, anélkül, hogy irritáló módon kapkodna a tények s a ráció után.” Keats levele George és Thomas Keatshez, 1817. december 21. Magyarul megtalálható: *Keats levelei*, Vál., ford., szerk., bev. tan. és jegyz. PÉTER Ágnes, második, átdolgozott kiadás, Budapest, L'Harmattan, 2010, 47. (A szerk.)

még mindig ragarós és nedves a dialektus közbelépésétől.”<sup>9</sup> A *Caliban* első verszaka hagyományos angol nyelven szól: a „Ninety-five percent of my people poor” („Kilencvenöt százaléka népemnek szegény”) pentameter. De a második és harmadik szakaszban Caliban nemzeti ritmusban beszél:

And  
Ban  
Ban  
Cali-  
ban  
like to play  
pan  
at the Carnival;  
prancing  
up to the limbo  
silence  
down  
down  
down  
so the god won't drown  
him  
down  
down  
down  
to the island  
town

És  
Ban  
Ban  
Ca-  
liban  
játsszik  
pánsípján  
a Kar-  
nevál napján;  
oda-  
táncol a lim-  
bórúdhhoz csendben  
le  
le  
le

<sup>9</sup> BRATHWAITE, *History of the Voice*, 38. A korábbi idézeteket lásd uo. 10, 5, 13.

hogy az isten ne fojtsa  
 őt  
 le  
 le  
 le  
 a szigeti  
 városba

226

Az áthallás itt természetesen a „Ban, Ban, Ca-liban” és *A vihar* lázadó éneke – „Nem árok már halastavat”<sup>10</sup> („No more dams I’ll make for fish”) – közt van. Caliban úgy fejezi ki szabadságát, hogy dekonstruálja azt a nevet, melyet Prospero adott neki. A dal lendületes ritmusa Prospero kimért pentametrikus világának megsértése. Tekinthejtük úgy is, hogy ez a nemzetnyelv egy kezdetleges megnyilvánulása. Shakespeare Calibanja számára a „Szabad vagyok, ünnep van!” („Freedom, high-day!”) illúzió: pusztán az egyik urat – az egyik istent – cseréli egy másikra. Brathwaite újraírja a szituációt azáltal, hogy Caliban szabadsághimnuszát Arielnek a vízben történő átalakulásról szóló dalával – „Öt rőfre lenn” („Full fathom five”) – kombinálja. Amikor a karibi Caliban homorítja hátát és áthalad a limbóléc alatt, a zene és a tánc átalakítja őt: annak köszönhetően, hogy először

le  
 le  
 le

ment, tudott utána

föl  
 föl  
 föl

emelkedni. Brathwaite a kötethez csatolt szójegyzékének egyik megjegyzése emlékeztet bennünket, hogy az angol „limbo” szó nem csupán a pokol tornácát, a spirituális sötétség és a kirekesztettség állapotát jelenti, hanem egyúttal „olyan tánc, mely során a résztvevőknek testüket hátradobva minden segítség nélkül kell elhaladniuk egy lécz alatt, amely minden sikeres kísérlet után lejjebb kerül, egészen addig, mígnem a lécz gyakorlatilag eléri a földet. Állítólag eredetileg az Afrikából Amerikába tartó rabszolgaszállító hajók fedélközének szűkös körülményei hívták életre e mozdulatsort, mint szükséges terápiát.”<sup>11</sup> A limbó alatt kezdetben:

.....  
<sup>10</sup> A viharból származó sorokat NÁDASDY Ádám fordításában idézzük: SHAKESPEARE, *Drámák. Második kötet*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2008.

<sup>11</sup> BRATHWAITE, *The Arrivants*, 274.

eyes  
shut tight  
and the whip light  
crawling  
round the ship  
where his freedom  
drown.

szem  
szorosra zárva  
és az ostor fénye  
kúszik  
körbe a hajón  
hol szabadsága  
megfullad.

Később azonban a szabadságot és az ünneplést jelentette:

sun coming up  
and the drummers are praising me

out of the dark  
and the dumb gods are raising me

up  
up  
up

and the music is saving me

a nap jön föl  
és a dobosok magasztalnak

a sötétből  
és némaságból az istenek emelnek

föl  
föl  
föl  
és a zene ment meg

Ariel dalában Alonso le, le, lemerült, de ahogy a darab kibontakozik, a lelkét fel, fel, felszállni látjuk. Bűnét felismeri a harmadik felvonásban:

Úgy tűnt, a hullámok erről beszélnek,  
a szél ezt énekli, és fönn a dörgés  
(mint irdatlan, ijesztő orgona)  
azt mondja: „Prospero”, s a bűnömet.  
(3.3.96–9.)<sup>12</sup>

S innen az ötödök felvonás bűnbánatáig jut el: „Trónodat átadom, és megkövetlekt: / bocsásd meg, amit ártottam.”<sup>13</sup> Brathwaite költeményében Caliban hasonló utat jár be, először le, majd fel, a limbó tánc révén.

A legfontosabb különbség abban áll, hogy milyen istenről van szó. Alonsóé a reneszánsz fénykorának keresztény Istene, akit a vallomás nyelvi formalitásán keresztül lehet elérni. A karibi Calibant olyan istenek nevelték, akik a zenén kívül némák. Ahogy Brathwaite írja *The Making of the Drum* (Dobot készíteni) című versében, mely a *Masks* kötet nagy jelentőséggel bíró darabja:

God is dumb  
until the drum  
speaks

Isten néma  
Míg a dob meg nem  
Szólal

Az emberi művészet – Prospero varázslata, a dobos és a táncos – valamiféle isten-tapasztalatot hív elő mindannyiszor. De ahol Alonso istenének hurrikánja pentameterben üvölt, ott Brathwaite Calibanja saját környezetének és kultúrájának istenét találja. Shakespeare Calibanjának alapvető megkülönböztető jegye, hogy ő hallja a sziget zenéjét, ezért annak, hogy Prospero erre nem képes, elvileg érvénytelenné kellene tennie a darab minden olyan olvasatát, amely Prospero szólamát tekinti általánosnak. A sziget zenéje Brathwaite költeménye szempontjából is kulcsfontosságú. Ő azonban másféle zenét teremt, a saját szigeteinek zenéjét, az afrokaribi kultúráét.

Ez a kultúra minden jel szerint oly módon van közel a természethez, amelyről a nyugati ember már lemondott. Havanna „modernizációja” (nyugatosítása, amerikanizációja), amit a *Caliban* első része ír le, dekadens („a rendőrség végigjárta a játéklarangokat / sötét napszemüvegben / sarcot szedve”).<sup>14</sup> Ez a fajta

<sup>12</sup> „Methought the billows spoke and told me of it, / The winds did sing it to me, and the thunder, / That deep and dreadful organ-pipe, pronounced / The name of Prosper. It did bass my trespass.”

<sup>13</sup> „Thy dukedom I resign, and do entreat / Thou pardon me my wrongs.” (5.1.120–1.)

<sup>14</sup> „the police toured the gambling houses / wearing their dark glasses / and collected tribute”.

modernizáció a természetre mért csapás is. Ha Ariel dala a halott csontok élő korallá történő kreatív átalakításának képzetét idézi meg, akkor itt a gazdasági haladás mint az élő korallt halott csontokká változtató destruktív átalakulás jelenik meg:

[I see that these modern places have grown...]  
out of the living stone, out of the living bone  
or coral, these dead  
towers; out of the coney  
islands of our mind-

less architects, this death  
of sons, of songs, of sunshine;  
out of this dearth of coo ru coos, home-  
less pigeons, this perturbation that does not signal health

[látom, hogy ezek a modern helyek]  
az élő kőből, az élő csontból  
vagy korallból nőnek ki, ezek a holt  
tornyok; a mi ész-

nélküli építészeink nyúlketrec-szigeteiből jön  
a fiúk, a dalok, a napsütés halála;  
a burukkok nyomorából – hon-  
talan galambok – ez a nyugtalanság, ami nem egészséget jelez

Amikor Caliban a táncban találja meg istent, valójában a természettel való újraegyesülést éri el. Hasonló mozgással szembesülhetünk Aimé Césaire *Une tempête* (Egy vihar) című adaptációjában, ahol Prospero a természettel szemben álló erő, és Caliban szabadsága egyet jelent azzal, hogy hangját egyesíti a madarakéval és a habokéval. Brathwaite számára az európai és amerikai birodalom örökségét az Antillákon nemcsak Afrika fiainak halála jelenti, hanem a dalok, a napsütés, a madarak és a korallok halála is.

A kötőjelek a vesszszakok végén a nyugati ember felett mondanak ítéletet. Gazdasági fejlődés, nyúlketrecekre emlékeztető sokemeletes lakóházak, „eszünk nyúlketrec-szigetei”-ről terjeszkedve – miközben „eszünk” „észnelküli építész-szé” vált.<sup>15</sup> Amint azt Robert Pogue Harrison bemutatta figyelemreméltó könyvében, a *Forests*-ben (Erdők), a gyarmatbirodalom mindig erdőirtással és a ter-

<sup>15</sup> A vers angol eredetije itt több lefordíthatatlan szójátékot halmaz egymásra. A nyersfordításban „nyúlketrec”-ként szereplő „coney island” utalhat egy ismert lakónegyedre (illetve annak építész-tére) is. (A szerk.)



mészeti kincsek kiszípolozásával járt. Mivel a felvilágosodás az „ész”-t állította előtérbe, a nyugati ember annak jegyében térképezte fel a világban elfoglalt helyét, hogy ezt igazolja:

*Az értekezés a módszerről* című művében Descartes a hagyomány tekintélyét egy hibakereséssel hasonlítja, mely mögött az ígéret földje terül el, ahol az értelem az úr. Amint elér erre az ígéret földjére, Descartes nemcsak a hagyományhoz, hanem az egész természethez való viszonyát is újradefiniálja. Az új karteziánus különbségtétel a *res cogitans*, vagyis a gondolkodó én, és a *res extensa*, vagyis a megtestesült szubsztancia között az objektív tudomány és a történetiségtől, a helytől, a természettől és a kultúrától való elvonatkoztatás fogalmi feltételeit állítja fel. Ami számunkra érdekes Descartes-ból ebben a kontextusban az az a tény, hogy a tudás alanyát hatalommal igyekezett felruházni, oly módon, hogy az emberiség – a matematika módszerének alkalmazása révén – elérhesse azt, amit ő »a természet irányítása és birtoklása« alatt értett.<sup>16</sup>

230

Azáltal, hogy Brathwaite az „ész”-t „észnélküliség”-be fordítja át, rendreutasítja a *res cogitans*-t amely a természet uralására tör.

A *Caliban* című vers így hát nemcsak kultúra és kultúra, fehér és fekete, európai és afrikai világlátás, hanem kultúra és természet küzdelméről is szól. Ez némi kétséget ébreszt az újképpromboló olvasásmód állításával szemben, ti. hogy *A vihar* csak a kultúrák összecsapása felől olvasható. Azok, akik a darabot a „koloniális diskurzus” felől olvassák azért összpontosítanak Prosperóra és Calibanra, mert kettejük zaklatott viszonya könnyen teret enged a kultúra és kultúra közötti ellenségeskedésről való beszédnek. Az ilyen olvasók politikai okokból tagadják annak lehetőségét, hogy kultúra és természet között is lehetséges érintkezés; a természet is, állítják, csupán valaki más kultúrája. Jellemző, amit például Eric Cheyfitz *The Politics of Imperialism*-ben megfogalmazott: »A viharban a természet nem természet, hanem kultúra.«<sup>17</sup> Azzal, hogy Calibant és a természetet összekötik, Césaire és Brathwaite valami egészen mást sejtet. Úgy tűnik számomra, hogy a jelenlegi ökológiai válságban kultúra és természet viszonya éppolyan jelentős, mint a „multikulturalizmus” kérdései. Csakhogy nem probléma nélküli az a modell, amely a fekete kultúrát azért ünnepli, mert olyan módon van kapcsolatban a természettel, ahogy a fehér nincs. Mégpedig azért, mert ha ezt a „mi” gondolkodásmódunkba integráljuk, az azzal a kockázattal jár, hogy a fekete hagyományokat újra mint „másikat” ismerjük fel – csak ezúttal egy kíváncsan elsőrendű, a Földhöz hű másikat. Ha tehát azon gondolkodunk, miként lehetne *A vihart* kultúra és természet viszonya mentén újraolvasni, egy másik csapást kell követnünk, és

<sup>16</sup> Robert Pogue HARRISON, *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago, London, Univ. of Chicago Press, 1992, 107–108.

<sup>17</sup> CHEYFITZ, 26.

Mirandához szól Ariel:  
– A zene e rabját vedd csak el,  
annak kedvéért, ki rabod.<sup>18</sup>

231

A művész, ezen idolt aki  
visszhangjául faragta ki  
szép eszméknek, egy fát kivágott,  
amíg az erdő téli álmot  
aludott, ringva otthonában,  
Appenninek szeles honában.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> „The artist who this idol wrought / To echo all harmonious thought / Felled a tree, while on the steep / The woods were in their winter sleep / Rocked in that repose divine / On the wind-swept

Ahhoz, hogy egy gitár elkészüljön, egy fának ki kell dőlnie; hogy Ariel hatalmát fel lehessen használni, szét kell feszíteni egy fenyőt. Shelley verse azt állítja, hogy a fát téli álmában döntötték ki, „nem érzett fájdalmat”, és hogy most gitárként „boldogabb formában” él tovább. Shelley neoplatonizmusának fényében az utóbbi szövegrészt úgy is lehet olvasni, mintha gitár formájában a fa meghaladná eredeti partikuláris Appennin-hegyoldali létét, és olyan zenét hozna létre mely megte-remti „a teljes harmóniát”:

[...] az ég  
s a puszták édes énekét,  
mit a szirt s a rengeteg  
s dús források zengenek  
tisztá, visszhangzó hegyek,  
lágyan omló csermelyek,  
méhek és rigók dalát,  
nyári tenger sóhaját,  
pergő esőt, harmatét,  
az esti légét [...] <sup>21</sup>

Itt a művészet – a gitár zenéje, mely magának a költeménynek a metonímiája – a természet eszményi és intellektuális formáját nyújtja. A viharban Caliban arra válaszol mondja, hogy néha hall valami olyasmit, amit egy reneszánsz közönség a szférák zenéjéhez hasonló jelenséggként azonosított, hogy Stephano és Trinculo meghallja Ariel zenéjét. Vagyis itt a gitár Ariel-zenéje „tudja még / ama ritka titkos hangzatot, / mely ha pályáján átfutott / s végtelen napon át lebeg, / világunk tüzesíti meg.” <sup>22</sup>

Másfelől azonban ez a zene nem lehet a tökéletesített természet. A költemény mindkét versbekezdése elején találhatunk egy-egy olyan főnevet, mely megkérdőjelezi a gitár státuszát. Az első alkalommal „szolgának” minősül: Prospero ugyan használja ezt a szót Arielre, de még gyakrabban Calibanra. Az *A Philosophical View of Reform* (A reform filozófiai megközelítése) első fejezetében Shelley a szabadságért való küzdelmet a rabszolgaság eltörlésének és a költészet

.....  
Apennine.” Az idézet első sorában Devecseri fordításában eredetileg „e gitárt” szerepel „ezen idol” helyett, ám mivel a későbbiekben a tanulmány támaszkodik a bálvány képzetére, ezért a fordítást a gondolatmenethez igazítottuk. (A szerk.)

<sup>21</sup> „all harmonies / Of the plains and of the skies, / Of the forests and the mountains, / And the many-voiced fountains, / The clearest echoes of the hills, / The softest notes of falling rills, / The melodies of birds and bees, / The murmuring of summer seas, / And pattering rain and breathing dew / And airs of evening.”

<sup>22</sup> „That seldom heard mysterious sound, / Which, driven on its diurnal round / As it floats through boundless day / Our world enkindles on its way.”

felszabadításának összefüggésében írja le. A „szolga” szó szerepeltetése e helyütt, minden calibani örvénylésével együtt azt sugallja, hogy a költészet ugyanakkor talán foglya marad egy saját magát szolgálai alárendelő gyakorlatnak. A második versbekezdésben aztán még egy baconi fogalom is szerepel, amely a hamis mentális képzetekre utal: „A művész, ezen *idolt* aki / visszhangjául faragta ki / szép eszméknek”.<sup>23</sup> A látszólag ideális – idolnak bizonyulhat. Ariel Miranda iránti reménytelen szerelmének alapállása és az, hogy a költemény mintegy *A vihar* második epilógusaként van pozicionálva, a veszteség érzetét kelti, elégikus tónust ad, melyet az ajándék gitár nem tehet érvénytelenné. „Szolga”, „idol”, „kivág” – mindez felbontja a rimpárok harmonikus mozgását. A „kifarag” szó, amely a gitár készítése kapcsán kétszer is előkerül, erőszakos formálást sugall, a vas és a fa kemény megmunkálását egyaránt jelenti. Ha valamit ki kell faragni, az az ellenállás képzetét hívja elő.

[...] és e fa  
– ó, bár minket így érne a  
vég – alva halt meg kintalan<sup>24</sup>

Az, hogy a fa álmában halt meg és nem érzett fájdalmat azt implikálja, hogy egy ébren lévő fát meg lehet ölni s fájdalmat érezhet; az óhajtó módot, mint amilyen az itt beszúrt „bár”, mindig az kényszeríti ki, hogy az illető fenyegetve érzi magát: talán éppen az ellenkezője következik majd be.

A művészet ára egy élő fa elpusztítása. Nincs zene holt fa nélkül; nincs költészet papír nélkül. A kultúrateremtés a természet rabszolgává tételével jár. Prospero szétfeszít egy fenyőt és azzal fenyegetőzik, hogy kettéhasít egy tölgyet, hogy megmutassa hatalmát; ennyiben a természettel szemben áll. Eljárásai „a természet uralásának és birtoklásának” képzetét jelenítik meg, amit Descartes a *res cogitans*, az emberi ész hatókörébe utalt. Shelley a karteziánus dualizmus örököse volt – neoplatonizmusa épp annak köszönhető, hogy megpróbált kibújni ez alól – és nekem úgy tűnik, hogy költeménye valahol mélyen magában hordja a mi posztkarteziánus korunk iróniáját. Melyek a legmagasztosabb dolgok, amelyekről a gitár dalol? Azok bizony a *res extensa* körébe tartoznak: síkságok, az ég, erdők, hegyek, madarak, méhek, tengerek, az eső, a harmat. A művészet kísérlet annak helyrehozására, ami éppen azért pusztult el, hogy művészet születhesse.

Ugyanakkor *A vihar* záró képe mégis azzal kecsegtet, hogy a természet urálásának és birtoklásának igénye felmondható. Nem tudjuk, Caliban merre indul a darab végén, de azt igen, hogy Ariel szabaddá válik és a sziget újra az övé lesz.

<sup>23</sup> „The artist who this *idol* wrought, / To echo all harmonious thought...”

<sup>24</sup> „– and so this tree – / O that such our death may be – Died in sleep, and felt no pain.”

elismerese fele. Most pedig ki kell szabadítanunk Arielt.

IV.  
ÚJ SZÖVEGTAN,  
ÚJMATERIALIZMUS





## A SHAKESPEARE-I SZÖVEG MATERIALITÁSA<sup>1</sup>

A *Lear király* több mint kétszáz évig egyetlen szöveg volt; 1986-ban, az Oxford kiadás megjelenésekor, kettő lett belőle; 1989-ben, a *The Complete King Lear 1608–1623* kiadásával (*Lear király* összkiadás, 1608–1623) pedig (legalább) négy. Ennek a szaporodásnak köszönhetően a Shakespeare-kutatás már sohasem lesz ugyanaz, mint volt. És nem csak azért, mert most több Shakespeare-ünk van, mint előtte – sok *Lear* egy helyett –; a kánon pusztán bővülése még nem követelné meg, hogy újragondoljuk, hogyan készítsük elő kiadásra a műveket, és hogyan értelmezzük őket. A Shakespeare-kutatás azért nem lesz már soha ugyanaz, mert valami olyan kérdőjeleződött meg, amit régóta magától értetődőnek tekintettünk: a mű önazonossága. Megszűnt a közmegegyezés az előttünk fekvő szöveges tárgy alapvető státusával kapcsolatban. Vajon egy tárgy vagy több? Ennek a bizonytalanságnak a jelentőségét nem lehet túlbecsülni. Végül is az azonosság és különbözőség az észlelés alapjai, ezek segítségével különítjük el egyik dolgot a másiktól. A lehetőség, hogy több szöveg is létezhet, valóban radikális változáshoz vezet: nemcsak a Shakespeare-művek számának megsokszorozódásához, hanem hogy újra kell fogalmaznunk a Shakespeare-*mű* alapvető kategóriáját.

A többszörös szöveg problémájának legnyilvánvalóbb következménye, hogy egyre inkább bosszankodunk a szerkesztés hagyománya miatt. Felmerült a vád a tizenhetedik századi szerkesztőkkel szemben, hogy *egyetlen* összevegyített

<sup>1</sup> Ez az írás eredetileg bevezetőként íródott Randall McLEOD/Random CLOUD/Random CLOD esszégyűjteményéhez, akinek továbbra is adósai vagyunk. L. különösen: Randall McLEOD, „Spell-bound: Typography and the Concept of Old-Spelling Editions”, *Renaissance and Reformation*, n.s., 3 (1979), 50–65; „Unemending Shakespeare’s Sonnet 111”, *Studies in English Literature*, 21 (1981), 75–96; „UNEditing Shak-speare” [sic], *Sub-stance*, 33/34 (1982), 26–55; Random CLOUD, „The Psychopathology of Everyday Art”, *Elizabethan Theatre*, 9 (1986), 100–168; „The Marriage of the Good and Bad Quartos”, *Shakespeare Quarterly*, 33 (1982), 421–31; „»The very names of the Persons«: Editing and the Invention of Dramatick Character” = *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, szerk. David Scott KASTAN és Peter STALLYBRASS, New York, London, Routledge, 1991, 88–96; and Random CLOD, „Information on Information”, *TEXT*, 5 (1991), 241–81. Szeretnénk köszönetet mondani David Bevingtonnak, Jeff Mastennek, Barbara Mowatnak, Gary Taylornak és Paul Werstine-nek a tanácsaikért, amelyek segítettek az esszé végleges formájának kialakításában.

*Lear*rel helyettesítették a tizenhetedik századi *Leareket*, az azután következő szerkesztők pedig reprodukálták elődeik összeollózott változatát. Ezt az követte, hogy becsmérlni kezdték a szerkesztést általánosságban, mintha a szerkesztők egy mesterséges Shakespeare-t próbáltak volna valódiként ráncsózni. Ami azonban kevesebb figyelmet kapott, az az, hogy az irodalmárok mennyire magától értetődőnek vették és milyen mértékben fenntartották azokat a kereteket, amelyekhez igazodva Shakespeare-t reprodukálták a tizennyolcadik században. Míg a szerkesztők megvizsgálták és igazolták a választásaikat, addig az irodalmárok gyakran csupán adottnak vették az általuk használt szövegek elfogadottságát. Az utóbbi évek két domináns Shakespeare-értelmezési irányzata – a formalizmus és a historizmus – készpénznek vette a rendelkezésre álló szöveget, legyen az az Alexander-féle kiadás Angliában, vagy a Riverside-kiadás Amerikában. Mindkét irányzat magától értetődőnek tekintette a szövegek identitását anélkül, hogy észrevették volna, ez milyen mértékben ássa alá saját megközelítésüket. A formalisták az irodalmi nyelv finom részleteire irányuló szigorú figyelmet követelnek anélkül, hogy egyáltalán belegondolnának a nyomdai gyakorlatba, amely a modern kiadásban létrehozta azokat. A historisták, miközben a késő tizenhatodik és kora tizenhetedik századra jellemző diskurzív struktúrák nyomait kutatták Shakespeare műveiben, nem foglalkoztak azzal, hogy ezek a struktúrák milyen jelentős mértékben tizennyolcadik századi konstrukciók.<sup>2</sup> Ez az oda nem figyelés a szöveg tárgyi voltára mindkét megközelítést paradoxonhoz juttatja: a formalisták úgy olvasnak nyomtatott szövegeket, mintha azok maguk az írói fogalmazványok (*compositions*) lennének; a historisták anakronisztikus módon úgy olvasnak felvilágosodás kori szövegeket, mintha azok reneszánsz diskurzusok lennének.

De ha mind a szerkesztői gyakorlat, mind a kutatás szigorúan tartja magát a tizennyolcadik századi hagyományból származó modern szöveghez, akkor hova fordulhatunk? Az Első Főlió és a korai kvartók tűnnek az utolsó menedéknek, de nem azért, mert azzal a reménnyel kecsegtetnének, hogy visszajuthatunk „magához a dologhoz”, amelyben a különböző rétegeket még nem zavarta össze (filológiai szakszóval: nem kontaminálta) a későbbi korok közvetítése és beavatkozása. „Maga a dolog”, az autentikus Shakespeare önmagában problémás kategória, amely az eredet és a jelenlét olyan metafizikáján alapul, amelyet a strukturalizmus megtanított gyanakvással kezelni. (Sőt, eredetileg éppen ennek a kimérának a keresése kavarta fel magát a szerkesztői elképzeléseket.) A visszatérés a korai szövegváltozatokhoz nem jelent hozzáférést valamiféle kitüntetett

<sup>2</sup> L. ezzel szemben Leah MARCUS érvelését, aki ragaszkodik a történelmi aktualitás és a szövegek jellegzetességei közötti kapcsolathoz: *Puzzling Shakespeare: Local Reading and its Discontents*, Berkeley, Los Angeles, London, Univ. of California Press, 1988, különösen 43–50; és „Levelling Shakespeare: Local Customs and Local Texts”, *Shakespeare Quarterly*, 42 (1992), 168–78.

„eredetihez”;<sup>3</sup> épp ellenkezőleg, a modern olvasó számára akadályozza a hozzáférést. Azok a vonások, amelyeket a modernizáció és a szövegjavítás (*emendáció*) kisimít, makacsul ottmaradnak, és meggátolják, hogy kialakuljon a közvetlen hozzáférhetőség (*transzparencia*) illúziója – vagyis az a benyomás, hogy a szöveg mögött áll bizonyos ideális „eredeti”.<sup>4</sup>

Ez az esszé éppen ezekre a vonásokra koncentrál: régi betűképek és helyesírás, szabálytalan sor- és jelenetbeosztások, címdalok és más paratextusok, és szövegromlások. Ezek alkotják a „szöveg materialitását”.<sup>5</sup> Míg egy átlagos kiadásban ezeket eltüntetik, vagy a felismerhetetlenségig átalakítják, a korai szövegek lapjain makacsul ott vannak, és kikövetelik, hogy megnézzük őket, ahelyett, hogy keresztülnéznénk rajtuk. Az, ahogyan megtagadják az engedelmességet a modern normáknak, tanúskodik az általuk alkotott szövegek sajátos történetéről, egy olyan történetről, amely annyira sajátos, hogy összeegyeztethetetlen a helyesség és érthetőség modern fogalmával. Bár a modern kiadások közömbös és elavult anyagként hátrahagyják őket, a Fólió és a kvartók lehetővé teszik

<sup>3</sup> Ezt állítja Gary TAYLOR bevezetőjében: „General Introduction” = *William Shakespeare: A Textual Companion*, szerk. Stanley WELLS, Gary TAYLOR, John JOWETT és William MONTGOMERY, Oxford, Clarendon Press, 1987, 3–7.

<sup>4</sup> G. Thomas TANSELLE egy ilyesféle bibliográfiai és hermeneutikai modell mellett érvel nagy hatással, kijelentve, hogy a mű elvont nyelvi jelenség, amely „nem papíron vagy hangokban létezik”: „A szerzőség bármelyik elképzelésével értünk egyet, az olvasás aktusa, illetve a múltból származó üzenetre fordított figyelem magában hordozza az arra irányuló erőfeszítést, hogy az elénk tárt szövegen (vagy szövegeken) keresztül felfedezzük a mögöttes rejtőző alkotást.” (*A Rationale of Textual Criticism* [Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1989], 18, kiemelés tőlünk). TANSELLE-nek a mögöttes alkotásra irányuló kutatása hasonlít arra, amit Stephen ORGEL az „autentikus” Shakespeare iránti vágy név alatt tárgyalt: „Az előfeltevés az, hogy a szövegek valami másnak a reprezentációi vagy megtestesülései, és ez a valami más az, aminek a feltárására vállalkozik az előadó vagy a szerkesztő.” (*The Authentic Shakespeare* *Representations*, 21 [1988], 1–25, különösen 24). Szemben azonban TANSELLE idealizált „alkotásával”, ORGEL „szövegkönyve” mindig is függött a változó történeti, színházi és szerkesztői esetlegességektől. L. továbbá Paul WERSTINE elemzését, aki azt vizsgálja, hogy ennek a készletnek egy konkrét változata – amelyet „egy bizonyos típusú narratíva iránti vágy”-ként határoz meg – hogyan vezetheti félre a filológiai értelmezést: „Narratives About Printed Shakespeare Texts: »Foul Papers« and »Bad« Quartos”, *Shakespeare Quarterly*, 41(1990), 65–86, különösen 82.

<sup>5</sup> Az új bibliográfusok a huszadik század első felében lelkiismeretesen vizsgálták a korai shakespeare-i szövegek materialitását, csak hogy felleljenek benne egy idealizált Shakespeare-t. L. Margreta DE GRAZIA, „The Essential Author and the Material Book”, *Textual Practice* 2 (1988), 69–86; Anne-Mette HJORT, „The Interests of Critical Editorial Practice”, *Poetics* 15 (1986), 259–77; és Hugh GRADY, *The Modernist Shakespeare: Critical Texts in a Material World*, Oxford, Oxford UP, 1991, 57–63. Témába vág Paul WERSTINE elemzése is arról, hogy az új bibliográfusok hogyan támaszkodtak a „piszkozatokra”, a szerző állítólagos eredeti változataira; l. egyrészt „Narratives”, másrészt „McKerrow’s »Suggestion« and Twentieth-Century Shakespeare Textual Criticism” című írását, *Renaissance Drama* 19 (1989), 149–73. Továbbá a Terence HAWKES által a bibliográfiai küldetés szentséggel való egybecsen- géséről és filozófiai idealizmusáról írtakat: *That Shakespearean Rag: Essays on a Critical Process*, London, Routledge, 1986, 74–76.

s számunkra, hogy szembenézzünk azzal a történeti szakadékkal, amely a modern „Shakespeare” megkülönböztető jegyei és a koraújkori színházi szövegek egy bizonyos csoportjának megkülönböztető jegyei között tátong.

Amikor a figyelmünket az ilyen hajdani materiális nyomok felé fordítjuk, akkor nem csupán antik dolgokkal bíbelődünk. Ezek a régebbi formák eleven résztvevőként (*active agent*) térnek vissza, és kérdőre vonják a mi saját formáinkat. Amikor a korai szöveg materialitása a modern szerkesztői gyakorlatokkal és elméletekkel kerül szembe, akkor ezeket a modern gyakorlatokat és elméleteket kérdőjelezi meg, és felfedi, hogy ezeknek is sajátos – és épp annyira esetleges – történetük van. A saját történeti beágyazottságunkkal (*situatedness*) szembesít minket. Ennek az esszének a materialitása például egy ponton sem reprodukálja az egykori shakespeare-i szövegek materialitását, amikor Shakespeare-től idéz, még akkor sem, amikor az 1623-as Főlióból teszi ezt. Nemcsak hogy mindegyik shakespeare-i idézetünk modern betűtípussal van szedve, hanem a korban szokásos „hosszú s-t” (*j*) *s*-re, némelyik *u*-t *v*-re, *v*-t *u*-ra javítottuk jelzés nélkül. Azért teszünk így, mert annak ellenére, hogy ragaszkodunk a koraújkori szövegek sajátosságaihoz, nem kívánjuk azt az illúziót fenntartani, hogy „eredeti” vagy „szerkesztetlen” szöveget közlünk, akár por ette levéltári, akár újdonsült hasonmási értelemben. Még ha meg is tudnánk magunkat győzni arról, hogy birtokunkban van az „eredeti” vagy a „szerkesztetlen” szöveg, akkor sem a létezését erősítenénk meg, hanem azoknak az episztémológiai kategóriáknak a szívósságát, amelyek elhíthetik velünk a létezését.

Ez az esszé arra tesz kísérletet, hogy megvizsgáljon a felvilágosodás utáni domináns Shakespeare-kritika szempontjából általunk alapvetőnek tartott négy kategóriát. Elindulva az egyes *műtől* továbbhaladunk a különálló *szóhoz*. Innen továbbmegyünk e két jelentésadó egység vélhető forrásaihoz: az egységes *szín-padi jellemhez* (*character*), aki kimondja az adott szót, és az önálló *szerzőhöz*, aki nek a művet tulajdonítjuk. Ez a folyamat megfordítja azt, amit Frederic Jameson a „történelmi ítélőszék dinamikájának” nevezett.<sup>6</sup> Nem a jelen általánosan elfogadott szabályai mondanak ítéletet a múlt formái fölött, hanem a múlt formái térnek vissza, hogy kérdőre vonják a jelen általánosan elfogadott szabályait.

<sup>6</sup> A múlt és jelen e nyugtalanító dialektikus megfordításával kapcsolatban l. „Marxism and Historicism” = Frederick Jameson, *The Ideologies of Theory: Essays 1971–1986*, 2 kötet, Minneapolis, U. of Minnesota P, 1988, 2. köt, 175.

## I. A MŰ

Mint azt fent megjegyeztük, a *Lear király* szövegváltozatai körüli közelmúltbeli vita kérdéseket vetett fel a mű mibenlétével kapcsolatban.<sup>7</sup> A tizennyolcadik századtól kezdve a szerkesztők általában azt feltételezték, hogy mind az 1608-as kvartó *Lear*, mind az 1623-as Fólió *Lear* tökéletlenül jelenítette meg azt a *Leart*, amelyet Shakespeare írt; ezért úgy próbálták meg visszanyerni a szerzői *Leart*, hogy összeollózták (*conflate*) a két szövegváltozatot. Azonban 1976 óta szövegtudósok (*textual scholar*) jelentős csoportja hangsúlyozza, hogy a tizennyolcadik századi összeollózott darab anakronisztikus, és amellett érvelnek, hogy mind a kvartó *Leart*, mind a fólió *Leart* önálló darabként kellene elismerni. Ami korábban egy darabként szerepelt minden kiadásban, az az oxfordi 1986-os *Collected Works*ben (Összegyűjtött művek) kettőként jelent meg. Michael Warren az 1989-es *Lear király összkiadás*, 1608–1623-ban a darabot négy önálló egységként nyomtatta ki: az 1608-as kvartó (*True Chronicle Historie*), az 1619-es kvartó (*True Chronicle History*), az 1623-as fólió (*Tragedie*) és Warren saját „kettő az egyben” párhuzamos szövegével, amelyben az előbbi három fakszimile közül az első és a harmadik került egymás mellé.<sup>8</sup> Persze a négy konzervatív számítás; mivel az utolsó kivételével az összes változat lefűzetlen, nem pedig bekötött lapokból áll, az anyag kínálja magát arra, hogy újabb szöveg egységeket állítsunk belőlük össze, elvileg ugrásszerűen növekvő számút. Emellett persze a mű önazonosság-hiányának problémája nem korlátozódik a *Lear*-re: a közelmúltban a *Hamlet*et is három szöveggként adták ki, és szóba került az *Othello* és a *Troilus és Cressida* többszöveges kiadása is.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Michael Warren 1976-ban tartotta áttörést hozó előadását, amelyben amellett érvelt, hogy a *Lear király* kvartó- és Fólió-beli változatait külön szövegnek kell elfogadnunk, megjegyezve, hogy három másik tudós is egyidejűleg, de egymástól függetlenül érvelt e megkülönböztetés mellett. Két könyv irányította erre a szélesebb körű figyelmet: Steven Urkowitz *Shakespeare's Revision of King Lear*, Princeton N.J., Princeton UP, 1980; és Gary Taylor és Michael Warren tanulmánygyűjteménye: *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*, Oxford, Clarendon Press, 1983. Két szöveget ad közre a William Shakespeare, *The Complete Works*, főszerk. Stanley Wells és Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1986) A *Lear*-vita összefoglalásához l. Grace Ioppolo, *Revising Shakespeare*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1991, 1–5 és 163–67.

<sup>8</sup> WARREN megjegyzi: „ez a könyv bemutatja a *Lear király* kifejezés problematikusságát. A *Lear király* itt nem egyetlen, steril formában bemutatott, háziasított darab, egyszerű fogyasztásra előkészítve.” (*The Complete King Lear 1608–1623*, Berkeley, U of California P, 1989, vii.).

<sup>9</sup> *The Three-Text Hamlet: Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio*, szerk. Paul BERTRAM és Bernice W. KLIMAN, AMS Studies in the Renaissance 30, New York, AMS Press, 1991. A fent már idézett 1986-os Oxford-kiadás számára a szerkesztők elkészítették a *Hamlet*, az *Othello*, a *Troilus és Cressida*, valamint a *Lear* modern, többszöveges változatát. L. továbbá Stanley WELLS és Gary TAYLOR, „The Oxford Shakespeare Re-viewed by the General Editors”, *Analytical and Enumerative Bibliography*, ú.f., 4 (1990), 6–20. Általában a szöveg instabilitásával kapcsolatban l. E. A. J.

Ahogy a *Lear* különböző címei mutatják, az, amit a szerkesztők korábban egyetlen műnek tekintettek, számos névvel és számos szövegváltozattal rendelkezik. Egy adott mű címe nem csak egyik címlapról a másikra különbözik, hanem az adott címlap és a Könyvkiadók jegyzéke (Stationers' Register) bejegyzése között is, így aztán az 1608-as kvartó úgy lett bejegyezve, mint „Mr Wllm Shakepeare-nek az ő Lear Királról szóló históriája...” (*Mr Wllm Shakespeare his historye of Kinge Lear...*). Ennél a példánál még a műfaj is változékony: az 1608-as kvartóban „Krónikás Historia” (*Chronicle Historie*), a bejegyzésben „história” (*historye*), a fólióban pedig „Tragédia” (*Tragedie*).<sup>10</sup> Bizonyos esetekben a darabok címe nem mutat elég közeli egyezést a Könyvkiadók jegyzékének egyetlen bejegyzésével sem ahhoz, hogy biztonsággal azonosítani lehessen őket. Nem lehetünk bizonyosak például abban, hogy Blount 1608. május 20-i bejegyzése, a „Pericles, Tyros hercegének könyve” (*The booke of Pericles prynce of Tyre*) mely mű jogait is volt hivatott védeni. Arra vonatkozó jogát jelentette volna be, hogy kiadja az 1609-es „A közelmúltbéli nagybecsű darab, melyet Pericles, Tyros hercegének neveznek. Melyben igazán előadatik nevezett herceg teljes története, kalandjai és sorsa...” (*The Late And much admired Play, Called Pericles, Prince of Tyre. With the true Relation of the whole Historie, adventures, and fortunes of the said Prince...*) című művet; vagy George Wilkins 1608-as elbeszélését, a „Pericles, Tyros hercegének fájdalomteli kalandjai. Mely a Periclesről szóló darab igaz történetét”-t (*The Painfull Adventures of Pericles Prince of Tyre. Being the true History of the Play of Pericles*); vagy Lawrence Twine prózai románcának 1607-es újrakiadását, a „Fájdalmas Kalandok Példatára... Amelyek Prince Apolloniusszal estek meg”-et (*The Pattern of Painful Adventures... That Befell unto Prince Apollonius*)? Vagy talán egy Blount-nak egy olyan szövegre vonatkozó jogát védte, amely nem maradt fenn; vagy éppen az itt felsorolt összes szöveg nyomtatási jogát?

HONIGMANN, *The Stability of Shakespeare's Texts*, London, Edward Arnold, 1965, és Stephen ORGEL, „What is a Text?” = *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, 83–87; a *Lear* szövegének problémáival kapcsolatban l. *On the instability of individual plays*, szerk. TAYLOR és WARREN; a *Hamlet*tel kapcsolatban l. Barbara MOWAT, „The Form of Hamlet's Fortunes”, *Renaissance Drama* 19 (1988), 97–126, Joseph F. LOEWENSTEIN, „Plays Agonistic and Competitive: The Textual Approach to Elsinore”, *Renaissance Drama* 19 (1988), 63–96, Paul WERSTINE, „The Textual Mystery of Hamlet”, *Shakespeare Quarterly* 39 (1988), 1–26; A *Troilus és Cressida*val kapcsolatban l. TAYLOR, „Troilus and Cressida: Bibliography, Performance, and Interpretation”, *Shakespeare Studies* 15 (1982), 99–136; az V. Henrikkel kapcsolatban: TAYLOR, *Three Studies in the Text of „Henry V”*, Oxford, Oxford UP, 1979. Az átdolgozás tevékenységének részletes áttekintéséhez l. WELLS és TAYLOR, *Textual Companion*, 16–18; TAYLOR, „Revising Shakespeare”, *TEXT* 3 (1987), 285–304; és IOPPOLO, passim.

<sup>10</sup> A Fólió-beli műfaji beosztás képlékenységevel kapcsolatban l. Orgel, „Shakespeare and the Kinds of Drama”, *Critical Inquiry* 6 (1979), 107–23; a tizennyolcadik századi kiadásokbeli képlékenységgel kapcsolatban l. de Grazia, *Shakespeare Verbatim*, Oxford, Clarendon Press, 1991, 149, 42. j.



A tulajdonjog szempontjából előfordult, hogy egyetlen cím magában foglalt más hasonló című szövegeket is, még akkor is, ha a címek műfaji megkülönböztetést tartalmaztak, mint fent a *Lear* és a *Pericles* esetében. Aki elsőként bejegyezte a címet, az válhatott a de facto tulajdonosává az összes hasonló című szövegnek, amelyek azután megjelentek. Ahogy Peter W. M. Blayney megjegyezte, úgy tűnik, hogy Blount és Jaggard is ebbe a problémába ütközött, amikor az Első Fólió darabjaihoz próbálták biztosítani a jogait.<sup>11</sup> Feljegyzések szerint például egyezkedniük kellett a névtelen *The Taming of a Shrew* (Egy makrancos hölgy, 1594) és a *The Troublesome Reign of John* (János zavaros uralkodása, 1591) jogaiért, hogy biztosítsák jogukat Shakespeare *A makrancos hölgyére* és *János királyára*. Gyaníthatjuk, hogy ennek analógiájára a névtelen *King Lear* és a shakespeare-i *Lear* szövegének tulajdonjoga szintén nem különült el tisztán.

Pont, ahogy egyetlen név vonatkozhatott különféle szövegekre, úgy egyetlen szöveg is különféle nevekké lehetett utalni. Így az 1607-ben *The Famous History of Sir Thomas Wyatt* (Sir Thomas Wyatt híres története) címen publikált darab, amelyet a címlap Thomas Dekkernek és John Websternek tulajdonít, Henslowe naplójában egyaránt szerepel „*Ladey Jane*-nek nevezett darab”-ként (*A playe called Ladey Jane*) és „a lázadók leveréséről szóló darab”-ként (*the playe of the overthrowe of Rebelles*).<sup>12</sup> Úgy tűnik tehát, hogy a különféle *Learek* és *Hamletek* címei és szövegei körüli zavar tipikus lehetett a koraujkori kiadóknál, példáját nyújtva annak, amit D. F. McKenzie az „egységesség megszokott hiánya”-nak nevezett.<sup>13</sup>

Az egységességnek ezt a hiányát nehéz megragadni Shakespeare modern szövegeiben, még akkor is, ha a szerkesztő figyelembe veszi a korai kiadások szöveg- és címbeli változatosságát. Hogyan kellene magának a szöveg címének megjelenie? A több szövegű darabok esetében hány szövegváltozat léte indokolja, hogy

<sup>11</sup> *The First Folio of Shakespeare*, Washington, D.C., The Folger Shakespeare Library, 1991, 2.

<sup>12</sup> Gerald Eades BENTLEY, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590–1642*, Princeton, N.J., Princeton UP, 1971, 203–4; *Henslowe's Diary*, szerk. R. A. FOAKES and R. T. RICKERT, Cambridge, Cambridge UP, 1961, 218–19.

<sup>13</sup> D. F. MCKENZIE ezt a kifejezést a nyomdák jellegzetességeinek meghatározásakor figyelembe vett változók tárgyalásakor alkotta meg, l. „Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices”, *Studies in Bibliography* 22 (1969), 1–75, különösen 8–13. Peter BLAYNEY is kiemeli a szabálytalanságok szabályosságát a *Lear király* 1608-as kvartójának korrektúráját és nyomtatási rendjét elemezve, l. *The Texts of King Lear and their Origins, Volume 1: Nicholas Okes and the First Quarto*, Cambridge, Cambridge UP, 1982, 89–218. Marion TROUSDALE tárgyalja az egységességnek a reneszánsz nyomdai és színházi gyakorlatában újra és újra előforduló hiányát, és azt is, hogy az új bibliográfia ezt elégtelenül kezelte, l. „Diachronic and Synchronic: Critical Bibliography and the Acting of Plays” = *Shakespeare: Text, Language, Criticism: Essays in Honour of Marvin Spevack*, szerk. Bernhard FABIAN and Kurt Tetzeli VON ROSADOR, Hildesheim, Zurich, New York, Olms-Weidmann, 1987, 304–14, és „A Second Look at Critical Bibliography and the Acting of Plays” *Shakespeare Quarterly* 41 (1990), 87–96.



a darabot több formában reprodukáljuk? Röviden: hogyan lehet egy reprodukció hű akár a címhez, akár a szöveghez, ha maguk a címek és szövegek – legalábbis a mi szemünknek – nem hűek önmagukhoz? Shakespeare korában a mechanikus sokszorosítás, akárcsak az írnok esetében, változatokat hozott létre másolás közben, különösen konkrét példát szolgáltatva arra a posztstrukturalista felismerésre, hogy minden ismétlés különbséget hoz létre.

Ellentmondásos helyzet, hogy miközben a modern fotografikus technológia lehetővé teszi, hogy egyszerre gyorsan és viszonylag olcsón reprodukáljuk a reneszánsz nyomda munkaintenzív termékeit, és anélkül tudunk fakszimilét előállítani, hogy újra ki kellene szedni a lapokat, ez az új technológia radikálisan összeegyeztethetetlen a reneszánsz „eredeti”-vel, amelyet duplikálni kíván. *Nincs* monád-szerű „eredeti”, ezért nincs hitelesség (*authenticity*) sem, mert az utóbbi az előbbitől függ. Ahogy Walter Benjamin megfigyelte a technikai sokszorosítást tárgyalva: „Az eredeti jelenléte előfeltétele a hitelesség fogalmának”.<sup>14</sup> Stephen Orgel kritikus és szerkesztői munkájában egyaránt amellel érvel, hogy a hitelesség fogalma nem alkalmazható valamire, amelyet „rögzítetlen, végtelenségig átírható szöveg”-nek kell elképzelnünk.<sup>15</sup> Orgel állandóan hangsúlyozza, hogy az előadást mindig is képlékenynek és átjárhatónak tekintették; a szövegekönyv (*script*) „lényege szerint rögzítetlen és mindig aszerint változik, ahogy az előadók jónak látják változtatni”.<sup>16</sup> A szöveg átmeneti marad, még akkor is, amikor kikerül a színház esetlegességéből és a könyvtörténészek által (a reneszánszra nézve talán elhamarkodottan) „a nyomtatás rögzítettségének” nevezett formát ölti.

Mivel több szerkesztői figyelmet kapott, mint bármely másik koraujkori kiadás, Shakespeare Első Főliója jól szemlélteti a nyomtatott szöveg változékonny helyzetét.<sup>17</sup> Charlton Hinman 1986-os Norton fakszimiléje, mely az 1623-as Első Főlióról készült, jól mutatja be a változékonyságot, amely bele volt építve

<sup>14</sup> Walter BENJAMIN, *Illuminations*, ford. Harry ZOHN, New York, Schocken Books, 1969, 220. (*eredeti jegyzet*). Az idézetet az angol alapján készített saját fordításban közlöm, mert a megjelent magyar fordítás kevésbé illeszkedik az esszé terminológiájához: Walter BENJAMIN, „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában” = *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 301–334, 305: „Az »itt« és »most« adja a mű valóságának fogalmát” (BARLAY László fordítása)

<sup>15</sup> „The Authentic Shakespeare”, 24; l. szintén tőle: „What is a Text?” = *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*.

<sup>16</sup> „Shakespeare Imagines a Theater”, *Poetics Today* 5 (1984), 549–61, kül. 558. A szövegen történt sokféle múlt- és jelenbeli változás bemutatásához l. „The Authentic Shakespeare”; ORGEL publikálatlan tanulmánya, az „Acting Scripts, Performing Texts” is foglalkozik ezzel a témával. (A tanulmány később megjelent: ORGEL, *The Authentic Shakespeare And Other Problems of the Early Modern Stage*, New York, Routledge, 2013, 21–47. – A ford.)

<sup>17</sup> Peter BLAYNEY szerint „lényegében minden tizenharmadik század előtt nyomtatott angol könyv minden egyes példánya különbözik egymástól valamilyen mértékben”. (*First Folio*, 15). Egy 1990-es University of Pennsylvanián tartott előadásában McLeod Holinshed *Krónikáinak* példányain mutatta be az egységesség hiányának egy különösen radikális esetét: a különböző példányok íveit különböző

magába a nyomdai folyamatba.<sup>18</sup> Köszönhetően annak a nyomdai gyakorlatnak, hogy a levonatokat a nyomtatás közben is javították, majd a köteteket válogatás nélkül állították össze a javított és a javítatlan lapokból, nagyon is valószínű, hogy a Fóliónak nincs két egyforma példánya. A közelmúltban Peter Blayney egy másik magyarázatot is felvetett a Fólió példányai közötti változatokra: elképzelhető, hogy mivel későn szereztek meg a jogokat a *Troilus és Cressidára*, „három elkülöníthető kiadást” árusítottak egymás után a Fólióból 1623-ban: egyet a *Troilus* nélkül, egyet a *Troilusszal*, és egyet, amely mind a *Troilust*, mind annak prólógusát tartalmazta.<sup>19</sup> Ahogy Hinman készségesen elismerte, a Norton fakszimile „egy ideális példányt” reprodukál, amely „szinte biztosan sohasem létezett egyetlen valós példányban sem”.<sup>20</sup> Lévéen hogy ezt a modern fakszimile-szimulációt a Folger Shakespeare Library harminc példányából állították össze, úgy képzelték el, mint ami azt mutatja be, „ami az eredeti kiadás nyomdászai szerint is ideális példánynak számított volna”.<sup>21</sup> Ez az „ideális példány” tanúskodik annak a lehetetlenségről, hogy pontosan reprodukáljunk egy olyan szöveget, amelynek sohasem volt egyetlen rögzített formája. Ráadásul, ahogy Gary Taylor megjegyzi, „maga a fényképezési eljárás, mint minden médium, a saját üzenetét is átadja: hogy amit látsz, az valódi, pontos, eredeti.”<sup>22</sup> A folyamat, amely látszólag a legmegfelelőbb arra, hogy a materiális szöveget lemásolja, végül annak csupán egyik lehetséges formáját reprodukálja a sok közül. A fakszimile szentséggel ruhazza fel a másolt szöveg tulajdonságait, megszilárdítva olyan formákat, amelyek meglehetősen képlékenyen változók voltak megjelenésükkor. A fényképezési sokszorosítás gátat szab a szöveg változékony áradásának, amely korai kvartók és az Első Fólió mechanikáját és szemantikáját egyaránt jellemezte. Michael Warren *Lear király összkiadása* szándékosan áll neki e gát lebontásának, hogy szabadjára eressze a szöveg burjánzását, ami szükségszerűen következett a korai modern nyomtatás gyakorlatából. Érdekes módon Shakespeare modern kiadásai már-már hasonló destabilizációt érnek el: míg arra törekszenek, hogy újraalkossák

.....  
sorrendben fűzték össze, más-más interpolációval tarkítva, aminek következményeként – a szó legszorosabbban szó szerinti értelmében – a *Krónikáknak* nincs egyetlen egységes narratívája.

<sup>18</sup> *The Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare*, szerk. Charlton HINMAN, New York, W. W. Norton, 1968.

<sup>19</sup> Mint Blayney megjegyzi, a második változatban a *Rómeo és Júlia* utolsó oldalából is kettő van, a második kézzel áthúзва (*First Folio*, 21–24.).

<sup>20</sup> L. xii. L. még G. Thomas TANSELLE, „Reproductions and Scholarship”, *SB* 42 (1989), 25–54, kül. 37.

<sup>21</sup> HINMAN, xxii–xxiii. A *The Complete King Lear, 1608–1623*, fakszimile szövegeinek előkészítésekor Michael WARREN is HINMAN példáját követte. L. a Fólió-reprodukciók tárgyalását Marion TROUSDALE-nél: „A Trip Through the Divided Kingdoms”, *Shakespeare Quarterly* 37 (1986), 218–23; l. még „A Second Look”, 91–92 és 94.

<sup>22</sup> *Textual Companion*, 4.

a „tökéletes szöveget”, addig az évszázadok során létrehozott kiadások száma és változatossága maga is megközelíti a korai szövegek könyvek változékonyságát.

Az Első Fólió „legfőbb tekintély” státusa a Shakespeare-kánon meghatározásában szintén problematikus.<sup>23</sup> Ezt a szövegegyüttest egy attól nagyon eltérő előzte meg 1619-ben, amikor Thomas Pavier először tett kísérletet Shakespeare „össze-  
gyűjtött műveinek” kiadására.<sup>24</sup> Ha a lordkamarás levele nem tiltja meg a Király Társulatának (King’s Men) engedélye nélkül kiadni a darabjaikat, akkor elképzelhető, hogy ma Pavier 1619-es kvartói, nem pedig Blount és Jaggard 1623-as Fóliója határozza meg a Shakespeare-kánont. Akkor Shakespeare Össze-  
gyűjtött művei a következőket jelentették volna: *Pericles, Yorkshir-i tragédia*, *The first part of the true and honourable history, of the life of Sir Iohn Old-castle* (Sir John Oldcastle élete igaz és nemes históriájának első része), és még hét a Fólió harminc hat darabja közül. Aztán 1664-ben egy másik tizenhetedik századi nyomdász próbálta meghatározni a shakespeare-i szövegegyüttest: Philip Chetwinde a Harmadik Fólió második kiadásában nem csak a *Periclest* tette az Első és a Második Fólió harminchat darabja mellé, hanem még hét másikat. Ezek közül négyet (*Pericles, Yorkshir-i tragédia*, *The London Prodigal*, *Sir John Oldcastle I. rész*) a kvartó kiadásai címlapjai már korábban Shakespeare-nek tulajdonítottak, hármat pedig (*The Lamentable Tragedie of Locrine* [Locrine szomorú tragédiája], *The True Chronicle Histories of the whole life and death of Thomas Lord Cromwell* [Thomas Lord Cromwell egész életének és halálának igaz krónikás históriája], *The Puritane or Widow* [A Puritán, avagy az Özvegy]) már korábban „W. S.”-hez kapcsoltak.<sup>25</sup> Több mint ötven évre ez az „új” Shakespeare-kánon lépett a „rég” helyébe: az 1685-ös Negyedik Fólió és Rowe 1709-es kiadása megismételte; Pope eltávolította az „új” darabokat 1725-ben, de az 1728-as kiadásába (külön kötetben) visszavette őket.

<sup>23</sup> E. K. CHAMBERS, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 kötet, Oxford, Clarendon Press, 1930, 2. köt., 207.

<sup>24</sup> Pavier kísérletének leírásához l. CHAMBERS, 1. köt., 133–37; és W. W. GREG, *The Shakespeare First Folio: Its Bibliographic and Textual History*, Oxford, Clarendon Press, 1955, 9–16.

<sup>25</sup> CHAMBERS, 1. köt., 532–37. Mutatja az új, teljesebb kánon egyben autentikusabbként való elfogadását, hogy a Bodleian Library leselejtezte az Első Fóliót, amikor megszerezte a Harmadikat (BLAYNEY, *First Folio*, 34). Tizenhetedik századi darablisták is mutatják a Shakespeare-kánon változékonyságát: A *The Careless Shepherd*-hez (kiadta Richard ROGERS és William LEY, 1656) csatolt lista nemcsak a II. Edwardot, hanem a III. és IV. Edwardot is Shakespeare-nek tulajdonítja; a *The Old Law*-t (kiadta Edward ARCHER, 1656) kísérő listán a *The Arraignment of Paris*, *The Chances*, *Mucedorus*, *Hoffman*, *The Merry Devil of Edmonton*, és a *Hieronimo* mindkét részét Shakespeare-nek tulajdonítják, míg a *Lóvátett lovagok* William Sampsonnak; Francis Kirkham listáján, amelyet a *Tom Tyler and his Wife* (1661) mellé csatolták, A két nemes rokont kizárólag Fletcher műveként tüntetik fel. L. W. W. GREG, „Attribution in the Early Play-Lists 1656–1671”, *Edinburgh Bibliographical Society Transactions* 2 (1938–45), 303–29.

A Harmadik Fólió tanulságosan példázza, hogy a szerzőség hogyan konstruálódik az alapján, ahogy a korábbi címlapok darabokat szerzőknek tulajdonítanak: azokat a darabokat, amelyeket ma apokrifeknek tartunk, azért gondolták Shakespeare-éinek, mert a neve vagy a neve kezdőbetűi feltűntek a címlapon. Az olyan tizenhetedik századi kiadók, mint Chetwinde, úgy tűnik, kevésbé foglalkoztak azzal, hogy ki írt egy adott darabot, mint azzal, hogy korábban kinek tulajdonították nyomtatásban. Ugyanakkor az újrakiadásra a darabok jogait is meg kellett szerezniük, mielőtt felvehették volna a kánonba, amint azt jól mutatják Blount és Jaggard arra tett erőfeszítései, hogy korábban publikálatlan darabokat jegyeztessenek be a Könyvkiadók Társaságánál (Stationers's Company), illetve hogy a nyomtatásban már létezők tulajdonosaival tárgyaljanak. Van, akik szerint a *Pericles* nem azért maradt ki a Fólióból, mert Shakespeare szerzősége körül lettek volna kérdőjelek, hanem Blount és Jaggard tulajdonjoga körül.<sup>26</sup> A tizennyolcadik század óta az annak meghatározására tett kísérletek, hogy egy mű beletartozik-e a Shakespeare-kánonba, a shakespeare-i szerzőség bizonyítékait (stílus, rímelés, szóhasználat stb.) hangsúlyozzák. Ám a válogatás alapelve az olyan kiadványok esetében, mint pl. az Első Fólió, sokkal inkább az lehetett, hogy a szövegkönyvek egy adott csoportja milyen helyet foglalt el a színitársulatban, illetve a Könyvkiadók Céhében.

## II. A SZÓ

A sokszorosítás problémája nemcsak a műre (a címére, a szövegére, az őt tartalmazó szövegkorpuszra) vonatkozóan áll fenn, hanem azzal az apró egységgel kapcsolatban is, amely sokaságában őt alkotja: az egyes szó.<sup>27</sup> Ez a kategória mindig is figyelmet igényelt a szövegek előállítása során, a koraújkorban épp úgy, mint az újkorban, hiszen a hibákat el kellett kapni és kijavítani. Ha a Fólió vagy a kvartó hibás szót tartalmaz, akkor általában az a feltételezés, hogy az a véletlen következménye: a szerző elbólintott; a szedő tévesztett („álóm”, „nőiség”, „ellég” [sleepee, womandood, inough]); valamelyik betű eltört a nyomtatás

<sup>26</sup> Mint már említettük, a *Troilus and Cressida* kimaradt az 1623-as Első Fólió néhány korai példányából, kétségtávol azért, mert Blountnak és Jaggardnak csak az utolsó pillanatban sikerült megszereznie a jogokat; arra is van bizonyíték, hogy a *II. Richárd*, a *IV. Henrik I.* és *II. része*, valamint a *III. Richárd* is majdnem erre a sorsa jutott ugyanazért (BLAYNEY, *First Folio*, 2–4 és 17–21.).

<sup>27</sup> Maga a *one* (egy) szó is buján sokasodik a tizenhat–tizenhetedik században, olyan formákat öltve, mint az „an”, „ain”, „yane”, „oon”, „own”, „oowne”, „won”, „wone”, „woon”, „wan”, „o”, „oo”, „on”, természetesen a „one” mellett. (Nem is csoda, hogy állhatatos hősnőjének nevéhez a helyesírás szempontjából stabilabb latin *Una* alakot választotta.)

közben.<sup>28</sup> Csakhogy néha nehéz lehet felismerni a véletlent, amikor olyan szöveget vizsgálunk, amely még a helyesség szabályainak rögzítése előtt keletkezett. Milyen normák alapján tekintünk valamit szabálytalanságnak vagy „crux”-nak (helyreállíthatatlan szövegromlásnak), még mielőtt maga a szabály meg lett volna határozva – még a lexikai és nyelvtani szabályok rögzítése előtt? Ezzel nem azt állítjuk, hogy a reneszánsz Angliában ne létezett volna a hiba kategóriája (az utólag csatolt *hibajegyzékek* kellőképp bizonyítják ennek ellenkezőjét); hanem azt, hogy amit mi rendellenességgként határozunk meg, az a reneszánsz olvasó számára szinte szó szerint *tipikus* volt.<sup>29</sup>

Vegyünk egy feltűnő és jólismert példát a *Macbeth*ből. A darab legtöbb kiadásában a boszorkányok *weird sisters*ként, „földöntúli vagy kísérteties nővérek”-ként beszélnek magukról (Szabó Lőrinc fordításában „vészbanyák”-ként), a szerkesztők pedig jegyzetben magyarázzák el, hogy a szó az óangol *wyrd* vagyis „sors” szóból származik.<sup>30</sup> Csakhogy ezeket a teremtményeket hiába keresnénk a Főlióban. Helyettük ugyanis a „weyward” nővérekkel és a „weyard” nővérekkel találkozunk; Lady Macbeth ezekről a „weyward” nővérekről olvas a *Macbeth*től kapott levélben, Banquo pedig a három „weyward” nővérről álmodik.<sup>31</sup> Az angol nyelv értelmező szótára, az *Oxford English Dictionary* (OED) alátámasztja a szerkesztők döntését, hogy a „weyward” alakot „weird”-re modernizálják, ugyanis a „weyward” a „weird” egyik lehetséges reneszánszkori helyesírásaként szerepel benne. Úgy tűnhet tehát, hogy a szerkesztők helyesen modernizálnak. Csakhogy kiderül az is, hogy az OED egyetlen példája erre a helyesírásra éppen a *Macbeth*, és hogy Theobald 1733-as kiadása az egyetlen forrása a „weyward” és a „weird” forma megfeleltetésének. Más szóval tehát nem más, mint egy tizenennyolcadik századi szerkesztő az, aki megalkotja nem csupán a szerkesztői hagyományt, de magát

.....  
<sup>28</sup> Jeanne Addison ROBERTS ennek egy különösen érdekes példájára hívja fel a figyelmet: „»Wife« or »Wise« – The Tempest 1.1786”, *Shakespeare Bulletin* 31 (1978), 203–8. (Itt az *f* és a „hosszú”/könynyű felcserélhetőségére kell gondolnunk – a *ford.*) Ezen olvasat felfedezésének, elvesztésének, majd újrafelfedezésének fontosságával kapcsolatban l. Stephen ORGEL, „Prospero’s Wife”, *Representations* 8 (1984), 1–13.

<sup>29</sup> Az angol szöveg *typical* szava szójáték: egyszerre jelent „tipikust” és „betűtípussal kapcsolatos” (*A ford.*)

<sup>30</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában „vészbanyák” szerepelnek, KÁLLAY Gézánál „vészlányek”; mindkettő a „vés” szóval adja vissza a tanulmányban tárgyalt sorssal kapcsolatos jelentést (SZABÓ Lőrinc fordítása: *Shakespeare összes drámái, III. kötet. Tragédiák*, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955. KÁLLAY Gézáé: William SHAKESPEARE, *Macbeth*, ford., jegyz. és bev. KÁLLAY Géza, Budapest, Liget, 2014, [http://ligetmuhely.blog.hu/2014/12/13/e-konyv\\_w\\_shakespeare\\_macbeth\\_kallay\\_geza\\_forditasa](http://ligetmuhely.blog.hu/2014/12/13/e-konyv_w_shakespeare_macbeth_kallay_geza_forditasa). Letöltve: 2015. február 1.) (*A ford.*)

<sup>31</sup> 130. (1.3.32.), 355. (1.5.8.), 596. (2.1.20.). A külön jelölt kivételektől eltekintve az idézetek és a folyamatos számozású sorszámozások Hinman kiadását követik. Zárójelben a felvonás, jelenet és sorok száma a *The Riverside Shakespeare* alapján (szerk G. Blakemore EVANS, Boston, Houghton Mifflin, 1974).

a kutatói segédletet is (vagyis az OED szócikkét), amely alapján ez a hagyomány vizsgálható.

Lehetséges másik javítás is: a Fólióban szereplő „weyward” alakot modernizálhatjuk „wayward”-ra (vagyis *eszélős, szeszélyes, féktelen*) is (ezt a jelzőt használja Hecate magára Macbeth-re):<sup>32</sup> ez az egyszerű magánhangzó-eltolás jelentős jelentésbeli változással jár, amennyiben a nővéreket a (Theobald „weird”-je által megidézett) boszorkányság és a jóslat világából a romlottság és a csavargás világába helyezi át. Ebben az esetben az OED nem shakespeare-i példákat is szolgáltat a „wayward” jelentés „weyward” helyesírására (a *weyward* alak már a korai tizenhatodik században előfordul). Ez ugyanakkor még nem zárja ki a lehetőségét annak, hogy létezett a fel nem jegyzett „weird” megfeleltetés is. Ám még ha az OED helyesírás-története valóban az összes előfordulást jegyzi is fel, amikor a *Macbeth*et idézi a „weyward”-ra „weird” jelentésben, ez az olvasat akkor is lehetséges volna a reneszánsz olvasók számára, hiszen ők gyakran találkoztak ritka vagy egyedi írásmódokkal mind kéziratokban, mind nyomtatásban.<sup>33</sup> Akkor pedig olyan szótári segédlet nélkül, mint az OED, milyen alapon zárhaták volna ki?

A *weyard* szóalak háromszor fordul elő a Fólió *Macbeth*ben: „the weyard Women”, „the weyard Sisters”, és „the Weyard Sisters”.<sup>34</sup> Az OED ismét a *Macbeth*et idézi első előfordulásként. Az alak hasonlósága a „weird” egyéb OED által közölt azonos eredetű szavaival – „wyrde”, „wyerde”, „weard” („sorsszerű”, „sors”, „sorsot irányító”) – alátámaszthatja Theobald „weird” javítását, különösen annak fényében, hogy a darab forrása a Duncan és Macbeth uralkodását tárgyaló rész Holinshed *Chronicles* (Krónikák) című történeti művéből. Holinshed a boszorkányokat úgy írja le, mint „vészterhes (*weird*) nővérek, vagyis (úgymond) a sors istennői, vagy talán nimfák vagy tündérek” (akik ennek ellenére meglepően jól öltözöttek a fametszet illusztráción).<sup>35</sup> Csakhogy amikor a modern szerkesztők lemondanak a „weyward” és a „weyard” alakról a „weird” javára, akkor a *jelölt* egy olyan képzetét előfeltételezik, amely visszamenőlegesen meghatározza a *jelölő* mezejét. Ugyanis a *Macbeth* jelzőit összehasonlítva Holinshedével azt láthatjuk, hogy a *jelölő* mezeje a különbség mezeje – olyan mező, ahol az „igazi etimológiai” helyét átveszi a játék az írásmódokkal, amely lehetővé teszi (illetve nem

<sup>32</sup> 1441. (3.5.11.). SZABÓ Lőrinc: „elfajzott”; KÁLLAY Géza: „zavaros”.

<sup>33</sup> Random CLOD megjegyzi, hogy a modern szótár „a szerkesztő hadserege”. Azt is megállapítja, hogy Shakespeare idejében még nem voltak Shakespeare-szerkesztők. („Information upon Information”, 248.).

<sup>34</sup> 983. (3.1.2.), 1416. (3.4.132.), 1686. (4.1.136.). SZABÓ Lőrinc: „(vészt)banyák”; KÁLLAY Géza: „vészlények”.

<sup>35</sup> *The Firste volume of the Chronicles of England, Scotlande, and Irelande*, London, Lucas Harrison, 1577, „The Historie of Scotlande”, 243.



képes megakadályozni) a jelölők keveredését, és az új és új etimológiák létrejöttét. A jelölők, amelyek a három nővért nevezik meg a Fólióban, mint azt számos újabb olvasat megjegyzi, egyúttal a hozzájuk kötődő nyelvi tévedhetőséget is színpadra viszik.<sup>36</sup> Van némi nyugtalanító irónia a *weird/wyrd* javításban, mintha a szerkesztők jobban viselnék a három Párka túlzott meghatározottságát a kevésbé kiszámítható rokonaik/rokonszavaik meghatározatlanságánál. Ám a Fólió „weyward” és „weyard” nővérei, valamint Holinshed *Krónikáinak* „weird” nővérei nem a szó később egyeduralkodó helyesírásának korlátai közé szorítva léteztek, hanem olyan jelentéstani mezőn, amely, mivel még nem uralta a szótár törvénye, helyet biztosított a nyelvi csavargásnak.

Ugyanebben a nyelvi mezőben található a *szél* is – angolul „air”, de a Fólió írásmódjában „ayre” –, az az elem, amelyben a három nővér és a jelenéseik eltűnnek: a szó többször ismétlődik ebben a darabban, mint Shakespeare összes többi művében. A nővérek, akik a levegőből tűnnek elő, majd oda tűnnek el, mind Macbethet, mind Banquót az örököseikről (angolul *heir*, az *air* homonimája) szóló hírekkel köszöntik: Macbeth király lesz, Banquo pedig királyok sorának apja, amely annyira zavaró leszármazástani *non sequitur*, hogy Macbeth kénytelen elrendelni az apa és az örököse halálát, bár az utóbbi megmenekülése visszahajtja Macbethet a boszorkányokhoz, hogy megtudja, amit már korábban is megmondtak neki – „Királyok lesznek-e majd Banquo sarjai?”<sup>37</sup> A boszorkányok megismétlik jóslatukat egy olyan színjáték keretében, amely túlmutat a darab idején: Banquo utódlási sorának az ítéletnapig nyúló látványával. Ez a jóslat sem következik logikusan az előzményeiből (vagyis Macbeth legyőzhetetlenségének nyilvánvaló jeleiből), Macbeth pedig ismét lecsap az utódokra – ezúttal nem Banquoéra, hanem Macduff „gyermekei[re] s minden boldogtalan[ra], / Aki a vére”.<sup>38</sup> Macduffal és Banquoval ellentétben Macbethnek nincsen fennmaradó leszármazási ága („Nem lesz fiam, aki követne a trónon”),<sup>39</sup> ezért a jövőre sem tud jogot formálni. Macbeth természetesen a boszorkányok megtevesztő ígéreteit helyettesíti be a Banquót életben tartó végtelen számú leszármazott helyébe:

<sup>36</sup> A három nővért a jelölőjüket jellemző nyelvi túlbujánzással és meghatározatlansággal kapcsolatba hozó újabb *Macbeth*-elemzésekhez l. Harry BERGER, Jr., „The Early Scenes of *Macbeth*: Preface to a New Interpretation”, *English Literary History* 47 (1980), 1–31; és Stephen MULLANEY, „Lying Like Truth: Riddle, Representation and Treason in Renaissance England”, *English Literary History* 47 (1980), 32–47; Terry EAGLETON, *William Shakespeare*, Oxford és New York, Basil Blackwell, 1986, 1–8; és Janet ADELMAN, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays*, Hamlet to The Tempest, New York és London, Routledge, 1992, 130–46.

<sup>37</sup> „Shall Banquo's issue ever / Reigne in this Kingdome?”, 1646–47. (4.1.102–3.). A *Macbeth*ből származó idézeteket, ha csak másképp nem jelzem, KÁLLAY Géza fordításában idézem.

<sup>38</sup> „Babes, and all unfortunate Soules / That trace him in his Line.”, 1705–6. (4.1.152–53.). SZABÓ Lőrinc fordítása.

<sup>39</sup> „No Sonne of mine succeeding”, 1054. (3.1.63.).



ez a helyettesítés nyilvánvaló, amikor végzetes módon dicsekszik Macduffnak: úgy gondolja, hogy saját mellébeszélő bűbája éppannyira a levegőhöz (*air*) hasonlóan legyőzhetetlenné teszi őt, mint amennyire az egymást követő utódok (*heirs*) teszik Banquót:

As easie may'st thou the intrenchant *Ayre*  
With thy keene Sword impresse, as make me bleed:  
Let fall thy blade on vulnerable Crests,  
I beare a charmed Life...

Előbb aprítod szét a kardoddal  
A sivár *levegőt*, mintsem hogy belőlem  
Vér fakadjon. Sebezhető fejekre  
Tartogasd pengéd. Engem varázs véd...  
2448–51. (5.8.9–12.)<sup>40</sup>

Macbeth tökéletlen férfiasága a félelem pillanataiban is megmutatkozik, mint például akkor, amikor elképzeli a király meggyilkolását: a modern kiadásokban az a „horrid image doth unfix my hair” („a rémkép eloldja a hajamat”); a Főlióban azonban „unfixes »my Heire«” („eloldja utódomat”), amely kétszeres zavart okoz – egyrészt a férfiaságában, másrészt a skót dinasztiában.<sup>41</sup> A haj (*hair*) és az utód (*heir*) ismét, már-már szürrealisztikusan kapcsolódik össze a záró jelenetben, amikor az öreg Siward, megtudván, hogy utóda (*heir*), az Ifjú Siward „férfiként halt meg”, képesnek mutatkozik a fia halálának hírért „férfiként” fogadni, hiszen kijelenti: „Ha annyi fiam lenne, mint hajszálam, / Egyiknek sem kívánnék szebb halált.”<sup>42</sup> Végül Macbethnek a királyok látványára adott reakciója emlékeztet példáját adja annak, hogy a korban létezett olyan fonetikai és szemantikai egybeesés, amely a mi számunkra már három elkülönült szó lenne: a levegő (*air*), az utód (*heir*) és a haj (*hair*):

Thou art too like the Spirit of *Banquo*: Down:  
Thy Crowne do's seare mine Eye-bals. And thy haire  
Thou other Gold-bound-brow, is like the first:  
A third is like the former.

<sup>40</sup> Kiemelés a szerzőktől.

<sup>41</sup> 246. (1.3.135.). Saját nyersfordítások. (*A ford.*)

<sup>42</sup> „like a man he died”, 2488. (5.9.9.), „Had I as many Sonnes, as I have haire, / I would not wish them to a fairer death” 2496–97. (5.9.14–15.); M. M. MAHOOD is ír ezekről a sorokról a *Shakespeare's Wordplay*-ben (London, Methuen, 1957), 141.

Te is olyan vagy, mint Banquo szelleme.  
Bukj már alá! Koronád égeti  
A szemgolyómat. És a hajad, ez  
A másik kerek aranykorona,  
Szakasztott olyan, mint az elsőn vagy  
A harmadikon.

1659–62. (4.1.112–15.)

A modern kiadások persze kénytelenek egy lehetőség mellett dönteni a három modern változat közül, és az általában a *haj* (*hair*).<sup>43</sup> De mindhárom lehetőség (és azok szemantikai kapcsolatai) jelen vannak a Fólió „haire” alakjában.

Természetesen azt is el kell túrnünk, hogy a *hair* belecsússzon az *air*-be – nem a fertőzött, mocskos levegőbe, amelyen a boszorkányok lovagolnak és lebegnek, hanem a fenséges nemes légkörébe, abban az értelemben, ahogy az archaikus *debonair* (kellemes légkör) esetében is értjük. Így elkerülhetjük azt az abszurditást, hogy Macbethnek sok azonos fej királyi haja válna a rögeszméjévé. De az utód (*heir*) jelentést sem zárhatjuk ki, hiszen nyilvánvalóan Banquo utódainak sora az, amely rá és egymásra hasonlít; ráadásul az *utód* működik a legjobban párba állítva a „kerek aranykorona” metonímiájával. Bármennyire kimódoltnak tűnön is az efféle jelentésbeli hajlékonyság és rugalmasság a modern érzékenység számára, a reneszánsz szövegek bátorítanak rá. Egy olyan szöveg, amelyben a mai *hair* (haj) szó előfordul „hair”, „heir”, „heire”, „heere” és „here” alakban, az *heir* (utód) pedig „heir”, „aire”, „are”, „haire”, és „here” formában, nyitottabb lesz mindenféle hajlásra: elhajlásra, túlhajlásra, ráhajlásra, áthajlásra. A modernizálás megköveteli ennek a hajlékonyságnak a korlátozását. Ez azonban igen csak költséges követelmény, ahogy mind Fredson Bowers, mind Stanley Wells elismerte. Csakhogy még a Fólió- vagy kvartó-beli alakváltozatok megtartása sem oldja meg a problémát, a modern olvasók ugyanis lényegében már internalizálták azt a modernizálási folyamatot, amelyet a szerkesztő is elvégez a szövegen. A modern helyesírási rendszer, amely meghatározza az olvasatukat, lerögzíti a Fólió „Heire”-jét, hogy ezáltal kizárja a *hair* lehetőségét. Ezért aztán a fakszimilék és a régi helyesírási kiadások is problematikusak, mert ezek is mozgásba

<sup>43</sup> JOHNSON *air*-t („arcvonás, arckifejezés, kisugárzás”; „levegő”) javasolt, amelyet STEEVENS a *Téli regéből* származó idézettel támasztott alá, bár az *heir* támogató jelenlétét nem emelte ki: „Your father’s image is so hit in you, / His very air, that I should call you brother”: „Oly egy vagy az atyáddal, orca s minden – / Atyámfiának hínálak” (5.1.127–28, KOSZTOLÁNYI Dezső fordítása); I. *Macbeth: A New Variorum Edition of Shakespeare*, szerk. H. H. FURNES, Philadelphia, J. B. Lippincott, 1873. A szerzők sokat köszönhetnek Jamie Saegar megjelenés előtt álló munkájának a *hair/heir/air* homonymáról.

hozzák a modern nyelvi kategóriákat, és így eltüntetik a fonetikus, helyesírási és szemantikai képlékenység által meghatározott korábbi rendszert.<sup>44</sup>

De mennyi múlik az ilyen apró szavakkal kapcsolatos ügyeken? Nem sok, mondhatnánk – bár maga a szöveg épp ilyen apró ügyekből épül fel. Amikor a szerkesztő egy megoldhatatlan szövegromlással (ún. *cruxszal*) találkozik, akkor az egyetlen helyes szót próbálja megtalálni; a *weird* esetében a szerkesztők azt feltételezik, hogy a szó Shakespeare forrásából származik. Csakhogy azok a határok, amelyek a *weyward*, *weyard*, *weird*, *wayward* szavakat mára négy elkülönült és egymást kölcsönösen kizáró szótári egységgé választják szét, akkor még nem voltak meghúzva és rendszeresen újratermelve. Amíg a szótárak nem rögzítetik ezeket a határokat, addig a rokon szavak hangzás és helyesírás szempontjából összeolvadtak, és fittyet hánytak a szótárak után kialakult meghatározottságoknak, amelyek végül szétválasztották őket.<sup>45</sup> Az, hogy egy adott forma mellett Holinshed, vagy Shakespeare, vagy bármelyikük művének egyik másolója vagy szedője döntött-e, kevésbé jelentős, mint az, hogy egy szó képes volt a nyelv szabályozás előtti, avagy termékeny fázisában egyszerre több alakot is öltetni.<sup>46</sup> Éppen emiatt hiúsul meg az a törekvés, hogy a helyes szót tárjuk fel, hiszen egy teljes szemantikai mezőt, nem pedig az egyes szót kell feltárnunk, nyelvészeti kategóriáink azonban leradírozzák ezt a mezőt éppen azért, hogy próbálják megvilágítani. Helyette egy egységesített szöveg jelenik meg, amely – gyakran az alapján, hogy a szerkesztő szerint mi volt a szerző intenciója – egyetlen szót választ ki számunkra egy nagyobb mezőről. A modernizált kiadásokban a változékonnyá reneszánsz jel(ölő) eltűnik: a *weird* nem lesz többé nyelvileg (és episztemológiailag) féktelen; az *heir* nem lesz többé filológiailag (és leszármazástaniilag) zavaró.

<sup>44</sup> L. Fredson BOWERS, *On Editing Shakespeare*, Charlottesville, UP of Virginia, 1966, 155–65, és *Essays in Bibliography, Text, and Editing*, Charlottesville, UP of Virginia, 1975, 289–95; l. továbbá Stanley WELLS, *Modernizing Shakespeare's Spelling*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

<sup>45</sup> A szavak közti határok határozatlanságáról l. DE GRAZIA, „Homonyms Before and After Lexical Standardization”, *Shakespeare Jahrbuch* 127 (1990), 143–56; és Peter STALLYBRASS, „Shakespeare, the Individual, and the Text” = *Cultural Studies*, szerk. Lawrence GROSSBERG, Cary NELSON, Paula TREICHLER, New York és London, Routledge, 1992, 593–610.

<sup>46</sup> A nemzeti nyelvek termékeny és szabályozó szakaszairól l. John Earl JOSEPH, *Eloquence and Power: The Rise of Language Standards and Standard Languages*, London, Frances Pinter, 1987; Shakespeare hozzájárulásáról az angol nyelv termékeny szakaszához l. Bryan A. GARNER talán kissé túlzó bemutatását: „Shakespeare’s Latinate Neologisms”, *Shakespeare Studies* 15 (1982), 149–70.

### III. A SZÍNPADI JELLEM

Egy közelmúltbeli cikkében Harry Berger Jr. megfordította a hagyományos karakterkritika (*character criticism*) logikáját. Az a hosszú hagyomány, amely Pope-pal kezdődött és A. C. Bradley-vel érte el csúcspontját, és amely e században is folytatódik, különösen a freudi pszichoanalitikus kritikában, a színpadi jellemet úgy értelmezte, mint amely megelőzi a nyelvet. A karakterek az ilyen olvasatok szerint már a darabok előtt és azoktól függetlenül kialakultak, a nyelv pedig, amelyet beszélnek, tükrözi a tapasztalati és pszichológiai előtörténetüket. Berger megfordítja ezt a kapcsolatot. Úgy érvel, hogy a drámai jellem a nyelvből következik, és függ tőle: „a beszélők *mint* karakterek a következményei, nem pedig az okozói nyelvüknek...” A szemlélet megfordításának fontos módszertani következményei vannak az értelmező számára: a szemiotikai elemzésnek meg kell előznie a pszichoanalitikus elemzést, vagy pontosabban: „A beszélőknek nincs gyerekkora, csak akkor és azután, ha megemlítik azt”.<sup>47</sup> Berger szemléletmódja abból a lacan-i gondolatból ered, amely szerint a szubjektivitás a diskurzusban alakul ki, de levezethető lenne kevésbé elméleti megfontolásokból is.

A darabok modern kiadásaiban a szereplők listája megelőzi a darabot, azt sugallva, hogy a karakterek a szövegeiket megelőzően már léteznek. Csakhogy Shakespeare első olvasói nem kaptak hasonló sugallatot, ugyanis az életében megjelent egyetlen kvartó sem tartalmazza a szereplők listáját; a Főlió a harminchat darabból csupán hétnél tartalmazza a listát, amely ráadásul minden esetben a darab *után*, nem pedig *előtte* található.<sup>48</sup> Az olvasóknak maguknak kellett megállapítaniuk a személyiségek határait, az olvasás során megalkotva (vagy elmulasztva megalkotni, vagy szándékosan nem megalkotva) az „egyedi” jellemeket. Mivel a kortársaknak lényegében szó szerint nem volt programjuk, és következésképp nem voltak beprogramozva arra, hogy zárt karakterekkel találkozzanak, ezért nekik egy sor ranggal, családdal, nemmel, korral, sőt még a színi társulat konkrét tagjaival is kapcsolatos személyiség között kellett válogatniuk.

Bár az egyes Shakespeare-darabok restauráció kori kiadásai közül sok tartalmazta a szereplők listáját, az első kiadás, amely minden darab elé odaillesztette

<sup>47</sup> „What Did the King Know and When Did He Know It? Shakespearean Discourses and Psychoanalysis”, *South Atlantic Quarterly* 88 (1989), 811–62, kül. 813 és 823.

<sup>48</sup> Mint Barbara MOWAT rámutatott, a szereplők listái közül négy Ralph Crane leiratára támaszkodik, aki talán Jonson főlió-kiadásának mintáját követte, amely minden darab előtt közölte a listát („Nicholas Rowe and the Twentieth-Century Shakespeare Text” = *Shakespeare and Cultural Traditions: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Tokyo*, 314–322.). Jonson főliója általánosságban az ókori drámák fordításainak mintáját követte, ezáltal a klasszikus státusát adva saját műveinek. L. ORGEL, „Shakespeare Imagines a Theater” és DE GRAZIA, *Shakespeare Verbatim*, 33–37.

a listát, Nicholas Rowe-féle 1709-es *The Plays of Shakspeare* [sic] (Shakspeare darabjai) volt.<sup>49</sup> Rowe közvetlen utóda, Alexander Pope volt tehát az első szerkesztő, aki úgy olvasta Shakespeare-t, hogy a szereplők listája megelőzte az összes darabot – ami magyarázhatja, hogy Pope miért hangsúlyozta annyira Shakespeare jellemeinek egyediségét. Az 1725-ös kiadásához írt előszavában Pope azt bizonygatja, hogy a többi szerző másolatokat másol, de már magának a mimézisnek a fogalma is méltatlanul alulértékeli a Bárd *eredetiségét*: „Ha volt valaha is szerző, aki megérdemelte az *eredeti* nevet, akkor *Shakespear* [sic] volt az”; „*Jellemei* annyira azonosak a természettel, hogy sértés lenne a távolságot sugalló másolat szóval írni le őket”. Pope kijelenti, hogy „*Shakespear* minden egyes jelleme azonban éppolyan egyéniség, mint bárki, akivel az életben találkozunk”, és minden megszólalás annyira jellemző, hogy a beszélő felismerhető lenne, még ha a szereplő neve nem is lenne kitéve.<sup>50</sup>

A korai szövegkiadásokból nem csak a szereplők listája hiányzott; hiányzott belőlük az állandó egyéniség egy másik modern szöveges jelölője is: az egyészes elnevezés. A korai szövegekben más lehet a karakter megjelölése a színpadi utasításban, más a megszólalás elé kiírva, és más magában a szövegben. A *Coriolanus* olvasójának ezért magának kellett összeegyeztetnie a római nép (népek?) tagjainak különböző megnevezéseit a Főlióban található szerzői utasításokban: „Lázongó polgárok”, „a Plebejusok”, „a Nép”, „a Csöcselék”, „Polgárok csoportja”.<sup>51</sup> Ahogy e sokfejű „Hidra” megnevezése váltakozik, épp úgy váltakozik az „oly hajthatatlan”<sup>52</sup> Coriolanusé is, akinek elnevezései között megtalálható a „Mar.”, a „Mart.”, a „Martius.”, valamint a „Cor.”, „Cori.”, Corio.”, „Coriol.”, vagy éppen a „Com.” és a „Mene.”<sup>53</sup> A *Macbeth* esetében azt találjuk, hogy az elnevezések csapongása korántsem csupán a Három Nővért érinti. Bár a szerzői utasítás egyértelműen megkülönbözteti egymástól *Seytont* (5.3 és 5.5) és *Seywardot* (5.4 és 5.6), a megszólalások elé kiírt megnevezések eltörlik a megkülönböztetés tisztaságát: *Seytont* egyszer „Seyt.”-nek hívják, de egyébként „Sey.”-nek; Az 5.4-ben *Seyward* először „Syew.”, majd „Syw.”, majd „Sey.”, az 5.6-ban pedig kizárólag

<sup>49</sup> L. MOWAT, „Nicholas Rowe”.

<sup>50</sup> „Preface to Edition of Shakespeare (1725)”, az idézet alapjául szolgáló kiadás: *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, szerk. D. Nichol SMITH, Glasgow, James MacLehose and Sons, 1903, 47–62, kül. 48. L. még CLOUD, „»The very names of the Persons«” (*eredeti jegyzet*). A POPE *Szerkesztői előszavából* származó idézeteket GÁRDOS Bálint fordításában közöljük (helyesírásában és kiemeléseiben jelen esszé szövegéhez igazítva). Megjelent sorozatunk első kötetében: *A Shakespeare-kritika kezdeti. Források és tanulmányok*, szerk. GÁRDOS Bálint, KÁLLAY Géza, VINCE Máté, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013, 16–29. (A szerk.)

<sup>51</sup> 2. (1.1.1.), 1552. (2.3.154.), 1950. (3.1.228.), 1993. (3.1.262.), 3053. (4.6.128.).

<sup>52</sup> „too absolute”, PETŐFI Sándor fordítása.

<sup>53</sup> Az 1086. (2.1.179.) sorban a modern szerkesztők a „Com.”-ot „Cor.”-ra javítják, a 1962. (3.1.237.) sorban pedig a „Mene.”-t „Cor.”-ra.

„Sey.”-ként jelenik meg. Az elnevezések nemcsak egyes szövegeken belül változékonyak, hanem „ugyanazon” darab különböző „változatai” között is. A *Rómeó és Júlia* egyik színpadi utasítása az első kvartóban (Q1) „Szolga bé”; a második kvartóban (Q2) „Will Kemp bé”; a Fólióban (F1) pedig „Peter bé”.<sup>54</sup> A *Rómeó és Júlia* Q2-es szövegén belül pedig a modern kiadások „Lady Capulet”-je széttöredezik „Ca. W.”-ra, „Capu. Wi.”-ra, „La.”-re, „M.”-ra, „Mo.”-ra, „Old La.”-re, „Wi.”-ra és „Wife.”-ra. A színpadi utasításokban pedig tovább burjánzanak a megnevezései: „Madame” és „Lady of the House”.<sup>55</sup>

Az *Oxford Shakespeare*-hez írott *Előszavában* Ronald B. McKerrow azt a stratégiát követi, hogy először határok közé szorítja ezt a burjánzást („A *Rómeó és Júlia*-ban a *Capulet* váltakozik az *Apával*, a *Lady Capulet* pedig az *Anyával*”), aztán pedig megszünteti azt:

256

Azonban szükségtelenül zavaró lenne az olvasó számára, ha követnénk az eredeti szövegnek ezt a szabálytalanságát, és végül is mivel ezek a megnevezések csupán címkék, amelyeknek feladata, hogy megmutassák, melyik beszédet kinek kell tulajdonítanunk, számomra a szerkesztő egyértelmű kötelességének tűnik, hogy címkékként kezelje őket, és ezeket a címkéket egységesítse.<sup>56</sup>

A „végül is” és a „csupán” retorikája vezet a szerkesztő „egyértelmű kötelességéhez”, hogy egységességet és világosságot erőltessen a darabra, ezáltal biztosítva a jellem könnyű olvashatóságát. Érdekes módon bizonyos reneszánsz darabok kézírata azt sugallja, hogy a jellem szó szerinti értelemben is utólagos a szöveghez képest. William B. Long megjegyzi például, hogy „a *Woodstock* esetében talán az összes beszélő nevét a szöveg megírása után illesztették oda (ami nem volt szokatlan a színházi gyakorlatban): a legtöbbet a szöveg írója („S” kéz), de sokat két másik valaki („A” és „B” kéz).”<sup>57</sup> Pope bajban lett volna, ha a Shakespeare jellemeinek egyediségéről szóló elméletét azon a drámaszövegmintán kellett volna alkalmaznia, amely tudomásunk szerint egyedülként maradt fenn Shakespeare kézírásával: ez a *Sir Thomas More* pár oldala, amelyhez még visszatérünk. A kézíraton olvasható szerepmegjelölések közül az általánosakat („más valaki”, „más”,

<sup>54</sup> *An excellent conceited Tragedie of Romeo and Iuliet* (Q1); *The Most Excellent and lamentable Tragedie, of Romeo and Iuliet* (Q2); *THE TRAGEDIE OF ROMEO AND IULIET* (F1, 2680. [4.5.101]).

<sup>55</sup> Érdekes módon a korábbi, állítólag „rossz” első kvartóban (Q1) Lady Capulet széttöredezettsége sokkal kevésbé végletes. Az 1.3.-ban a „W:” és a „Wife:” szereplőmegjelölés szerepel, utána pedig „M:”, „Mo:” és „Moth:”. L. Cloud, „The very names of the Persons”.

<sup>56</sup> *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*, Oxford, Oxford UP, 1939, 56–57.

<sup>57</sup> „»A bed / for woodstock«: A Warning for the Unwary”, *Medieval & Renaissance Drama in England* 2 (1985), 91–118, kül. 96.

„m.”) tulajdonítják Shakespeare-nek; ezeket viszont utólag áthúzta és tulajdonnevekre („Geo bett”, „betts clow”, „william”) cserélte – feltételezések szerint – egy másik kéz.<sup>58</sup>

Amikor a szerkesztők egységesítik a drámákban szereplő neveket, akkor fokozatosan eltűnik az Erzsébet- és Jakab-kori színházi könyvek és kéziratok változékony-sága is. Ráadásul anélkül, hogy belemerészkednénk a szöveg-előadás vitába, legalább azt felvethetjük, hogy a jellemeknek ez az instabilitása nem korlátozódott az írott vagy nyomtatott szövegre. A színpadon a színészek által alkalmazott szerepösszevonások is destabilizálhatták a karaktert. Ahogy az *A lamentable tragedy mixed ful of pleasant mirth, conteyning the life of Cambises* (Cambises életét bemutató szomorú tragédia, teli tetszetős vígassággal) cím összezavarja a műfaji egységet, ugyanúgy a címlapon szereplő „szerepek leosztása” is összezavarja a személyazonosságot: harmincnégy szerep van kiosztva nyolc színészre. Bizonyos „egy valaki” szerepei a „Lord”, „Ruf”, „Köznép kiáltása”, „Köznép panasza”, „Lord smirdis” és „Venus”. Egy és ugyanaz a színész játszik tehát nemest és köznépet, tulajdonnevet és köznevet, férfit és nőt.<sup>59</sup> Ha a kört színházi szövegeken túlra is kiterjesztjük, akkor nem csak azt találjuk, hogy több név jelöli ugyanazt az „egyetlen” személyt, hanem ennek ellentétét is: azt, hogy egyetlen jel ismétlődve több személyt is jelöl. Ruth Luborsky és Elizabeth Ingram *English Books with Woodcuts, 1536–1603* (Fametszzel illusztrált angol könyvek) című műve katalogizálja azokat az eseteket, amikor ugyanazt a fametszetet használták fel újra különféle történeti és fiktív alakok illusztrálására.<sup>60</sup> Holinshed *Krónikáinak* 1577-es kiadásában például 212 metszetet használtak 1026 kép elkészítéséhez. Ugyanazt az uralkodót ábrázoló képet használták Japhet, Cuneday vagy Margan, Vectius Velanus és Pertinax megjelenítésére. Egy másik kiadványban, Caradoc of Llancarfan 1582-es *The Historie of Cambria* (Cambria története) című művében aztán megint újrahasonosították „Trahaern Caradoc fia” ábrázolására. Még ennél is zavarba ejtőbb az egyedi személyiség későbbi, polgári elképzelése szempontjából az, hogy Holinshed 1577-es kiadásában a VI. Edwardként ismert képet VI. Skót Jakab (a későbbi I. Angol Jakab) ábrázolására használták újra.<sup>61</sup> Olyan személyiségek, akiket a modern kritikusok igyekeznek megkülönböztetni,

<sup>58</sup> L. WELLS és TAYLOR, *Textual Companion, a Booke of Sir Thomas More* kéziratából azon 147 sor átirata, amelyek vélhetően Shakespeare kezétől származnak, 463–67.

<sup>59</sup> Thomas PRESTON, *A lamentable tragedy*, London, 1585, címlap.

<sup>60</sup> Scholar Press, megjelenés előtt.

<sup>61</sup> Ruth Samson LUBORSKY, „Connections and Disconnections between Images and Texts: The Case of Secular Tudor Book Illustration”, *Word and Image* 3 (1987), 74–85. L. Raphael HOLINSHED, *The Firste volume of the Chronicles of England, Scotlande, and Irelande: „The Historie of Englande”*, 1, 20, 66, és 77, valamint „The Historie of Scotlande”, 505; valamint Caradoc of LLANCARFAN, *The Historie of Cambria*, London, 1584, 112.



összeolvadnak egyetlen mechanikusan sokszorosított képben; eközben olyan személyiségek, akiket egységesíteni szeretnének, nevek sokaságára válnak szét.

Ahogy a színpadi jellemek nincsenek rögzítve a kvartók és a Fólió változó szereplőmegjelöléseiben, úgy a nemek (*gender*) sincsenek rögzítve, annak ellenére, hogy a Fólió hét szereplőlistáján a férfi és női karaktereket tipográfiailag különválasztották. De vajon tényleg annyira teljes ez a különválasztás, mint amennyire a tizenharmadik századi szereplőlisták sugallják, amelyeken a „Férfiak” és „Nők” jelölés előzi meg az egyes listákat, és térköz választja el őket? Ha a szembeállítás ennnyire egyértelmű lenne, akkor vajon elképzelhető lenne Ganiméd vagy Cesario transzvesztitizmusa? Számos közelmúltbeli tanulmány mutatta be a nemi szerepek (*gender*) vitathatóságát, és nem csupán a színház esetében, amely a női szerepeket is férfiakra osztotta, hanem orvosi és anatómiai értekezéseknél is, amelyek lényegileg azonos nemi szervet tulajdonítottak mindkét biológiai nemnek (*sex*), és számoltak a spontán nemváltás lehetőségével; sőt, a hermafrodita kategóriájával (vagy nem kategóriájával) kapcsolatos széles körű érdeklődés esetében is, amely a folklórtól a jogig terjedt.<sup>62</sup> A közelmúltban Randall McLeod figyelemre méltó példát talált a nemek vitathatóságára az I. Jakabot és családját ábrázoló Willem van de Passe-féle metszet két változatában.<sup>63</sup> A második metszet módosításai a királyi családban történt változásokat tükrözik, de nem úgy, ahogy gondolnánk. Ahelyett, hogy minden gyermekről új metszetet készítettek volna, így jelezve a növekedést és az érést, a fiatalabb gyerekeket a korábban az idősebb testvéreik által elfoglalt testekbe mozgatták (ezáltal egyben helyet teremtettek az

<sup>62</sup> A Galénoszi orvoslásról l. Thomas LAQUEUR, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1990, kül. 63–148; valamint a nemekkel kapcsolatos elméletek és az angol reneszánsz színház kapcsolatáról l. Stephen GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, U of California P, 1988, „Fiction and Friction”, 66–93. A férfiből nővé való átalakulásról l. Patricia PARKER, „Gender Ideology, Gender Change: The Case of Marie Germain”, *Critical Inquiry* 19 (1993), 337–64. Az ilyen átalakulás hatásáról a színházra l. Lisa JARDINE, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton, Harvester, 1983, 9–36.; Laura LEVINE, „Men in Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642”, *Criticism* 28 (1986), 121–43; Phyllis RACKIN, „Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage”, *PMLA* 102 (1987), 29–41; Stephen ORGEL, „Nobody’s Perfect, or Why Did the English Stage Take Boys for Women?”, *South Atlantic Quarterly* 88 (1989), 7–29; Jean Howard, „Crossdressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England”, *Shakespeare Quarterly* 39 (1988), 418–40; és Marjorie GARBER, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York és London, Routledge, 1992, 21–40 és 118–27. A reneszánsz kori hermafroditizmussal kapcsolatban l. Ann Rosalind JONES and Peter STALLYBRASS, „Fetishizing Gender: Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe” = *Bodyguards: The Cultural Contexts of Gender Ambiguity*, szerk. Julia EPSTEIN és Kristina STRAUB, London és New York, Routledge, 1991, 80–111.

<sup>63</sup> Az International Emblem konferencián tartott előadásában, Glasgow-ban (1990. augusztus). A „Triumphus Iacobi Regis Augustaeque Ipsius Proles” című embléma kb. 1622–24-ben készült, majd 1625-ben újrametszették.

újonnan érkezettek számára). Az egyénített testek nem az egyéniségeket jelölik, hanem kapcsolatbeli helyeket a családon belül. Még a nem is engedelmeskedik a helynek, így egy nadrágos figura most fiatal hercegnő (Louisa), míg korábban az ő idősebb testvére (Mauritius) volt.

Ugyanez a csúszkálás úr és úrnő között szintén jelen van Shakespeare hírhedten ravasz „úr-úrnő” („Master-Mistress”) szonettjében, de a legkevésbé sem csak itt, a 20. szonettben. Az 1609-es kvartóban a megszólított neme meghatározatlan marad a szonettek több mint négyötödében.<sup>64</sup> Ennek következtében a tizenhetedik századi olvasók, akik lemásolták ezeket a maguk kéziratgyűjteményébe vagy idézetes könyvébe (*commonplace book*), szabadon használhatták azokat akár férfi, akár nő megszólítására.<sup>65</sup> John Benson 1640-es gyűjteményében – a *Poems: Written by Wil. Shake-speare, Gent.*-ben (Versek. Írta Wil. Shake-speare úr), amely a legtöbb szonettet tartalmazza – élt is a szabadságával. Az egyik szonettben a hímnemű névmásokat nőneműekre alakította át; két másikban a hímneműeket semlegesneműekre cserélte.<sup>66</sup> Ráadásul miután a szonetteket csoportokra osztotta, négy csoportnak olyan nevet adott, amely női kedvesre utal, bár csupán olyan szonetteket tartalmaztak, amelyekben a nem meghatározatlan a kvartóban. Benson átalakított gyűjteménye hagyományt teremtett, amely 1780-ig tartott, amikor Edmond Malone jegyzetekkel ellátott kiadása egy másik, még hosszabban fennmaradó hagyományt hozott létre.<sup>67</sup> Malone visszatért az 1609-es kvartóhoz, de végérvényesen kizárta azt a lehetőséget, amelyet annak meghatározatlan névmásai fenntartottak. Akárcsak a tizennyolcadik századi szereplőlista, Malone jegyzete (amely először az Előszóban jelenik meg, majd még egyszer a 126. szonett utáni szövegben) rögzítette a számát, nemét és a személyazonosságát a szöveg „szereplőinek”. Kijelentette: „Ezt a személyt [Mr. W.H.-t], akárki volt is, szólítja meg százhuszonhat a következő versek közül. A maradék huszonnyolc egy

<sup>64</sup> Az „Imagination” című publikálatlan cikkében Randall McLEOD rámutat, hogy a címzett egészen a 19. szonettig nincs férfiként azonosítva, és ezt az azonosítást egyébként a következő szonett rögtön meg is ingatja.

<sup>65</sup> A 2. szonett pl. „Egy lányhoz, ki hajadonként akar meghalni” („To one that would die a maid”) címen szerepel öt tizenhetedik századi kéziratban. (Gary TAYLOR, „Some Manuscripts of Shakespeare’s Sonnets”, *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 68 (1985), 210–46, kül. 217). Bizonyítékok arra, hogy Malone 1780-as kiadása előtt a legtöbb szonettől úgy tartották, hogy nőhöz vannak intézve: DE GRAZIA, *Shakespeare Verbatim*, 155, 57. j.

<sup>66</sup> Annak magyarázatához, hogy Benson ritkán alkalmazott beavatkozása hogyan vezetett ahhoz a közhelyhez, hogy Benson kipurgálta, „tisztára mosta a szonetteket, hogy óvja Shakespeare hírnevét, l. DE GRAZIA „The Scandal of Shakespeare’s Sonnets”, *Shakespeare Survey* 45 (1993), 35–49.

<sup>67</sup> Benson 1640-es kiadásának tizennyolcadik századi (és azon túli) újrakiadásairól, és arról, hogyan vették át az 1609-es kvartó helyét, l. Hyder Edward ROLLINS, *A New Variorum Edition of Shakespeare: The Sonnets*, Philadelphia, J. B. Lippincott, 1944, 2. köt., 29–36. Malone első kiadása *Supplement to the Edition of Shakespeare’s Plays Published in 1778 by Samuel Johnson and George Steevens in Two Volumes* címmel jelent meg (London, 1780), a második kötetben.

hölgyhöz szól”.<sup>68</sup> A „botrányra” válaszul, amelyet a Malone által meghatározott férfi kedves okozott, a tudósok iparkodtak következetesen nőként „rendbe rakni” a kedves nemét. William Henry Ireland hírhedt 1796-os hamisítványainak egyike egy I. Erzsébettől Shakespeare-nek szóló levél volt, amely „bizonyította”, hogy ő a szonettek megszólítottja.<sup>69</sup> George Chalmers, bár elismerte, hogy Ireland dokumentumai hamisítványok voltak, két vastag kötetben védte meg Irelandnak azt az állítását, hogy Shakespeare kedvese I. Erzsébet volt.

Miközben Chalmers amellettt érvel, hogy I. Erzsébet volt a kedves, saját reakciójának homofób hisztériája ellenére is képes volt megmutatni, hogy Malone nemekkel kapcsolatos „bizonyosságai” megalapozatlanok. Különös elméletének bizonyítékeképpen Chalmers helyesen jegyzi meg, hogy „az uralkodása alatt élő legnagyobb filológusok és filozófusok hol him-, hol nőnemben szólították meg [Erzsébetet]”; még ennél is idevágóbb az az érve, hogy az első sorban hímnemű „his” birtokos névmást a reneszánszban nem csak semleges nemre használták gyakran (ahogy azt a modern tudósok már régóta tudták), hanem nőnemre is:

Az „övé” jelentésű *his*-t (hímnem) és *her*-t (nőnem), valamint az „őt” jelentésű *himet* (hímnem) gyakran keverték: a hímnemű *his* névmást pedig gyakran használták semleges értelemben, és hasonlóképp, akkoriban a hímnemű *him* gyakran utalt semleges nemre az *it* helyett... A nyelvtantudósaink szerintem nem vették észre, hogy a *his* névmást akkoriban nemcsak *semleges* értelemben használták, hanem *nőneműként* is.<sup>70</sup>

A legjobb bizonyíték Chalmers finom megfigyelésére, hogy a *his* és a *her* felcserélhetők voltak, ironikus módon éppen Malone saját *A téli rege-, Lóvátett lovagok- és Ahogy tetszik*-kiadásában található, ahol a szerkesztő óvatosan felhívja a figyelmet a jelenségre, amelyet úgy értelmez, hogy *his* szerepel *her* helyett, és ezt olykor a nyomdász tévedésének tulajdonítja, olykor Shakespeare szokásának („szerzőnk gyakran él ilyen szabadságokkal”).<sup>71</sup> Bár lehetnek kétségeink Chalmers indítékai

<sup>68</sup> *The Plays and Poems of William Shakspeare*, 10 kötet, London, Baldwin, 1790, 10. kötet, 191.

<sup>69</sup> *Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the hand and seal of William Shakspeare*, London, Egerton, 1796.

<sup>70</sup> *An Apology for the Believers in the Shakspeare-Papers*, London, Egerton, 1797, 53–54, és *A Supplemental Apology for the Believers in the Shakspeare-Papers*, London, Egerton, 1799, 68–69. Ireland és Chalmers nemi kavarássával kapcsolatban I. STALLYBRASS, „Editing as Cultural Formation: The Sexing of Shakespeare’s Sonnets”, *Modern Language Quarterly* 54 (1993), 91–103.

<sup>71</sup> 3. köt., 230. Gary TAYLOR ennek a keveredésnek a forrását az Erzsébet-kori kézírásban és helyesírásban találta meg: „Az Erzsébet-korabeli gyorsírásban (*secretary hand*) a szóvégi *s* és *r* gyakran megkülönböztethetetlen, valamint a korabeli helyesírás szabályai szerint a *her*-t (övé, nőnem) lehetséges a közepén *i*-vel jegyezni, ami azt jelenti, hogy ilyen esetekben a *hir* (övé, nőnem) és a *his* (övé, hímnem) a papíron ugyanúgy néz ki, csak a kulturális közeg lehet segítségünkre megkülönböztetésükkor.” L. „Textual and Sexual Criticism: A Crux in *The Comedy of Errors*”, *Renaissance Drama*, 19

és bizonyítékai felől, azt mindenesetre megmutatja, hogy a hím és a nőnem elválasztása milyen mértékben szerkesztői döntés következménye az 1780-as „végérvényes” osztozkodáskor. Épp ennyire szerkesztői döntés következménye, hogy a szonettek beszélőjét „William Shakespeare”-rel azonosítjuk, nem pedig egy általános szerelemes férfival, ahogy azt Benson tette 1640-ben. Ha Malone kevésbé tűnik önkényeskedőnek az ítéleteiben, mint Benson, az azért is lehet, mert még mi is az ő szerkesztői szeszélyének hatása alatt olvassuk a szonetteket.

Ahogy a nem (*gender*) konstruálásának újabb elemzései kimutatták, történetileg elharmarkodott lehet bármilyen szigorú felosztás. Sem a heteroszexualitás, sem a homoszexualitás kategóriája nem létezett a korai európai Európában, egyszerűen azért, mert sem a norma, sem az attól való eltérés(ek) nem voltak még előírva.<sup>72</sup> A később kialakuló kétségbevonhatatlan férfi/nő ellentétpár – amelyet a szonettek Malone-féle felosztása tükröz – még nem működött. Thomas Laqueur dokumentálta a két nemet feltételező modell mellett a Galénoszi egy nemet feltételezőt, amely a reneszánszban általánosan elterjedt volt. Ez a modell a nőket hiányos férfiaknak tekintette, bár Stephen Orgel közelmúltban tett javaslata szerint miközben ez a modell előnyben részesíti a férfit a nővel szemben, egyben fenyegeti is a férfiidentitást, hiszen felveti annak lehetőségét, hogy „lényegileg mindannyian nők vagyunk”.<sup>73</sup> Továbbá elég csupán a kor hivatalos nyelvtankönyvéhez fordulunk, hogy azzal a felvetéssel szembesüljünk, hogy nem egy vagy kettő, hanem számos nemi kategória létezett; William Lily latin *Grammar* (Nyelvtan) című műve, amely az egyetlen kötelezően előírt iskolai nyelvtankönyv volt Shakespeare idején, a főneveket hét nembe sorolja, köztük szerepel a hím, a nő, a semleges (sem hím, sem nő), a kétes nemű (vagy férfi vagy nő), és a kétnemű (egyszerre férfi és nő). Simon Forman a betegeiről vezetett jegyzőkönyvekben a ma semleges értelmű *it* névmást használta mind a fiúkra, mind a lányokra, ami a fenti kategóriák bármelyikének illusztrálására szolgálhat.<sup>74</sup> Ha úgy tekintjük,

(1989), 195–225, kül. 217. és 17. j. (*eredeti jegyzet*) A tanulmány BODÓ Bence fordításában olvasható „Szöveg- és nemi kritika: Egy kényes hely a *Tévedések vigiátékának* szövegében” címmel a jelen kötetben. (A szerk.)

<sup>72</sup> L. Michel FOUCAULT, *The History of Sexuality*, ford. Robert HURLEY, 2 köt., New York, Pantheon, 1978, 1. köt. (Magyarul: MF, *A szexualitás története*, 3 kötet, Budapest, Atlantisz, 1996–2011, az első kötetet ford. ÁDÁM Péter); és Alan BRAY, *Homosexuality in Renaissance England*, London, Gay Men's Press, 1982.

<sup>73</sup> „Call Me Ganymede: Shakespeare's Apprentices and the Representation of Women”, kézirat. L. még LEVINE, „Men in Women's Clothing”.

<sup>74</sup> A *Shorte Introduction of Grammar*, London, 1567, sig. A6. L. Elizabeth Pittenger lényeglátó megjegyzését azzal kapcsolatban, hogy a reneszánsz pedagógia következetesen ellenállt a nyelvtani és a „természetes” nem megfeleltetésének: „Dispatch Quickly: The Mechanical Reproduction of Pages,” *Shakespeare Quarterly* 42 (1991), 389–408, küll. 400–401. A megfigyelésért, hogy Forman nem tett különbséget nemek között, hálával tartozunk Barbara Traister-nek; L. *Window on Elizabethan London: The Papers of Simon Forman* (megjelenés alatt). (Később megjelent: *The notorious astrological*

hogy a nem a színpadi jellem előfeltételeként szolgált a reneszánszban, akkor elég képlékenynek kell ahhoz tekintenünk, hogy olyan struktúrákat is beleérthessünk, amelyek egyszerre egységesebbek és különfélébbek, mint a hím/nő kettőssége.

A színháztól az anatómián át egészen a nyelvtanig jutottunk: tagadhatatlanul átléptük a szöveg fizikai határait, hogy bemutassuk, a modern kritikusok a színpadi jellemeket sokkal inkább a szereplőlisták normájának képére formálták, mint a változó szereplőmegjelölések és a mozgásban levő nemében meghatározatlan névmások képére. Már maga ez az átlépés is mutatja annak következményeit, ha odafigyelünk a szöveg materialitására (*material text*). Az a modern szokásunk, hogy a szövegben a karakterek elképzelt összetettsége után kutatunk, talán eltávolított minket a töredezett személyes identitás(hiány) valamivel józabb, és mégis nem kevésbé bonyolult jelölőitől. Ha Jonathan Goldberg helyesen érvel amellett, hogy a reneszánszban „a jellem elképzélése kizárólag az inskripció színhelyeként létezik”,<sup>75</sup> akkor oda kell figyelnünk, hogy a „jellemalkotás” vizsgálatakor a reneszánszét, és ne a modernt vizsgáljuk.

#### IV. SZERZŐ

A felvilágosodás utáni kritikai hagyományunk úgy képzelte el a szerzőt, mint aki az eddig vizsgált kategóriák fölött, vagy azokon túl áll, és *szavakat* termel, *jellemeket* alakít ki és *szövegeket* hoz létre, amelyek az ő összegyűjtött *műveit* alkotják. Csakhogy az összes eddigi szemléltető példa azt az egyszerű, de mély belátást támasztja alá, hogy „bármi is legyen az, amit csinálnak, a szerzők nem írnak könyveket”.<sup>76</sup> A könyvkereskedők alakították ki a Fólió (akárcsak a többi rivális gyűjtemény) kánonját; a későbbi szerkesztők tették a szereplők listáját minden

.....  
*physician of London: works and days of Simon Forman*, Chicago, Ill. és London. U of Chicago P, 2001.  
 – A ford.)

<sup>75</sup> „Hamlet’s Hand”, *Shakespeare Quarterly* 39 (1988), 307–27, kül. 316. A „Textual Properties” című írásában GOLDBERG megjegyzi: „Az, hogy a *Lear* két változatában más-más karakter mondja ugyanazon sorokat, és az, hogy ugyanazon karakterek (vagyis azonos tulajdonnévvel jelölt karakterek) más-más sort mondanak, jól jelzi a színpadi jellemek mint jelentéshordozók radikális instabilitását a shakespeare-i szövegben”. (*Shakespeare Quarterly* 37 [1986], 213–17, kül. 215.). L. még GOLDBERG, *Writing Matter: From the Hands of the English Renaissance*, Stanford, Stanford UP, 1990, amelyben a színpadi karaktert a grafológiai nyomokra visszavezetve nem kevesebbet tesz, mint hogy megdönti a „karakterkritika” majdnem háromszázadnyi kutatási eredményeit, köztük a „bensőség” fogalmát, amely „talán nem más, mint a kőbe vagy viaszba véssett karakterek mélysége” (314).

<sup>76</sup> Roger E. STODDARD, „Morphology and the Book from an American Perspective”, *Printing History* 17 (1987), 2–14; idézi Roger CHARTIER, „Texts, Printing, Readings” = *The New Cultural History*, szerk. Lynn HUNT, Berkeley, U of California P, 1989, 154–75, kül. 161. CHAMBERS, 2. köt., 371.

darab szövegének elejére; a szedők szedték ki a Fólió „weyward sisters”-jeit. És ezek mindegyike szerepet játszott „Shakespeare” létrehozásában.

Kezdjük a nevével: hogy történt az, hogy az E. K. Chambers által feljegyzett nyolcvanhárom változat végül az egyetlen *Shakespeare* formát öltötte?<sup>77</sup> Bár a fennmaradt hat feltételezetten sajátkezű aláírás nem egységes, de egyik sem választja el *e*-vel a vezetéknevét két szótagját: „Willm Shakspe”, „william Shakspe”, „Wm Shakspe”, „william Shaksper”, Willm Shaksper”, „William Shakspeare”.<sup>78</sup> Miért válik az írott „Shak” nyomtatott „Shake”-ké? Randall McLeod kimutatta, hogy amikor a szedő egymás mellé helyezte a dőlt *k*-t és a dőlt hosszú *s*-t (*j*), akkor mindkét betű elkezdett meghajolni vagy megtörni, mert általában mindkét betűnek alávágtak (*kerned*), vagyis mindkét betű esetében a betűforma az őt követő betű teste fölé nyúlt.<sup>79</sup> Ilyenkor a szedő, hogy elkerülje a törést (és a bűntetést), általában egy semleges betűtestet rakott a *k* és a hosszú *s* közé. A gondot okozó „Shakspeare”-t így aztán dőlt betűkkel „Shak-speare”-ként „Shakespeare”-ként, vagy akár Shake-speare”-ként szedték. A nyomdásznak azt a szokását, hogy elválasztja a *k*-t a hosszú *s*-tól, néha nemcsak dőlt, hanem álló betűtípus esetén is megtartották, így aztán a *Lear* 1608-as állóbetűs címlapjára „M. William Shak-speare”-t nyomtattak, a szonettek 1609-esére pedig „SHAKE-SPEARE”-t.<sup>80</sup> A szerző nevének szokásos helyesírása tehát nem a szerző kezétől, hanem a nyomdász gépéből származik, és mint ilyen, nem az identitás kérdésébe vetett személyes megfontolásról, hanem a betűsablon óvó gazdaságiról tanúskodik.<sup>81</sup>

A szerzőség tehát a legkevésbé sem szerzői alkotás, hiszen már maga a szerzői névalak is a nyomda terméke.<sup>82</sup> A Jermome McGann által az „elszigetelt szerző

<sup>77</sup> CHAMBERS, 2. köt., 371.

<sup>78</sup> CHAMBERS, 2. köt., 504–6.

<sup>79</sup> „Spellbound”, 60. A *Szonettek* borítóján az első és az utolsó *e*-k cserélgetésével kapcsolatban l. McLEOD, „A Technique of Headline Analysis, with Application to Shakespeares Sonnets, 1609” *Shakespeare Bulletin* 32 (1979), 197–210.

<sup>80</sup> Malone megpróbálta lecserélni ezt a „nem hiteles” helyesírást az állítólagosan hiteles „Shakspeare”-re, de az 1864-es Globe-kiadás (a Cambridge-kiadást követve), visszatért a Fólió helyesírásához, általánossá, sőt, globálissá téve azt.

<sup>81</sup> Az aláírások lényeges tulajdonságaival és a technológiával való összeegyeztethetlenségükkel kapcsolatban l. GOLDBERG nyitómegjegyzéseit a „Hamlet’s Hand”-ben. Az írásképhez való metafizikai kötődés derridai kritikáját l. GOLDBERG *Writing Matter*-jének első és utolsó fejezetében.

<sup>82</sup> Arról, hogy az írói személyiség hogyan született meg a nyomdai tevékenységek közepette, l. Joseph F. LOEWENSTEIN leírását a kurzív betűkészlet és a szerzői identitás/tekintély kapcsolatáról: „Azt is mondhatnánk, hogy a modern szerző a betűtípusból született. („Idem: italics and the genetics of authorship”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 20 [1990], 205–24, kül. 224.). DE GRAZIA ehhez kapcsolódó állítást tesz a szerzőség és az idézőjelek kapcsolatáról (amelyek gyakran felcserélhetők voltak a dőlt betűkkel), különösen Shakespeare kapcsán; l. „Shakespeare in Quotation Marks” = *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*, szerk. Jean I. MARSDEN, New York és London, Harvester Wheatsheaf, 1991, 57–71. Shakespeare nevének tipográfiai díszítésként való alkalmazásával kapcsolatban l. Jeff Masten, „Textual Reproduction:



íránti hipnotikus elragadtatásunk"-nak nevezett jelenség az, ami miatt figyelmen kívül hagyjuk, hogy az irodalmi mű létrehozása milyen jelentős mértékben „társadalmi és intézményes esemény”, nem pedig egyedi teremtés.<sup>83</sup> Így lenyűgözve pedig meglepően vakok voltunk a tekintetben, hogy a darabok szövegeinek címlapjai hányféle elkötelezettséget rögzítettek: először és kivétel nélkül a könyvkereskedőt (a szöveg az ő tulajdona); másodszor a nyomdászt (ha és amikor különbözött a kereskedőtől); harmadszor, gyakran de nem mindig, a színi társulatot, amelyik először előadta a darabot, együtt a darab sikerének említésével; és végül, az író.<sup>84</sup> A szerző viszonylagos jelentéktelensége Shakespeare esetében különösen szembetűnő. Az 1600 előtt kiadott darabjai közül nyolcból hét név nélkül jelent meg.<sup>85</sup> De még 1600 után is, amikor a név rendszeresen megjelenik, az csupán a kereskedő által alkalmazott reklámfogás; ezt az *Othello* 1622-es kvartójában található olvasóhoz címzett levél is tanúsítja: „A Szerző neve elég, hogy eladja a művét”. És úgy tűnik, hogy ez a funkciója meg is maradt, abból ítélve, hogy hány olyan mű címlapján tulajdonítja a kiadó a művet Shakespeare-nek, amelyek nem szerepeltek a Főlióban, egészen a restaurációig.<sup>86</sup> Akárcsak a szereplők nevei, a drámaíró neve maga is könyvekbe írt változékony materiális jel, nem pedig a rögzített lényeg, amely észrevétlenül bújik meg a szöveg mögött.

A szerző nevének nem csupán ortográfiája alakult a nyomdai tényezőknek megfelelően, hanem a név szemantikai vonatkozásai is. G. E. Bentley több mint húsz éve mutatta be, hogyan vezet a címlapon szereplő szerzői név félreolvasásához, ha nem figyelünk oda a könyvkereskedők gyakorlatára. Bentley darabok címlapjait és a Könyvkereskedők jegyzékének bejegyzéseit hasonlította

.....  
 Collaboration, Gender, and Authorship in Renaissance Drama”, U of Pennsylvania Ph.D. disszertáció, 1991, 3. fejezet. Egyéb olyan nyomdai jellemzőkkel kapcsolatban, amelyek szerepet játszottak a szerző alakjának létrejöttében, l. Leah MARCUS Első Főliót tárgyaló sorait a *Puzzling Shakespeare*-ben (1–32); továbbá DE GRAZIA, *Shakespeare Verbatim*, 14–48. L. még a következő tanulmányokat: Joseph LOEWENSTEIN, „The Script in the Marketplace”, *Representations* 12 (1985), 101–14; Uő, „For a History of Intellectual Property: John Wolfe’s Reformation”, *English Literary Renaissance* 18 (1988), 389–412; „Plays Agonistic and Competitive”; „The Archaeology of Miltonic Genius: Bacon and Jonson on Pursuit of Property”, előadás az English Institute-ban, Harvard University, Boston, 1989. augusztus; továbbá Uő. megjelenés alatt álló könyvét: *The Authorial Impression: Intellectual Property in the English Renaissance*.

<sup>83</sup> A *Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, U of Chicago P, 1983, 100.

<sup>84</sup> Mint Marion TROUSDALE megjegyzi: „A drámai szövegekre különösképp igaz, hogy... nem egyszerűsíthetők le egyetlen szerzőre vagy formára, hiszen eredetüket tekintve kollektív munkákról van szó, ahogy azt a címlapok leírása is mutatja.” L. „A Trip”, 223).

<sup>85</sup> E nyolc darab első kiadásai közül csak a *Lóvátett lovagokat* tulajdonították Shakespeare-nek a címlapon. A II. és a III. *Richárd* 1597-es első kiadásain nem szerepeltek nevek, de 1598-ban mindkettőnek megjelent a második kiadása, immár Shakespeare neve alatt. A II. *Richárd* esetében azonban az ugyanebben az évben kiadott harmadik kiadásról már eltűnt Shakespeare szerzősége.

<sup>86</sup> L. CHAMBERS, 1. köt., 537–38.



össze Henslowe naplójával, s ennek során eltéréseket jegyzett fel aközött, hogy nyomtatásban kinek tulajdonították a művet, és hogy valójában ki kapta a fizetséget.<sup>87</sup> Még ha nyomtatásban a darabot egyetlen szerzőnek tulajdonították is, mint már megjegyeztük, számos szerző kaphatott fizetséget a közreműködésért. Ezért a címlapon szereplő név nem ad teljes (vagy akár csak pontos) információt arról, hogy ki mit írt, még a jól ismert darabok esetében sem.<sup>88</sup> Azt, hogy a nevet mire tudjuk használni, meghatározza az a céh, amely a könyvkereskedelem minden aspektusának felügyeletére jött létre. Hasznos lehet, ha a címlapok attribúcióit és a Könyvkereskedők jegyzékének bejegyzéseit mint az eredetre, nem pedig a szerzősége utalót vesszük figyelembe, vagyis mint ami a Király Társulatától (King's Men) származik, nem pedig Shakespeare-től.<sup>89</sup> Figyelembe kell vennünk a színtársulat szerepét is Shakespeare nevének használatában, hiszen kénytelenek vagyunk feltételezni, hogy a társulat volt az, amely Shakespeare nevét kapcsolta a darabhoz, amikor a kéziratot eladták a kiadónak, illetve megrendelte az előadásokat hirdető színlapokat. Az, hogy az ő nevét választották, nem feltétlenül az ő bármilyen hagyományos értelemben vett szerzőségét tükrözi, hanem inkább azt, hogy számos minőségben játszott központi szerepet (mint drámaíró, színész, részvényes), nem is beszélve a társulathoz való különleges lojalitásáról, amely számára kizárólag írt.<sup>90</sup> A szerzői név a művet nem feltétlenül egy magányos alanyhoz, vagy „egyedüli megszerzőhöz” köti, hanem egy alkotói és sokszo-

<sup>87</sup> L. 200–206.

<sup>88</sup> BENTLEY szerint „a dokumentumok alapján még óvatos becslés szerint is a nyomtatásban megjelent darabok akár fele kollaborációban születhetett 1590 és 1642 között, és ha Henslow naplóját irányadónak tekinthetjük, akkor Shakespeare korában a darabok közel kétharmada” (204–5.). Bár Bentley következtetéseit nem vitatja senki, azok következményei alig szívárogtak be a Shakespeare-kutatásba, annak ellenére, hogy Stephen Orgel többször is cáfolta azt az önigazoló állítást, hogy „egy szöveg szerzői hitelessége a szerzőtől ered”, és hogy számos példát mutatott be Shakespeare korától napjainkig nem szerzői döntésekre a színházban és a nyomdában. Hogy mi az előnye annak, ha komolyan vesszük Bentley-t és Orgelt, lemérhető Scott McMILLIN, *The Elizabethan Theatre and The Book of Sir Thomas More*, Ithaca, N.Y. és London, Cornell UP, 1987, és Jeff MASTEN „Beaumont and/(n)or Fletcher: Collaboration and The Interpretation of Renaissance Drama”, *ELH* 59 (1992), 337–56 című munkáin. Masten hamarosan megjelenő munkája, a *Textual Intercourse: Collaboration and Authorship in a Homosocial Context* a tizenhat- és tizenhetedik századi egyedi és a többes szerzőség közötti versengést állítja színpadra, és kifejti annak gyakorlati és elméleti következményeit. (A könyv azóta megjelent: *Textual Intercourse: Collaboration, authorship, and sexualities in Renaissance drama*, Cambridge, Cambridge UP, 1997. – A ford.)

<sup>89</sup> Nem jelentéktelen, hogy a Király Társulata darabjainak kiadására való tilalmat mindig is Shakespeare darabjaira vonatkozó tilalomként értelmezték, vagyis a társulatot és a szerzőt szinonimaként; ennek az összemosásnak a kritikájához l. Roslyn Lander KNOTSON, *The Repertory of Shakespeare's Company, 1594–1613*, Fayetteville, U of Arkansas P, 1991, 1–14.

<sup>90</sup> Shakespeare egyetlen társulathoz való hűségével kapcsolatban l. BENTLEY, 279. Egy kivételével a Beaumont és Fletcher szerzőpárosnak tulajdonított darabok is mind a Király Társulata számára íródtak (BENTLEY, 35).

rosítói hálózathoz.<sup>91</sup> A névnek ez a funkciója pedig nem is példa nélküli, amint azt a tulajdonítás korábbi és egymással részben átfedésben lévő módjainak újabb tárgyalásai mutatják. Ahogy E. P. Goldschmidt a középkori könyvekkel, Peter Beal a reneszánsz kéziratokkal, és J. W. Saunders és Arthur Marotti a versgyűjteményekkel kapcsolatban kimutatta, a nevek, amelyeknek egyes szövegeket tulajdonítanak, a létrehozás több különböző funkcióját is jelölhetik – nemcsak a szerzőt (amely már maga is lényegileg utánzó tevékenység volt ebben a korszakban), hanem a másolót, az átdolgozót, az összeállítót, a válaszadót, a zeneszerzőt, a társaságét, többek között.<sup>92</sup>

Ennek ellenére éppen a magányos és egyedülálló szerzőség kategóriája az, amelynek feladásától a legjobban idegenkednek a Shakespeare-kutatók, ahogy azt a nemrégiben létrejött új szövegtan irányzata (*New Textualism*) kimutatja. Többen is a Shakespeare-kutatás forradalmának eljövetelének üdvözölték, hogy ez az irányzat elismerte: egy darabhoz több szöveg is tartozhat. Amikor kimutatták, hogy a *Lear* általánosan elfogadott szövege tizennyolcadik századi konstrukció eredménye, és azt, hogy ennek szükségszerű velejárója, hogy az összes több szövegváltozattal rendelkező darab hasonló összeollózás (*conflation*) eredménye, ez véget vetett a különböző változatokból összeszerkesztett (*composite*) szövegek szentként tisztelt hagyományának. Gary Taylor számos cikke és Grace Ioppolo 1992-es *Revising Shakespeare* (Shakespeare átírásai) című könyve után a Shakespeare-kutatók nem tekinthetik magától értetődőnek megszokott Shakespeare-jük egységét és integritását. Az eredmény határozottan és jó értelemben véve felkavaró volt mind az olvasók, mind a szerkesztők számára. Michael Warren többszövegű *Lear*-kiadásában a szöveg legapróbb részleteinek „differenciálvasatát” szorgalmazza, amely éppen azokat a kategóriákat kavarná meg, amelyeket

<sup>91</sup> „onlie begetter”: az idézet a *Szonettek* ajánlásából származik, Szabó Lőrinc fordításában, aki a bevezetésben elemzi is az ajánlás filológiai és fordítási problémáit (*Shakespeare szonettjei*, ford. Szabó Lőrinc, Genius Kiadás, 1921.). Mint megjegyzi, a „begetter” itt jelenthet *nemzöt* vagy *inspiráló múzsát*; szándékai szerint a „megszerző” ezt a kettősséget kívánja visszaadni. (*A ford.*) A szerzőség funkcióiról I. Michel FOUCAULT, „What is an Author?” = *Language, Counter-Memory, Practice*, szerk. és ford. Donald F. BOUCHARD, Ithaca, N.Y., Cornell UP, 1977, 123. (Magyarul megjelent: „Mi a szerző” = MF, *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, ford. ANGYALOSI Gergely és mások, Debrecen: Latin Betűk, 1999.)

<sup>92</sup> L. E. P. GOLDSCHMIDT, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, London, Bibliographical Society, 1943 [1940]; J. W. SAUNDERS, „From Manuscript to Print: A Note on the Circulation of Poetic MSS. in the Sixteenth Century”, *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society* 6 (1951), 507–28; ARTHUR F. MAROTTI, „Malleable and Fixed Texts: Manuscript and Printed Miscellanies and the Transmission of Lyric Poetry in the English Renaissance” és „Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric” = *New Ways of Looking at Old Texts: Papers of the Renaissance English Text Society 1985–1991*, szerk. W. Speed-Hill, Binghamton, N.Y., Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1993, 159–73 és 209–21, valamint UÓ, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, Ithaca, N.Y., Cornell UP, 1995; PETER BEAL, *Times Literary Supplement*, 1986. január 3., 13.

jelen esszé is megkérdőjelezni igyekezett: a rögzített jelölőét, az egyetlen szöveg-változatét, a színpadi jellem egységét.

Meglepő módon azonban a szerző kategóriája lényegében a helyén maradt, bár most már nem bevillanó ihletek összességként képzelik el, hanem a színházi körülményekhez való ismételt igazodások sorozataként. Mindez annak ellenére, hogy az új bibliográfusok (*New Bibliographers*) a huszadik század első évtizedeiben komoly figyelmet szenteltek annak, hogy a szövegek materialitása mennyire összetett, és hogy milyen nehézségei vannak a romlatlan eredet megtalálásának. Csakhogy, mint azt mostanában számos tudós is kifejtette, az új bibliográfusok munkája már a kezdetektől feladta a materialitás hangsúlyozását egy még ennél is erősebb, az általuk *piszkoszatnak* (*foul paper*) nevezett szerzői kézirat iránti áhítatuk kedvéért. A kifejezés kellőképp aprólékosan technikai volta elfedte annak tisztán képzeletbeli és idealizált voltát.<sup>93</sup> Az új bibliográfia ennek a transzcendens jelölőnek a segítségével hártotta el a dezintegráló iskola (*Disintegrationists*) pusztításait, akik a tudományos metrikai elemzés alapján tulajdonították a Művek egyre nagyobb szeleteit nem shakespeare-i kezeknek (korábbi íróknak, társszerzőknek, átdolgozóknak stb.).<sup>94</sup> Míg az, hogy a dezintegrálók számos nem szerzői kezet fedeztek fel, a Fólió által kialakított kánon megcsappanásához vezetett, addig az új bibliográfusok azzal, hogy egyetlen szerzői kezet képzeltek el, a kánon megőrzésére törekedtek a kezdetektől fogva.

Scott McMillin egy különösen érzékletes példáját elemzi ennek a Shakespeare keze iránti vallásos áhítatnak a *Sir Thomas More*-ről szóló kiváló tanulmányában. Ennek a darabnak a kéziratát hat különböző kéznek tulajdonítják.<sup>95</sup> A teljes kánon mögé képzelt szerzői kéz írásképeinek egyetlen fennmaradt példájaként ez a kézirat különösen kedves volt az új bibliográfusoknak. Ugyanakkor kissé kínos is volt, ugyanis Shakespeare drámaírói munkásságának ez az egyetlen hitelesnek vélt dokumentuma nem a szerzőségéről, hanem a közreműködői voltáról tanúskodott. Ezek után a feladat az lett, hogy beazonosítsák Shakespeare kézírását, és elkülönítsék a másik öttől, ami különösen nehéz feladat volt, hiszen az egyik kéz, a C-Kéz, hasonlított Shakespeare-ére, a D-Kézre, különösen azokon a helyeken, ahogy a C-Kéz „valószínűleg a D-Kéz munkáját másolta”.<sup>96</sup> Ahogy McMillin rámutat, rokonságuk ellenére a D-Kezet az új bibliográfusok mint „drámaíróét” azonosították, míg a C-Kéz egy egyszerű „színházi írnokhoz” tartozott. Ez a különbségtétel számos másik hierarchiát is megerősít: zseni/írnok,

<sup>93</sup> L. WERSTINE, „Narratives”, 72, 24. j., és 81.

<sup>94</sup> Hugh GRADY, „Disintegration and Its Reverberations” = *The Appropriation of Shakespeare*, 111–27.

<sup>95</sup> McMILLIN, *The Elizabethan Theatre and The Book of Sir Thomas More*

<sup>96</sup> *Textual Companion*, 461.

agy/kéz, úr/szolga.<sup>97</sup> Ahogy McMillin észreveszi, ez a politika végigvonul a kézirat elemzésén, felfedezhető abban az elfogultságban, „amely a zseni privilégiumát a szerzőknek adja, azokat pedig, akik az irodalom materiális feltételeiért voltak felelősek – például a színészek, vagy az írnokok, könyvkiadók, papírkészítők... – többé-kevésbé megveti”.<sup>98</sup> Az Oxford-kiadás szándékosan reprodukálja ezt az elfogultságot, amikor kiemeli a D-Kéz lapjait a többi kéz munkái közül, és egyrészt modern átírásban, másrészt szerkesztve közli, „szinte mintha egy elveszett mű darabjai lennének”.<sup>99</sup>

Már maga az állítás is, hogy shakespeare-i kéziratot találtak a *Sir Thomas More Könyvében*, ingatag alapokon nyugszik: konkrétan az a feltételezés, hogy lehetséges nyomára bukkanni a Shakespeare aláírását (és az azt egy esetben megelőző „alulírott”-at) író kéznek abban a 147 sorban, amelyet Shakespeare-nek tulajdonítanak. Természetesen Shakespeare aláírásának „szerzősége” is megsokszorozódott az újabb alapos kutatói vizsgálatok során. *Shakespeare in The Public Records* című könyvében a következőket írja Jane Cox a hat fennmaradt „hitelesített” aláírásról:

Első ránézésre is nyilvánvaló, hogy ezek az aláírások [kivéve azt a kettőt, amelyek a Blackfriars megvételével kapcsolatos szerződésekben találhatók] nem ugyanannak az embernek az aláírásai. Szinte minden betű eltérően van formálva mindegyikben... Hogy az itt bemutatott aláírások melyike az eredeti, arról csak találgathatunk.

Cox „első ránézésre” állítása maga is gyanús, hiszen azt feltételezi, hogy a „hiteles” aláírások között az egyformaság volt a jellemző, ami semmiképp sem számított normának a reneszánszban.<sup>100</sup> De érvelése legalább megmutatja, hogy mi a prob-

<sup>97</sup> vö. Michael BRISTOL megjegyzésével az új bibliográfia különbségtételéről az ideális szerzői szöveg és a színészek és nyomdászok munkahelyének kegyetlen körülményei között: „A lényeges választóvonal az, amely az elme életét elválasztja a kétkézi munka terepétől.” *Shakespeare’s America, America’s Shakespeare*, London és New York, Routledge, 1990, 106.

<sup>98</sup> McMILLIN, 154. WERSTINE hasonlóképp megjegyzi, hogy a vágyat arra, hogy megtaláljuk a szöveg mögött az oszthatatlan, egyedi cselekvőt, „egy bizonyos fajta narratívára irányuló vágy hozta létre, méghozzá egy olyan narratívára vonatkozó, amely egyéneket kelt életre – a magányos szerzőt vagy az egyedülálló színészt –, hogy aztán kizárólag őket tartsa felelősnek a lehető legkülönbözőbb jelenségek létrehozásáért. Kritikusként a huszadik század során régóta egységként tételeztük a darabokat elemzéseinkben; ezek az egységek szervesen kapcsolódnak a szövegkritikához azon a metonímián keresztül, amely a nyomtatott szövegek eredetét egy oszthatatlan szerző személyében feltételezi”. „Narratives”, 82.

<sup>99</sup> *Textual Companion*, 461.

<sup>100</sup> „Shakespeare’s Will and Signature” = *Shakespeare in the Public Record Office*, szerk. David THOMAS, London, Public Record Office, 1985, 33. Az egységesség feltételezésének normatív voltáról l. GOLDBERG, *Writing Matter*, 241–43. Peter BLAYNEY rámutatott Nicholas Okes gyors- és a kurzív írásos aláírásainak radikális különbségére; l. *The Texts of King Lear*, 225 és 229.

léma azzal, ha Shakespeare „hiteles” aláírásait tekintjük biztos kiindulópontnak kézírása azonosításához. Ráadásul Cox tizenhatodik századi végrendeleteken végzett kiterjedt elemzése tovább bonyolítja az azonosítást, mert megállapítja, hogy „alig van eredeti” az aláírások között. Például az ötvenöt végrendelet közül – amelyeket ugyanabban a hónapban fogadtak el a király fennhatósága alá tartozó bíróságon (*Prerogative Court*), mint Shakespeare-ét, „számos esetben »hamisították« a tanúk aláírását”. Shakespeare végrendelete esetében nagyon is lehetséges, hogy

... az az írnok „hamisította az aláírásokat”, aki lejegyezte a végrendeletet. Az 1667-es Csalásokra vonatkozó törvényig (*Statute of Frauds*) egyáltalán nem is volt kötelező, hogy a végrendeleten szerepeljen az örökhagyó aláírása. A kézikönyvek alapján a polgári jog-tudósok azt a formát részesítették előnyben, ha a végrendelet minden oldala alá van írva és tanúval megerősítve, de gyakorlatilag minden forma elfogadható volt, feltéve, hogy úgy tűnt, hűen tükrözi a haldokló kívánságait... Az aláírás jogi szentsége még nem volt szilárdan elismert... A végrendeletekért a végrehajtó esküje állt jót, semmi más, hacsak valamelyik érdekelt fél nem emelt kifogást, amikor is kihallgatták a tanúkat. Csak a tizenhetedik században, később kezdtek el kézírászakértőket alkalmazni a bíróságon.<sup>101</sup>

Ezért aztán lehetséges, hogy még Shakespeare aláírása is a társszerzőség terepe, nem pedig egyetlen személy magántulajdona.

Az, amikor hat eltérő aláírásból konstruálunk egyetlen kézírást, nem különbözik attól, amikor több szövegváltozatból konstruálunk egyetlen darabot. Az új szövegtan (*New Textualism*) irányzata bátran szembeszállt a különbségek elsimításának hagyományával. Most már a szövegváltozatok mindegyikét – még a „rossz kvartókat” is – autonómnak ismerhetjük el, amelyek mind megérdemlik a szövegtani és kritikai figyelmet. Hasonlóképp az egy szövegen belüli ismétlések és anomáliák is, amelyeket korábban szövegromlásként kirekesztettek, megtartathatók a szerzőtől származó átdolgozásokként. Csakhogy, ha a szöveg egységességének hiányát a szerzői átdolgozással magyarázzuk, az olyan, mintha a patológiához fordulnánk a kézírások egységesség hiányának magyarázatáért: az újraíró kéz, akár a bénult kéz, tagadhatatlanul vezethet sokszorozódáshoz.<sup>102</sup> A több szöveg és a szakaszváltozatok létének elismerését veszélyezteti az átdolgozás olyan elmélete, amely végeredményként egységesíti és szabályossá alakítja, amit előtte

<sup>101</sup> Cox, 34. Úgy tűnik, hogy Cox kutatása szolgáltathatja a S. Schoenbaum által keresett bizonyítékot arra, hogy az Erzsébet-korban (és utána is) „az örökhagyó neve valaki más helyette eljáró aláírásában is szerepelhet”. L. *William Shakespeare: Records and Images*, New York, Oxford UP, 1981, 98).

<sup>102</sup> Shakespeare romló egészségének és a végrendeletén található aláírásából következtethető remegő kezének diagnózisával kapcsolatban l. SCHOENBAUM, 99.

felbontott és meglazított: minden inter- és intratextuális változatot egy átdolgozó Shakespeare nevében ismernek el.

A felismerés, hogy Shakespeare átdolgozta a darabjait, mindazonáltal valóban jelentős változást hoz a szerzőségről alkotott felfogásunkban: Shakespeare, akit egykor mint spontán szerzőt éltek, aki sosem állt meg tintapacát ejtve a papírlapon, most sokkal tudatosabbként jelenik meg, aki egyes szakaszokat és teljes szövegeket is átír alaposabb vagy utólagos megfontolás alapján, esetleg a színházi körülmények változása miatt. Ez a változás azonban nem annyira radikális, mint látszik. A romantikus zseni egyik modellje leváltotta a másikat: az átdolgozó Wordsworth vagy Keats dokumentált gyakorlata váltotta az elragadtatott és ihletett költő fiktív fantáziáját. Hogy elfeledtessék a mű nem szerzői voltát, Shakespeare-t úgy képzelik el, mint aki magának volt társszerzője időről időre, egyedül alkotva írócsapatot.<sup>103</sup> Paul Werstine emlékeztet minket az összes többi résztvevőre, akik kihullanak ebből a képből: „[Shakespeare] művei nyitva álltak a belemélyülésre és megváltoztatásra nemcsak Shakespeare és színésztársai számára, hanem számos színházon belüli és kívüli írók, színházi szövegmagyarázó, feldolgozó és átdolgozó (aki kivághatott belőle, vagy hozzátehetett), cenzor, nyomdai szedő és korrektor számára”.<sup>104</sup>

Az „átdolgozó Shakespeare” elképzelése tehát alkalmas lehet a saját maga által ígérték aláadására, lehetővé téve a kritikusok számára, hogy visszatérjenek a felvilágosodás utáni kategóriákhoz, miközben azt a szerkesztői hagyományt tagadják meg, amely felállította és fenntartotta azokat a kategóriákat. Adja magát, hogy ezt az elképzelést alkalmazza a személy-és-műve jellegű kritika, hiszen minden egyes szöveg kialakítja a saját miniatűr kánonját, amelyben a szerző személyes és művészi fejlődése átírásról átírássra követhető; ezáltal a hermeneutikai talaj folyamatosan gyarapodik, mert minden átdolgozás növekvő területet biztosít a rétegfeltáró mélyolvasatoknak, „minden alkalommal többé-kevésbé pszichoanalitikus megközelítéssel”, ahogy Foucault megjósolta.<sup>105</sup> Bár már birtokunkban vannak a dokumentumok, amelyek alapján leszámolhatnánk az önálló szerzővel, fennáll a veszélye annak, hogy továbbra is hipnotikusan megbabonázva maradunk tőle.

Ennek ellenére azért az új szövegtan ellátott minket a megbabonázottság megkérdőjelezéséhez szükséges eszközökkel. Gary Taylor például azzal indokolja meg az Oxford Shakespeare-kiadás szövegválasztásait, hogy szándékosan minden alkalommal az „állítólagosan magánszövegtől” *legtávolabbi* mellett döntöttek, mert ezek ragadják meg legjobban a dráma („minden műfajok leginkább

<sup>103</sup> A „csapatszerzőség”-gel szembeni kulturális ellenállásról l. BRISTOL, 118–19.

<sup>104</sup> „Narratives”, 86.

<sup>105</sup> Foucault, „What is an Author?”, 127.

társadalmi típusának”) azon aspektusait, amelyek a társszerzőségből következnek.<sup>106</sup> Taylor még ennél is nyíltabban fogalmaz újabb innovatív, Thomas Middleton tárgyaló munkájában, amikor nemcsak azt állítja, hogy Middleton „a szöveg gyártásának elkerülhetetlenül együttműködésen alapuló modelljét” szolgáltatja számunkra, hanem azt is, hogy ezután ideje Shakespeare-t is Middleton mintájára szerkeszteni, nem pedig fordítva.<sup>107</sup> Más szóval, újra kell gondolnunk Shakespeare-t az együttműködésen alapuló írásmód, együttműködésen alapuló nyomtatási gyakorlat és a szövegek létrehozásának történeti esetlegességeiről szerzett újabb ismereteink fényében.

## V. PAPÍR

Ha létezik egymagában is elégséges akadály, amely közénk és e terv végrehajtása közé állhat, akkor az éppen az az érzésünk, hogy Shakespeare értéke valahol máshol található, a szöveg belső területein, nem pedig az annak felszínén megőrzött gyakorlatokban, vagyis amit Pierre Macherey a „mélység posztulátumának” nevezett.<sup>108</sup> És éppen az efféle hermeneutikát támogatják az elismert modern kiadások, amelyeknek jó olvashatósága azt az illúziót kelti, hogy a szövegen keresztül megláthatjuk Shakespeare-t, és amelyre Roger Chartier nemrégiben úgy utalt, mint „az az olvasókban élő spontán és félrevezető kép, amely szerint a saját szöveghez való viszonyuk transzparens és tisztán intellektuális”.<sup>109</sup> A szöveg tiszta és jól ismert felszíne lehetővé teszi, hogy az olvasás akadálytalanul haladjon az anyagon át, bele az anyag szívébe – Shakespeare „mondanivalójába”. A szokványos kiadások tehát a felszín és a mély olyan ellentétét alkotják meg, amelyben az előbbi vezet az utóbbihoz. Ennek az ellentétnek a fenntartása vezet ahhoz a munkamegosztáshoz, amelyet Jerom McGann „az irodalomtudományt ma jellemző szakadás”-nak nevezett.<sup>110</sup> A szerkesztők a szöveg külső felszínével foglalkoznak, az irodalomkritikusok pedig a szöveg belső jelentését vizsgálják.

<sup>106</sup> *Textual Companion*, 15. L. továbbá Jerome MCGANN, *The Textual Condition*, Princeton, N.J., Princeton UP, 1991.

<sup>107</sup> „The Renaissance and the End of Editing” = *Palimpsest: Editorial Theory Across the Humanities*, szerk. George BORNSTEIN, Ann Arbor, U of Michigan P, 1993).

<sup>108</sup> *A Theory of Literary Production*, ford. Geoffrey WALL, London és New York, Routledge Kegan Paul, 1985, 81.

<sup>109</sup> „Meaningful Forms”, *Liber 1* (1989), 8–9, kül. 8.

<sup>110</sup> „The Monks and the Giants: Textual and Bibliographical Studies and the Interpretation of Literary Works” = *Textual Criticism and Literary Interpretation*, szerk. Jerome MCGANN, Chicago és London, U of Chicago P, 1985, 187.



Ha azonban nem fogadjuk el, hogy a mélység legyen az elemzés tárgya, akkor egyúttal a felszínről való elképzelésünket is át kell alakítanunk. A mélységhez hasonlóan a felszín is a külső/belső, forma/tartalom, látszat/valóság dichotómiájába van bezárva. Talán a metafizikán kívül találjuk meg a szöveg hasznosabb fel-fogását, magában a fizikailag létező könyv anyagában: a *papírban*. Éppen a papír lényegi tulajdonsága – a felszívóképessége – az, amely elkerüli ezeket a dichotómiákat. A papír kizárólag felszívóképessége miatt átjárható a tinta fekete foltjai számára. Ráadásul a papír a munkafolyamatok és átalakulások széles skálájának nyomait őrzi meg. Shakespeare korában a papír a rongyszedőknek köszönhetette létezését, akik az alapanyagul szolgáló anyagokat (amelyek maguk is papír- és ruhamaradványok voltak) összegyűjtötték. A könyvek lapjaiban lepedők keltek új életre, miután a cserzők, a gancsolók és a rétegzők a rongyokból a „nyersanyagot”, majd abból magát a papírt előállították. És közhelyszámba ment az Erzsébet-kori írók között, hogy megjósolják a könyvlapokat alkotó papír újbóli használatba vételét – hogy zöldségeket csomagoljanak bele, vagy meggyútsák vele a dohányt.<sup>111</sup>

Így tehát a shakespeare-i szöveg, mint bármely reneszánsz könyv, egy átmeneti állapot az anyag körforgásában, egy olyan körforgásban, amely a munkák rendkívüli sokaságát foglalta magában. Ahogy egy tizennyolcadik századi névtelen vers fogalmaz:

RONGYOKBÓL lesz a papír,  
PAPÍRBÓL lesz a pénz,  
PÉNZTŐL lesznek a bankok,  
BANKOKTÓL lesznek a kölcsönök,  
KÖLCSÖNÖKTŐL lesznek a koldusok  
KOLDUSOKTÓL lesznek a  
RONGYOK.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> L. Ben JONSON, „Discoveries, no. 732” = *The Complete Poems*, szerk. George PARFITT, London, Penguin Books, 1975, 392. L. még UŐ, „Epigram III, »To My Bookseller«”. A lapok különféle használatáról l. Thomas NASHE, „The Induction to the Dapper Mounsier Pages of the Court”, *The Unfortunate Traveller = The Works of Thomas Nashe*, szerk. Ronald B. McKERROW, 5 vols. London, Sedgwick és Jackson, 1910, 3. kötet, 207. Ezt az írást Jonathan CREWE „az oldalak informális fenomenológiája”-ként olvassa, és megjegyzi, hogy Nashe az első (az OED szerint), aki az oldal (*page*) szót a nyomtatott lapra használja. *Unredeemed Rhetoric: Thomas Nashe and the Scandal of Authorship* (Baltimore, Johns Hopkins UP, 1982, 69.

<sup>112</sup> „RAGS make paper, / PAPER makes money, / MONEY makes banks, / BANKS make loans, / LOANS make beggars, / BEGGARS make RAGS.” Mottóként idézi Dard HUNTER, *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, 2. átd. és kibőv. kiad., New York, Knopf, 1947. A tizenhat- és tizenhetedik századi rongyexport elleni tüntetések mutatják a rongyok központi jelentőségét a papír gyártásában. L. Richard Tottly (1585) és Francis Windebank (1640) petícióit, idézi W. W. GREG, *A Companion to Arber*, Oxford, Clarendon Press, 1967, 38. és 354.

A rongyok pedig, amelyek a Nemzeti Bárd műveit alkották szinte szó szerint, maguk is nemzetközi tőkés ipar heterogén termékei voltak. A rongyok hontalanok voltak, Európa egész területéről gyűjtötték őket össze, hogy aztán Franciaország és Itália nagy papírkészítő üremeiben dolgozzák fel őket. Az, hogy Angliában *nem volt* papír, első sorban bizonyára azért, mert nem volt számottevő vászonipar, azt jelentette, hogy a shakespeare-i szöveg (mint az angol reneszánsz szövegek túlnyomó többsége) „idegen” test volt.<sup>113</sup> Sőt, William Prynne szemében fényűző test. „Shackspeer darabjait”, panaszkodott Prynne a Második Főlióval kapcsolatban, „a legjobb és legdrágább papírra nyomtatták, sokkal jobbra, mint a legtöbb Bibliát.”<sup>114</sup> A nyomdászműhelyben más, kevésbé fényűző „idegen” testeket is használtak: a később majd klasszikussá váló szövegeket megjelenítő tintában nem csupán olyan anyagok keveredtek, mint a borókaenyv, lenolaj, koromfesték, hanem például a nyomdai munkások vizeletének maradványai, ugyanis éjszakára vizeletbe áztatták a betűk festékkel való bekenéséhez használt golyók bőrborítását.<sup>115</sup> Ezek azok a materiális gyakorlatok, amelyeket – még ha meg is említik őket – figyelmen kívül hagynak a szerző elméjének termékeként elképzelt tanszcendens „szöveg” javára.

A szöveg absztrakciójának a szerző elméjével való azonosítása további következménnyel is jár: elrejteti azt, hogy maga a szerkesztés folyamata is kollaboratív.

<sup>113</sup> A papír készítéséről és importjáról I. D. C. COLEMAN, *The British Paper Industry 1495–1860: A Study in Industrial Growth*, Oxford, Oxford UP, 1958. Coleman megjegyzi, hogy a gyapjútermelés védelme és környezeti problémák is hátráltatták a vászonipar fejlődését Angliában. Az angol könyvekben használt papír túlnyomó része a késő tizenhatodik, kora tizenhetedik században Franciaországból érkezett (17–18). A vászon- és papírtérlemelés kapcsolatáról Germantownban a következőket írta Richard FRAME *A Short Description of Pennsylvania* (Philadelphia, 1692) című művében: „One Trade brings in imployment for another, / So that we may suppose each Trade a Brother; / From Linnin Rags good Paper doth derive, / The first Trade keeps the second Trade alive ... / So that the Flax, which first springs from the Land, / First Flax, then Yarn, and then they must begin, / To weave the same, which they took pains to spin. / Also, when on our backs it is well worn, / Some of the same remains Ragged and Torn; / Then of these Rags our Paper it is made...”. („Az egyik mesterség ad munkát a másiknak, / így a mesterségek egymás fivérei; / a vászonrongyokból lesz a jó papír, / az egyik tartja életben a másikat... / A len, mi először sarjad a földből, / előbb len, majd szál, aztán kezdenek szőni azzal, / amit korábban gondosan fonallá sodortak. / Mikor aztán a hátunkon már jól elkopott, / a rongyos és szakadt maradvány, / akkor e rongyokból csinálnak papírt.”) A tizenhetedik és koratizenkilencedik századi Amerikában gyakori vízzel, az „Övd a rongyot” szemléletesen emlékeztet a rongyszedők és az olvasás közti kapcsolatra. L. Dard HUNTER, *Papermaking in Pioneer America*, Philadelphia, U of Pennsylvania P, 1952, 24 és 18.

<sup>114</sup> William PRYNNE, *Histrio-Mastix*, London, 1633, oldalszámok nélküli előszó, amely William JAGGARD szerint az Első Főlióra utal: *Shakespeare Bibliography*, New York, Frederick Ungar, 1959, 495; l. még MARCUS, 2. Peter BLAYNEY azonban egy beszélgetésünkkel rávilágított, hogy valójában a Második Főliót nyomták drága, különleges papírra.

<sup>115</sup> L. George Walton WILLIAMS, *The Craft of Printing and the Publication of Shakespeare's Works*, Washington, D.C., Folger Books, 1985, 48; l. még Colin H. BLOY, *A History of Printing Ink, Balls, and Rollers 1440–1850*, London, Adams and Mackay, 1967, 53.

A Malone által megszilárdított hagyományban a szerkesztő elbújik a szerző mögé. A szerző jelenléte mindenütt ott van; de mindenütt csupán a másodlagos szerepébe van száműzve. Ahogy Stephen Orgel bemutatta, maga az „eredeti” Shakespeare létrehozásának elképzelése volt az egyik legjelentősebb serkentője a különböző Shakespeare-ek burjánzásának. Gary Taylor *Reinventing Shakespeare* című műve éppen ennek a burjánzásnak a kultúrtörténetével szolgál.<sup>116</sup> Barbara Mowat alapos *Hamlet*-elemzése pedig jól szemlélteti az eredetiség hajszolása és a szövegváltozatok burjánzása közti paradox kapcsolatot:

A vágytól hajtva, hogy visszanyerjék azt a *Hamletet*, amelyet Shakespeare írt – hogy pótolják a színészi kihagyások vagy a nyomdászok hibái miatt elveszett szakaszokat, hogy helyreállítsák a színészi beavatkozásban vagy a nyomdász hozzánemértéséről elferdített szavakat, hogy *Hamletet* kivegyék a korábbi szerkesztők kezéből és Shakespeare saját *Hamletjét* nyomtassák ki (akár az ő eredeti, akár az ő végleges szövegét, de mindenképp az ő szövegét) – a szerkesztők Rowe-tól Hibbardig Shakespeare szavai után kutattak, az eredmény pedig majdnem annyi *Hamlet*, ahány szerkesztő.<sup>117</sup>

A szerkesztők azáltal, hogy az „igazi” Shakespeare-t nyújtották, elfedték magát a szerkesztést mint a létrehozás egyik (kollaboratív) formáját. Az új formátumok, szövegrészek belevétele és kirekesztése, sorrendek, szövegkritikai apparátusok, szömagyarázatok és írásmódok mind új Shakespeare-eket hoznak létre.

És miért is ne? Ha, ahogy állítottuk, nincs „eredeti”, akkor a későbbi kiadásokat sem vádolhatjuk azzal, hogy túl távolra estek tőle, hiszen nincs rögzített pont, amelyhez képest az esés távolsága mérhető lenne. Vagyis inkább csak akkor vádolhatjuk őket ezzel, ha ahelyett, hogy elismernék az idők nyomását és a szerkesztés elkerülhetetlen társadalmi és politikai tétjeit, magukat az igazi shakespeare-i szövegnek állítják be, miközben valami más létrehozásán munkálkodnak. Nincsen elidegeníthetetlen ok, ami miatt ne lehetne modernizált, lefordított, átdolgozott „Shakespeare-ünk”. Egy lényeges értelemben másunk se *lehet*, hiszen a koraujkori kvartók és fóliók materiális jelei maguk is szükségszerűen mást jelentenek, amikor a szövegek létrehozásának új rendszereiben olvassuk őket.

Stephen Booth szonettkiadásának egyik erőssége, hogy vizuálisan jelzi a szövegek leírásának két módja közötti távolságot: az 1609-es kvartóé és a modernizált „átírását”.<sup>118</sup> A kötésmargó, amely a két szöveget elválasztja, egyben elkülöníti

<sup>116</sup> ORGEL, „The Authentic Shakespeare”; TAYLOR, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History, From the Restoration to the Present*, New York, Weidenfeld and Nicolson, 1989.

<sup>117</sup> „The Form of Hamlet’s Fortunes”, 117.

<sup>118</sup> *Shakespeare’s Sonnets*, New Haven, Yale UP, 1977. Booth implicit előfeltevésével kapcsolatban, hogy az ő „átírat”-a reprodukálja a kvartót, l. John BARRELL, *Poetry, Language and Politics*, Manchester, Manchester UP, 1988, „Editing Out: The Discourse of Patronage in Shakespeare’s Twenty-Ninth Sonnet”, 18–43.

a nyomdászok betűkészleteit, az aposztróf (és következésképp a birtoklás materiális jelölésének) különböző használatait, a központosításokat, helyesírásokat, nyelvtanokat, magukat a szedéstechnikákat. Warren *Lear* király összkiadása a szövegek lehetőségeinek jóval szélesebb terét nyitja meg magán a tizenhetedik századon belül, egyrészt a különböző kiadások között, másrészt ugyanannak a kiadásnak a különböző változatai között. A három (Q<sub>1</sub>, Q<sub>2</sub>, F<sub>1</sub>) bekötetlen *Lear*, melyek mindegyikét javított vagy javítatlan lapok követik, lehetővé teszi, sőt, inkább arra csábít, hogy a lapok bárhány kombinációját rakjuk össze.

Talán valahol ebben a bibliográfiai felosztásban kell elképzelnünk kritikus helyünket – akár összefűzve, mint Booth kötésmargója, akár össze nem fűzve, mint Warren különálló lapjai – a történeti különbség terében. Talán elvonná a gondolatainkat a magányos zseniről, aki a szövegben rejtőzik, elválasztva a technikai és színházi megjelenítésmódoktól. Ez a zseni végül is egy szegény, kísértetszerű pária az összetett társadalmi gyakorlatokhoz képest, amelyek alakították és még most is alakítják a shakespeare-i szöveg mindenfélét magába szívni képes felszínét. Talán épp ezeknek a gyakorlatoknak kellene nemcsak fáradozásaink, hanem vágyaink tárgyának is lennie.

## Vince Máté fordítása

DAVID SCOTT KASTAN

## SHAKESPEARE AZ ELMÉLETEK UTÁN

„A kritikus feladata az, hogy ellenállást tanúsítson az elmélettel szemben, hogy megnyissa azt a történeti valóságot, a társadalom, az emberi szükségletek és érdekek felé.”

Edward Said

276

In: *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után II.*  
Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikátörténeti műhely 3./ 276–298.

Divatossá vált – legalábbis bizonyos körökben – azt állítani, hogy az irodalom halálát, ha nem egyenesen a Nyugat közelgő hanyatlását, az irodalomtudomány legújabb fejleményei okozták. A dekonstrukciót, a marxizmust, a feminizmust, a kulturális materializmust és a posztfreudizmust a „Neheztelés iskolájaként”<sup>1</sup> egy kalap alá veszik, és rendszeresen az irodalmi kultúra hatékony rombolóiként azonosítják, melyek ismerős szövegeket bűnös módon politikaivá tesznek, és elidegenítik őket és a kritikai diskurzust az olvasóközönségtől. Nem csupán olvasási szokásaink forognak veszélyben, hanem voltaképpen életmódunk is. Ahogy egy aggódó kritikus fogalmaz: „nem kevesebb van itt dolgunk, mint azoknak az alapvető premisszáknak a lerombolásával, amelyek a liberális oktatásról alkotott felfogásunkat és a liberális demokratikus társadalmat megalapozzák.”<sup>2</sup> A barbárok minden jel szerint nem a kapuknál vannak, hanem az egyetem borostyánal<sup>3</sup> benőtt falai között. „Vizigótok gypjúöltönyben”, ezzel a felháborodott kifejezéssel illette Dinesh D’Souza azokat az új kritikai irányzatokat, melyek látszólag a nyugati civilizáció alapvető értékeit veszélyeztetik.<sup>4</sup>

Az észlelt veszély gyűjtőfogalma az „elmélet”, az intellektuális érdeklődés olyan kategóriáját nevezve meg, amellyel különféle és gyakran egymásnak ellentmondó

.....  
<sup>1</sup> A kifejezés – úgy tűnik – Harold Bloomtól származik; legalábbis ő ezt állítja Robert ALTER és Frank KERMODE *Literary Guide to the Bible* című könyvéről írott recenziójában, amely a *The New York Review of Books* 1998. március 31-i számában jelent meg (23.).

<sup>2</sup> Roger KIMBALL, „The Periphery v. the Center: The MLA in Chicago” = *Debating P.C.: The Controversy over Political Correctness on College Campuses*, szerk. Paul BERMAN, New York, Dell, 1992, 65.

<sup>3</sup> A borostyán (ivy) nyolc magas presztízsű amerikai elit magánegyetem atlétikai szövetségének jelképe; az ide tartozó egyetemeket ezért gyakran az Ivy League (Borostyán Liga) összefoglaló néven emlegetik. (A ford.)

<sup>4</sup> Dinesh D’SOUZA, „The Visigoths in Tweed”, *Forbes*, 1991. április 1., 1991, 81.

diskurzusokat homogenizálnak és démonizálnak. Eszerint az ismerős, bár némileg hisztérikus felfogás szerint az „elmélet” – egységesítő zászlaja alatt – a nyugati kultúra nagyszerű hagyományát támadja meg, épp úgy, ahogy (képzavarral élve) a töviskoronás tengericsillag pusztítja a Nagy-korallzátonyt. Az elmélet, ahogy újra és újra halljuk, csak a modern tudományos világ szennyezett vizeiben virágzik, a józanészből, az érthetőségből és az objektivitásból szívva ki az életet. Nem csupán az irodalmi kultúra hanyatlásáért tartják felelősnek, hanem az erkölcsi élet romlásáért és a közös emberiség eszméjének eltűnéséért is.

Ami engem minduntalan zavarba hoz ezekkel az elméletet ért konzervatív támadásokkal kapcsolatban, az az, hogy nyilvánvalóan összeegyeztethetetlen állítások között ingadoznak, az elméletet egyszerre ítélve el alattomos és felforgató hatalmáért, valamint jelentéktelenségéért és nevetséges érthetlenségéért. Az elmélet egyrészt öntetszelgő pózolás, egyesek szerint csupán az akadémiai presztízsért folyó alacsonyítótű játszma szempontjából fontos modern tudálékoskodás, másrészt befolyásos kulturális szereplő, a kulturális hagyományra és tekintélyre mért szörnyű csapás. Úgy tűnik tehát, hogy az elmélet egyformán rossz, mivel az elméleti szakemberek parányi és önmagasztaló közösségén kívül senki nem érti vagy követi figyelemmel homályos fejtegetéseit, és mivel sikeresen ássa alá a jelentős könyvek és azok egykor meghatározó igazságainak ránk formált jogát. Az ellentmondás kissé olyan, mint a régi vicc az étteremről, melyet el kell kerülnünk, mert az étel olyannyira rossz, az adagok pedig olyannyira kicsinyek.

Az ellentmondásból azonban az is következik, hogy az elmélet nem tehető felelőssé az irodalom haláláért. A gyakran eltorzult nyilvános vita, amelyet az elméletről folytattak, az irodalomtudománynak akkora jelentőséget tulajdonított, amekkorát nem gyakran mondhatott vagy kívánt volna magáénak. Az irodalomtudományban valójában csak az elméleti és az elméletéről szóló vitákban történt meg egyáltalán a kulturális érték alapos és kitartó végiggondolása. Az igazság az, hogy az irodalom nem akkor veszítette el kulturális tekintélyét, amikor végletekig kifinomult teoretikusok kérdéseket tettek fel a jelentés bizonytalanságával kapcsolatban, vagy amikor azt hangsúlyozták, hogy az irodalom kategóriája maga is történetileg konstruált, hanem amikor a könyv az információ és a szórakoztatás elsődleges forrásaként hanyatlani kezdett a társadalmunkban az elektronikus médiumok tömegeket megszólító hatalmas vonzerejének adva át a helyét. Nem az elméletírók idézték ezt elő, és az elméletírók nem is lettek volna képesek megakadályozni. Az elméletírók nagyrészt alig vették észre, mi is történt, minden szenvedélyes ellenzéki energiájuk dacára továbbra is benne ragadva egy egyre marginálisabb irodalmi kultúra paradigmáiban és eljárásrendjeiben.

A lépten-nyomon érezhető nosztalgia egy olyan kor után, melyben a nyugati irodalom nagy könyveit széles körben olvasták és becsülték, valamiképp biztosítva azoknak a társadalmaknak az értékét, amelyekben virágzottak; egy kor után,

melyben az irodalom még nem volt „halott” – a legtöbb nosztalgiához hasonlóan talán nem egy elvesztett, hanem egy soha nem létező paradicsom utáni vágy. 1833-ra Carlyle már kétségbeesve állapította meg: „már minden művészet csupán visszaemlékezés”.<sup>5</sup> A demokratikus társadalom soha nem tett mást, mint – legjobb esetben – kelletlenül befogadta az elit kultúrát. Carlyle zsörtölődő kijelentésével egy időben Tocqueville úgy jellemezte Amerikát, mint „az a civilizált ország, ahol a legkevesebbet foglalkoznak az irodalommal”, noha a könyveket nagy számban írták és vásárolták. „Az arisztokráciákban az olvasók finnyások és kevesen vannak;” általánosított, „a demokráciákban könnyebb a tetszésüket elnyerni, és számuk hatalmas [...]. Az olvasók tömegének állandó gyarapodása és újdonságra való szüntelen szomjazása biztosítja, hogy egy könyv nagyrebecsülés híján is kelendő”.<sup>6</sup>

Félretéve Tocqueville tendenciózus „senkijének” politikai vonatkozásait, a felismerés, hogy a tömegkultúrában a magas művészet marginalizálódik, aligha meglepő vagy mély meglátás, érdemes azonban megjegyezni, hogy rámutat egy törésvonalra azoknak a gondolkodásában, akik szerint a Nyugat demokratikus értékeit a nagy könyvek alakítják és garantálják. Akár tetszik, akár nem, az elit irodalom nyugati kánonja se nem szólítja meg a világ népességének nagyobb részét, se nem szól az érdekükben; sajnos még Észak-Amerika vagy Európa népességének többségéhez és többségéért sem szól. Az ő életük számára a magas kultúra egyre idegenebb és hozzáférhetlenebb, a nagy könyvek egyetemességét hangoztató állításokat pedig meghazudtolja csekély olvasóközönségük.

Az elmélet jobboldali kritikája – miszerint az a demokratikus hagyományokat és magát a racionalitást támadja – nagyobbbrészt képmutató és helytelen, és egy olyan politikai programot leplez, amely számára kínos, hogy az elmélet az irodalom által kiszolgálható és kiszolgált politikai érdekeknek tudatában van, és ezekre hangsúlyt is fektet. De ha az elméletet nem is tarthatjuk okkal felelősnek az irodalom haláláért vagy a nyugati civilizáció bomlásáért, vagy a millió ütdésért, amit átél a húsunk és a kultúránk,<sup>7</sup> attól még az elmélet egy másfajta kritikája is lehetséges, sőt szükséges napjainkban.

<sup>5</sup> *The Collected Letters of Thomas and Jane Welsh Carlyle*, szerk. Charles Richard SANDERS, Durham, Duke Univ. Press, 1977, 7, 9.

<sup>6</sup> Alexis de TOCQUEVILLE, *Az amerikai demokrácia*, ford. Kiss Zsuzsa, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1993, 656, 663.

<sup>7</sup> KASTAN itt Hamlet híres soraival játszik („and by a sleep to say we end / The heartache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to”), amelyeket NÁDASDY Ádám fordítását felhasználva építettünk be. (A szerk.)



Először is fel kell ismernünk, hogy az „elmélet” természetesen csak *intézményesen* egyes számú. Intellektuálisan nyilvánvalóan többes számú.<sup>8</sup> Az elmélet valójában mindig elméletek, olyan paradigmák és érdekek heterogén együttállása, amelyek többé-kevésbé kényelmesen együtt élnek egy közös intézményi fedél alatt, de amelyek intellektuálisan általában egymásnak ellentmondanak és összeegyeztethetetlenek. Míg azonban a tudományos világon kívül az elméletet annak érdekében homogenizálták, hogy lehetővé váljon a nyugati civilizációra mért támadás izgatott narratívája, addig belülről szintén gyakran homogenizálták általában azzal a céllal, hogy lehetővé váljon a nyugati civilizáció saját sötétebb oldalától való megmentésének ellennarratívája. Az elméleti kurzusok és elméleti tankönyvek rendszeresen egy csoportba vonnak különböző magyarázó modelleket, elhallgatva ellentmondásaikat, és általában semmilyen erőfeszítést sem téve arra, hogy összehétköztesék őket, ezáltal igazolva összetartozásukat. Az így felfogott elmélet minden bizonnyal kevés jelentős eredményre juthat azon túl, hogy megnevezi az egymással összefüggésben álló intellektuális érdekeket és ideológiai megfontolásokat.

Az elmélet, szükségszerűen felüldeterminált intézményi és intellektuális célok és kényszerek hatására valamikor az 1970-es években vált egy mellékes és obskúrus alterületből egy lenyűgöző, ha nem is egészen koherens, kutatási témává a saját jogán, hódító jellegű intellektuális ambíciókkal és jelentős intézményi presztízzsel. A teoretikusok felváltották az újkritikusokat (akik a maguk részéről az irodalomtörténészek helyére léptek, akik pedig a filológusokat szorították ki, ők pedig szónoklattanárokat követték) a szakma élvonalában. Az elmélet minden jel szerint ellenállhatatlan vonzerejével szembesülve – nem utolsósorban mivel nyilvánvalóan fellendülő iparág volt – az irodalomtudomány elkezdte agresszíven hajszozni az elméletet, leértékelve, ha nem egyenesen feladva, hagyományos területeit (mint a prozódia vagy a regény felemelkedése) olyan absztrakt metakritikai szempontok érdekében, melyek elsőbbséget követeltek maguknak az irodalmi jelentés feltételeinek általános leírásaiként. Az exegézis átadta helyét a hermeneutikának.

Az elmélet sikere (amit persze egyesek nem sikerként, hanem az írástudók áru-lásaként értékelnek) jelentős részben annak volt köszönhető és azzal volt magyarázható, hogy megnövelte az irodalomtudomány a tétjét, amely – legalábbis a hidegháború óta – egyértelműen másodlagos és „puha” tudománynak tűnt, szubjektív ítéletekkel és a szűk elitre korlátozódó vonzerővel. Először – strukturalista szakaszában – azzal érte ezt el, hogy az érdekmentes tudomány intellektuális tekintélyét öltötte magára, miután az egyes szövegek olvasatai helyett az

<sup>8</sup> Ezt az érvet bontja ki meggyőzően Josephine M. GUY és Ian SMALL, *Politics and Value in English Studies: A Discipline in Crisis*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1993, 19–28.

irodalom alapvető nyelvtanának feltárása felé fordult, azon elemi és változatlan törvények felé, melyek révén az önálló szemiotikai egységek jelentésekké állnak össze; majd – posztstrukturalista szakaszában – az elkötelezett politika tekintélyét öltötte magára, megcáfolva a strukturalizmus tudományos igényét azzal, hogy felismerte „a kultúra szerepét a politikai hatalomban”, és az elméletről magáról is belátta, hogy fontos politikai vonatkozásai vannak, hogy emancipatorikus és hatékony, „a radikális politika folytatása más eszközökkel”, ahogy Terry Eagleton lelkesen kijelentette.<sup>9</sup>

De miközben a posztstrukturalista elmélet hatásosan érvel amellett, hogy a kulturális reprezentációk bizonytalanok és valamilyen indíttatásból születnek, vagyis nem választhatók el létrehozásuk és értelmezésük konkrét körülményeitől, saját politikai jelentőségébe vetett szenvedélyes bizalma kevésbé meggyőző. Az az egyébként kétségtelenül igaz kijelentés, miszerint az objektívnek tartott irodalmi tények valójában érdekektől vezérelt és szubjektív értékrendszer termékei, önmagában még nem szükségképpen politikai tett, vagy csak magának a politika fogalmának a felhígítása révén az. És ha az elmélet politikai jelentőségének igényét fenntartó egyik legfontosabb pillér logikai hibája világossá válik, az igény tapasztalati korlátja sem kevésbé nyugtalanító, már ha csak azt a nyomasztó bizonyítékot vesszük is alapul, hogy milyen kevés embert érdekel. Ezzel azonban nem akarjuk becsmérelni sem a politikai elköteleződést, sem az irodalomelméletet, csupán azt akarjuk mondani, hogy ha az irodalomelmélet politikai, akkor mindig bizonytalanul és csak közvetetten az. Ha valakinek az a végső célja, hogy a jólét és a hatalom egyenlőtlen eloszlásának súlyos bizonyítékaival foglalkozzon, melyek oly fájdalmasan jelen vannak a világ minden részén, egy tanulmány publikálása a *Critical Inquiry*-ben vagy a *Textual Practice*-ben figyelemreméltóan közvetett és hatástalan módszernek tűnik. Nem azt állítom, hogy az akadémia jelentéktelen politikai tér, csupán azt, hogy az irodalomelmélet jórészt el van szigetelve a politikai cselekvésnek azoktól a fontosabb színtereitől, melyek mind artikulációs pontja alatt, mind felette léteznek.

Ha az elméletet ezek szerint nem ítélni lehetjük el a nyugati racionalitás rombolójaként, de nem is üdvözölhetjük lelkesen jelentős felszabadító politikai gyakorlatként, attól még a kulturális jelentésképzésről alkotott felfogásunkat egyértelműen újraírta, aminek alapvető hatása volt az irodalomtudományra. Nagyon helyesen megkérdőjelezte az irodalmi elemzés nagyrészt magától értetődően használt és hatástalanított fogalmait, beleértve magának az irodalomnak a fogalmát is. Még ha a szerző valójában nem is halott, a szerzői szándékról beláttuk, hogy csupán egy a szöveg létrehozásában közreműködő számos és gyakran ellentmondásos

<sup>9</sup> „Discourse and Discos: Theory in the Space between Culture and Capitalism”, *Times Literary Supplement*, 1994. július 15., 3.

szándék közül; ha a szövegek valójában nem is engedik meg a jelentés tökéletesen szabad játékát, a jelentésről kiderült, hogy elkerülhetetlenül sokféle, olyan „jelentés”, amely a szöveg reprezentációjáért folytatott versenyből születik; ha létezik is a cselekvők és cselekvések világa a „szövegen kívül”, az attól még olyan világ, mely nagyrészt a nyelvben strukturálódik és értelmeződik; és ha az irodalom nem is a jelölés meghatározhatatlan terepe, amely minden verbális alkotást magába foglal, akkor is az érdekek és az értékek olyan történetileg konstruált és történetileg meghatározott terepeként lepleződik le, amely változott, és változni is fog az időben.

Mindazonáltal, ha az elmélet sikeresen mondta is ki az irodalomtudomány azelőtt kimondatlan előfeltevéseit, rámutatva az írási és olvasási gyakorlatok misztifikált és hatástalanított voltára, mint amelyek sem nem egyetemeseek, sem nem szükségszerűek, végül nem képes a saját keretei között meggyőző alternatívákat nyújtani. Az elmélet képes árnyalni és megkérdőjelezni az elemzés fogalmait, de ezeknek a fogalmaknak a tisztázása és helyreigazítása, a szükséges pontosítása „azoknak a folyamatoknak, melyek révén a jelentés és az érték létrejön és megszilárdul”,<sup>10</sup> csak történeti kutatásokkal valósítható meg. Ha például komolyan vesszük a ma általánosan elterjedt elméleti állítást a szerzői szándéknak mint az irodalmi jelentés meghatározójának korlátaival kapcsolatban, akkor a megfelelő válasz minden bizonnyal az lenne, ha a vizsgálódást inkább materiális, mint elméleti szempontból folytatnánk. Az eredeti hiba, amely naiv módon idealizálta a szerzőséget, valójában elméleti volt, bár általában nem annak tekintik, de ettől még persze nem lesz kevésbé elméleti. A szerzői szándék kizárólagosságának ilyen tételezése csak akkor lehetséges, ha a könyvet megfosztjuk materialitásától egy olyan irodalomtudomány előfeltevéseit követve, amely elválasztaná az irodalmi jelentést azoktól az öt lehetővé tevő formáktól, amelyekben mindig és kizárólagosan megjelent.

Amint elkezdünk odafigyelni arra, hogy a könyveket valójában hogyan is hozzák létre és hogyan is sokszorosítják, rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy az elmélet által támadni kívánt szerzőség egy délibáb. Ha merészen akarunk fogalmazni: akármit is csinálnak a szerzők, könyveket nem írnak – ahogy Roger Stoddard megállapítja.<sup>11</sup> Természetesen írnak – amely maga is összetett társadalmi cselekvés –, de amiket írnak, azok kéziratok vagy gépelt szövegek, amelyek csak különféle újabb szereplők és szándékok közreműködésével és beavatkozásával válnak könyvekké. A szerkesztők, a cenzorok, a kiadók, a tördelők, a nyomdászok,

<sup>10</sup> A kifejezés Louis MONTROSE-é, aki hasonlóan látva „az instabil, különbözőféleképpen összekapcsolódó és egymással vetélkedő diskurzusok sokaságát”, melyek az „elmélet” totalizáló neve alatt működnek, ezeknek a folyamatoknak a „problematizálása” iránti elköteleződésben találja meg közös jegyüket. L. *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1996, 2.

<sup>11</sup> „Morphology and the Book from an American Perspective”, *Printing History* 17 (1987), 2.

a könyvkötők mind beleavatkoznak a szerző szövegébe mielőtt az nyomtatott könyvként megjelenik, és sokféle és gyakran egymásnak ellentmondó működésük szükségszerűen beíródik a szöveg jelölőfelületébe.

Bármi más következzen is ebből, nyilvánvaló érv ez amellett, hogy az irodalomtudomány visszatérjen a történelemhez, jóllehet erre a történelemre hatással kell lennie azoknak az elméleti kezdeményezéseknek, melyekről szóltam, tudatában annak, hogy a múlthoz való viszonyulás soha nem lehet értékmentes vagy közvetlen. Lehetne amellett érvelni, hogy az újhistorizmusban már éppen ezt a visszatérést jelentették be és hajtották végre; de az újhistorizmus sem nem eléggé új, sem nem eléggé történeti ahhoz, hogy megfeleljen a célnak. Az újhistorizmus kultúrtörténetnek tekinti önmagát (vagy még inkább „kulturális poétikának”, ahogy hiábavalóan próbálta újrakeresztelni magát). Programjának lényege az esztétikai és a materiális hagyományos elkülönítésének, a művészet történelemtől való elválasztásának az elutasítása, olyannak látni ezeket a színtereket, mint amelyek keresztezik és bizonyos értelemben kölcsönösen létrehozzák egymást, hangsúlyozva, hogy az irodalom egyszerre társadalmi produktum és társadalmilag produktív.

Vonzó és izgalmas álláspont ez, de – ki kell jelentenünk – nem magától értődően igaz. A kölcsönösségnek ezt a mámorító kinyilvánítását még sohasem vetették alá alapos vizsgálatnak. Egyszerűen kijelentették, majd retorikailag, nem pedig logikailag támasztották alá. Az újhistorizmus – kétségtelenül azon dinamikus, bár bizonytalan kapcsolatok megállapításának érdekében, amelyeket az irodalom és az ennek környezetül szolgáló kultúra között tételez – szinte reflexszerűen kiazmikus megfogalmazásokba téved („a szövegek történetisége és a történelem szövegszerűsége”, hogy legbeszédesebb példáját idézzük), ahogy az anekdotázásra való hírhedt hajlama is – szokásos gesztusként – történeti konkrétságra törekszik („1542. május 13-án...”), valamely bizarr esetet jelölve meg egy kulturális elv kiindulópontjaként, amelyet aztán egy kanonikus szövegben fedeznek fel. Még egy az újhistorizmussal olyannyira rokonszenvező irodalmár is, mint Walter Cohen, felpanaszolta, hogy képviselői „általában valami szokatlan, homályos, sőt bizarr dolgot ragadnak meg: népi vagy arisztokratikus ünnepeket, boszorkányvadásokat, szexuális tárgyú értekezéseket, naplókat és önéletrajzokat, ruházkodási leírásokat, betegségekről szóló jelentéseket, születési és halálozási anyakönyveket, örültségről szóló feljegyzéseket”.<sup>12</sup> A válasz erre a vádra persze az lenne, hogy ezek a szövegek és események egy kultúra jelentőségteljes szimbolikus és materiális kifejeződései, és „homályos, sőt bizarr” dolognak látni őket pusztán

<sup>12</sup> COHEN, „Political Criticism in Shakespeare” = *Shakespeare Reproduced*, szerk. Jean E. HOWARD és Marion F. O’CONNOR, London, New York, Methuen, 1988, 33–34.

annak beismerése, hogy milyen képtelenül szűk a kulturális mezőről alkotott felfogásunk.

Ha tényleg örülnünk kell is a kulturális mező oly módon történő kitágításának, hogy az az irodalmon kívülit is magába foglalja (azzal a figyelmeztetéssel, hogy az irodalmi határa maga is folyamatosan vitatott és alakul), azért érdekes, hogy volt legalább egy 17. századi történész, aki proleptikus módon hangot adott Cohen aggodalmának. Samuel Daniel *History of England*-jének (Anglia története) folytatásában (1636) John Trussell büszkén elismeri, hogy a történetírás során

lenyesegettem ezeket a felesleges bővelkedéseket, melyek olyanok, mint kelevények egy gyönyörű arcon, melyek megbecstelenítik az ábrázat amúgy méltóságteljes bájosságát, vagyis 1. a szertartással kapcsolatos dolgokat, mint például a koronázások, a keresztlők, a házasságok, a temetések, az ünnepek, és más effélék. 2. a dicsőség dolgait, mint a bajvívások, a maszkabálók, a lovagi tornák, a látványosságok, a vízi parádék, és az ehhez hasonló. 3. váratlan eseményeket, mint a nagy áradások, a gabona árának hirtelen emelkedése vagy csökkenése, a különös jelenések, a kisstilú elkövetőkre és más hasonlókra kiszabott büntetések, mint a kivégzések, melyekkel azoknak az időknek a rosszjellemű szerzői összekeverték az állam ügyeit, (sig. A4<sup>r</sup>)

Trussell „felesleges bővelkedéseket” tartalmazó felsorolása kísértetiesen úgy fest, mintha egyenesen egy újhistorista tanulmány oldalairól származna, azok a kizárások pedig, melyekre oly büszke, mintha éppen azt az anyagot tagadnák meg az újhistorista elemzésektől, amely oly sok figyelmet irányított rájuk, mintha éppen azt a perspektívát tagadnák meg tőlük, amely miatt a gyakorlatuk „újnak” tekinthető. Trussell számára azonban a történelem, amely – ahogy mondja – „*azoknak a dolgoknak a tökéletes nyilvántartása, vagy ez kellene, hogy legyen, melyeket korábban ténylegesen cselekedtek*” (sig. A3<sup>v</sup>), lényegében az „államügyekkel” foglalkozik. Az újhistorizmus ezzel szemben – sok más új történeti irányú érdeklődéssel egyetemben – azt állítja, hogy a történelem nem azonos a nemzeti politika történetével, felismerve, hogy a nemzeti politika története elkerülhetetlenül és szándékosan eltöröl más történeteket – például a nők, a gyermekek, a szegények történetét –, amelyeknek pusztá létezése kétségbe vonja azt a történetet, melyet a hegemon állam szeretne elmondani magáról.

Az anekdota ugyan elismeri ezeket az alternatív történelmeket, ez azonban túlságosan is gyakran a kultúra újbóli totalizálásával jár. Az abnormális, a marginális, a lokális, a partikuláris egy olyan egységes kultúrához idomul és homogenizálódik, amely – az újhistorista szójáték<sup>13</sup> szerint – sikeresen gyűjt egybe és tart

<sup>13</sup> Az újhistoristák kedvelt szava, a *contain*, jelentheti azt, hogy valami valamit tartalmaz, összegyűjt, illetve hogy valami valamit megfékez, s mint ilyen, tökéletes szimbóluma a hatalom újhistoristák által leírt paradox működésmódjának. (A szerk.)

féken sokféle heterogén és egymásnak ellentmondó társadalmi és pszichológiai színteret. Ha az anekdota tényleg valami abnormálist reprezentálna, nem lenne ilyen könnyen asszimilálható sem a domináns kultúra, sem az őt feltáró kritikai gyakorlatok által, az észrevétlen folyamat azonban olyan társadalmat feltételez (és – azt is mondhatjuk – *hoz létre* éppen megfogalmazása által), amelyben igazán semmi sem tér el vagy bontja meg az egységet. Az anekdota itt nyilvánvalóan nem bizonyítékként, hanem trópusként – szinekdochéként – funkcionál, működése feltételeként tételezve éppen azt, amit bizonyítania kéne: hogy a rész *képes* az egész helyett állni, hogy a kultúra radikálisan összefüggő (általában a hatalomba való beépültsége révén); ez az elkerülhetetlen összefüggés pedig aztán lehetővé teszi, sőt kikényszeríti a diszkurzív és a történeti jól ismert kiasztikus viszonyát, amelyet aztán diadalmasan kihirdetnek.<sup>14</sup>

Az, hogy ezek az újhistorikus eljárások ilyen könnyen megadják magukat a formális elemzésnek, azt támasztja alá, amit én gondolok róluk: hogy valószínűleg egyáltalán nem történeti, hanem inkább formalista módszerek, amelyek mintázatokat és elrendeződéseket, egységet és összefüggést fedeznek fel a kultúrában (amit beszédes módon „szöveggként” – még ha „szociális szöveggként” is – képzelnek el és közelítenek meg). Épp úgy, ahogy a formalista kritikusok egy korábbi nemzedéke ezeket irodalmi művekben találta meg, mindannyian hajlamosan arra, hogy a felfedezett formát idealizálják, figyelmen kívül hagyva azoknak a disszonanciáknak és hangsúlyoknak a bomlasztó erejét, amelyeket a forma szerintük elegánsan felold. Az újhistorizmus neve az újkritikától való megkülönböztetésből származik, amelyet leváltani szándékozott (és ezt meg is tette), a név azonban akaratlanul is felfedi a hasonlóságokat. Clifford Geertz integratív kultúrafogalmára építve az újhistorizmus éppolyan megformálnak találta a szimbólumok és kódok közös rendszere által alakított és összeöltött társadalmi életet, mint egy költeményt.<sup>15</sup> Minden „sűrűség és konkretizálás” ellenére az újhisto-

<sup>14</sup> Louis MONTROSE elismeri az újhistorizmus „hajlamát a formalista elemzésre” (401), az ezt a nevet viselő kritikai gyakorlatokat áttekintő nagyszerű tanulmányában. L. Louis MONTROSE, „New Historicisms” = *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, szerk. Stephen GREENBLATT és Giles GUNN, New York, MLA, 1992. Carolyn PORTER provokatív cikkében, amely számos itteni megfigyelésemet megelőlegzi, korábban azért illette kritikával az újhistorizmust (melyet ő csipősen „kolonialista formalizmusnak” nevez), amiért az pusztán „kiterjeszti azokat a különféle formalizmusokat, amelyeket állítólag meg akar haladni” (261). L. „History and Literature: After the New Historicism”, *New Literary History* 21 (1990), 253–72.

<sup>15</sup> Stephen GREENBLATT például azt írja, hogy „az a viszony, amit én az orvosi és a színházi gyakorlat között létesíteni szeretnék, nem az oké és a hatása, vagy a forrása és az irodalmi megvalósítása. Inkább egy közös kóddal van dolgunk, olyan egymásba fonódó trópusok és hasonlatosságok együttesével, melyek nem csupán a reprezentáció tárgyaiként, hanem feltételeiként is működnek.” L. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, U of California P, 1988, 86; vagy l. Harold VEESER-t, aki úgy határozza meg a gyakorlatot, mint ami képes feltárni

rizmus végső soron nem kellő mértékben történeti, sem tárgyát, sem módszerét tekintve, és minden bizonnyal nem is kellő mértékben „új”, amennyiben lemond gyakorlata teoretizálásáról, illetve képtelen arra.<sup>16</sup> Ha, ahogy egy lelkes követő írta, „az üres formalizmus ellen veszi fel a harcot azzal, hogy a történeti megfontolásokat állítja a középpontba”,<sup>17</sup> akkor azt is joggal mondhatjuk, hogy új – jól lehet minden bizonnyal gazdagabb – formalizmust fejez ki és léptet életbe, amikor előre feltételezi az irodalom és történelem azon hálózatait, melyeket igazolni szeretne.

Én termékenyebbnek tartanék egy olyan irodalomtudományt, amelynek érdeklődése és módszerei a közelmúlt elmélet-központú kutatásainál szigorúbban történetiek, de amely, szemben a régi irodalomtörténettel, megszívleli (és beépíti gondolkodásába) az elmúlt húsz év elméleti mozgalmainak tanulságait. „Az elmélet napjai meg vannak számlálva”, jelentette be Stanley Fish több mint egy évtizede kissé elhamarkodottan,<sup>18</sup> arról azonban meg vagyok győződve, hogy ma már túl vagyunk az elméleten, és olyan pillanatban élünk, melyet a teoretikusok poszt-teoretikusnak nevezhetnének. Az elmélet nagy korszaka véget ért (és – ha szükség van rá – bizonyítékot szerezhethünk erre az MLA álláshirdetéseiből,<sup>19</sup> melyekből az „elméleti” állások az 1980-as évek fellendülése után mára gyakorlatilag eltűntek), de nem azért, mert az elmélet elvesztette a hitelét, hanem éppen azért, mert az állításai oly cáfolhatatlannak és termékenynek bizonyultak.

Az irodalmi elemzéshez használt fogalmainkat meghatározó misztifikációk leleplezésével az elmélet mára rákényszerített minket arra, hogy az általa támasztott jelentős kihívásokra ne további elméletek, hanem további tények előállításával válaszoljunk – akármennyire értéktelítettek legyenek is ezek szükségszerűen –, amelyek feltárják az irodalom írását és olvasását meghatározó konkrét történeti feltételeket. Ha az elmélet meggyőzően bizonyította, hogy a jelentés nem immanens, hanem helyzetfüggő, vagy másképp fogalmazva, sem az írás, sem az olvasás

„az apró részleteken keresztül az egész társadalmat irányító viselkedési szabályokat, logikát és motiváló erőket” (*The New Historicism*, szerk. Harold Aram VEESER [New York: Routledge, 1989], ix.).

<sup>16</sup> Míg a mára már ismerős vádaknak a nyomása alatt az újhistorizmus némely követője megkísérelte megadni olvasási és írási stratégiáinak logikai alapját, a legtöbben egyetértenének Joel Finemann szellemes megállapításával, hogy a gyakorlatot „annak programszerű visszautasítása jellemzi, hogy módszertani programot adjon önmagának.” L. „The History of the Anecdote: Fiction and Fiction” = *The New Historicism*, szerk. Harold Aram VEESER, 52.

<sup>17</sup> Harold Aram VEESER, *The New Historicism*, ix. E kötet tanulmányai azonban, különösen Louis MONTROSE-tól a „Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture”, értékes számbavételt adják „a kulturális gyakorlatok és a társadalmi, politikai és gazdasági folyamatok közti viszonyoknak” (19.).

<sup>18</sup> „Consequences” = *Against Theory*, szerk. W. J. T. MITCHELL, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1985, 128.

<sup>19</sup> A Modern Language Association of America (MLA) az Egyesült Államok legnagyobb és legjelentősebb irodalom- és nyelvtudományi szakmai szervezete, világszerte többtízszere tagsággal. (A szerk.)



nem közvetítetlen tevékenység, hanem mindig és kizárólag kontextusban és cselekvés útján történnek, akkor a konkrét helyzetekre, kontextusokra és cselekvésekre, vagyis az irodalom termelésének és befogadásának valós történeti körülményeire nem elég pusztán rámutatni, hanem fel is kell tární és elemezni kell azokat.

Ha egy pillanatra az irodalomtudomány nyilvánvaló *sine qua non*jára, a szövegre gondolunk, talán világossá válik, hogy miről is beszélek. A „szöveg” maga is vitatott fogalom – vagy legalábbis az volt, amíg a tudományos használatban nem vált általánossá –, amely a nyelvtudományból került át az irodalomtudományba. Ez a strukturalista fogalom olyan mindennapi szavakat váltott fel, mint a „könyv” vagy a „mű”, és etimológiáját kihasználva – a latinban „hálót” vagy „szövetet” jelent – Barthes kifejezésével „dicsőséges sokaságban” határozza meg létezését, amely mindig bonyolult módon összefonódik azokkal a különféle nyelvi és diszkurzív kontextusokkal, amelyeket átszel, és amelyek átszelik. Ha a „könyv” az irodalmi mű egységét és autonómiáját sugallja, akkor a „szöveg” a radikális kölcsönös függését és meghatározatlanságát. Az elmélet sokat ígérő állítását azonban nem lehet az *elmélet szintjén* igazolni. Egyedül történetileg válik az állítás meggyőzővé, és tárja fel azt, hogy a szöveg egységének és autonómiájának gondolata miként függ az alkotás és a kiadás folyamatainak egyfajta képtelen idealizálásától. A modern szerkesztők és kiadók igenis *könyveket* állítanak elő, olyan koherens fizikai tárgyakat, amelyek befejezettként és autonómként kínálják fel magukat, koherenciájuk azonban úgy jön létre, hogy megsemmisítik azoknak a sokféle és gyakran (még akár a szerző személyén belül is) egymásnak ellentmondó szándékoknak a bizonyítékait, melyek a valóságban létrehozták őket, e bizonyítékokat azonban a történeti kutatás legalábbis részben feltárhatja, és újból láthatóvá teheti.

A szerző sokszor hírül adott „halála”<sup>20</sup> irányadó lehet itt számunkra, de nem abban az értelemben, hogy az irodalomelméletek ragaszkodnak a szövegek jelentéseinek sokaságához. A hírhedt kijelentés – a pusztá provokáción túl – érthetővé válik, amint visszanyerjük azokat a tényleges diskurzusokat, amelyek a szöveg körül és a szövegen keresztül keringenek, valamint a szöveg megírásának és terjesztésének történetileg meghatározott feltételeit, melyek egyaránt megkérdőjelezik és eloszlatják a szerzői szándék bármely leegyszerűsítő fogalmát. A szerzőség diszkurzívan és materiálisan is problémásabbnak bizonyul – vagyis egyszerre kevésbé egyneműnek és korlátozottabbnak –, mint ahogy az a művészi autonómiára és szerzői szándéokra vonatkozó konvencionális fogalmainkból következne.

<sup>20</sup> A gyakran emlegetett fordulat bizonyára Roland BARTHES „A szerző halála” című írásának köszönheti elterjedtségét: „The Death of the Author” = *Image, Music, Text*, szerk. és ford. Stephen Heath, London, Fontana, 1977, 142–48. Magyarul megjelent BABARCZY Eszter fordításában: Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996, 50–55.

A szerző természetesen nem halott (az ennek ellenkezőjére vonatkozó elméleti állítást, mely a megcáfolás fáradságait is alig éri meg, bámulatos módon tette képtelenné a Salman Rushdie elleni fatva, melyet az ajatollah 1989-ben mondott ki). De ha azt nyilvánvalóan el is kell fogadnunk, hogy a szerző történeti ágens, és nem pusztán egy nyelvi rend eszköze vagy következménye, akkor azt is fel kell ismernünk, hogy a szerző nem autonóm és nem szuverén, sem nem az egyedüli forrása, sem nem egyedüli tulajdonosa azoknak a jelentéseknek, melyek a szövegen keresztül cirkulálnak. Ezzel nem akarjuk elutasítani vagy rossz hírbe hozni a szerzőséget, csak azt szeretnénk világossá tenni, hogy az írás tevékenysége elkerülhetetlenül kötött és körülhatárolt. Egy szerző mindig és kizárólag konkrét lehetőségtételek között írhat, melyek egyaránt vonatkoznak az intézményekre és a képzelőerőre, és melyek az egyéni tehetséget a megelőző gondolkodási módokhoz, nyelvi szabályokhoz, irodalmi konvenciókhoz, társadalmi kódokhoz, jogi korlátozásokhoz, materiális gyakorlatokhoz és a termelés kereskedelmi feltételeihez kötik.

Shakespeare az angol irodalmi hagyományban jóformán magának a szerzőségnek az ikonikus nevévé vált, egyre világosabb azonban, hogy az ő saját irodalmi karrierje döbbenetesen ellentmond a művészi autoritás és autonómia azon eszméinek, amelyeknek neve dicsőséges képviselőjévé vált. Drámaírói tevékenysége alapvető tanúságot tesz a tényleges termelési feltételek között mutatkozó szándékok sokaságáról, és nem mutat érdeklődést az irodalmi autoritás azon egyéniesítő formái iránt, melyeket a szerzőség modern fogalmai feltételeznek. Shakespearenek természetesen nem fűződött kimondottan irodalmi érdeke a színdarabjaihoz, és csupán kevés anyagi érdeke. Szövegkönyveket írt előadások számára, melyek, mihelyst átadta őket a társulatnak, többé semmilyen jogi értelemben nem tartoztak hozzá, és azonnal kikerültek irodalmi autoritása és ellenőrzése alól. Egyetlen színdarabja nyomtatását és publikálását sem felügyelte, és szerzői joga sem kapcsolódott egyikhez sem. Noha színházi karrierje jövedelmező volt, a pénze nem megbízásokból, és nem a színdarabjai után kapott jogdíjakból származott, hanem a színjátszó társulat „résztvényeseként” a profit egytizedére való jogosultságából.

Azt leszámítva, hogy tapasztalt színészként és a társulat résztvényeseként kétségtelenül olyan befolyással rendelkezett a színrevitel tekintetében, amellyel egyetlen független drámaíró sem, Shakespeare viszonya az általa írt színdarabokhoz egyáltalán nem volt szokatlan. Dacára Ben Jonson törekvésének, hogy színdarabjait a magas kultúra körébe emelje, a színdarabok a születőben lévő népszerű szórakoztatóipar darabjaiként az irodalomhoz képest alacsonyabb rendűek maradtak. Kacatoknak és szenny-könyveknek nevezte őket Thomas Bodley 1612-ben, és megparancsolta könyvtárosának, Thomas Jamesnek, hogy ne gyűjtsön

efféle sületlen könyveket, hogy könyvtárát megvédje a jelenlétük által okozott botránytól.<sup>21</sup>

A színdarabok tehát nem autonóm és önmagukban zárt irodalmi tárgyak voltak, hanem ideiglenes szövegek könyvek az előadás számára, amelyek szükségszerűen alá voltak vetve a színrevitel során esedékes különböző együttműködéseknek mind a színházban, mind a nyomdában, ahol természetesen a színészek, a sűgők, az együttműködők, a jegyzetkészítők, a másolók, a szedők, a nyomdászok és a korrektorok mind részt vettek a színdarabszöveg kialakításában. A szerző szintjét tekintve is: még ha a nyomtatott címlapok, amennyiben feltűntetik a szerzőt, általában egyedüli szerzőséget tulajdonítanak a szövegeknek, az üzleti könyvelések felfedik, hogy a színdarabok milyen ritkán rendelkeznek „egyedüli megszerzővel”: a Henslowe naplójában felsorolt színdarabok csaknem kétharmada vagy eleve együttműködésnek indult, vagy az idők során más szerzők kibővítették vagy átdolgozták, mivel a társulatok folyton próbálták időszűrűvé tenni tulajdonukat.<sup>22</sup> Az egyetlen fennmaradt kézirat, amely Shakespeare-t drámaírás közben mutatja, a *Sir Thomas More* kéziratának úgynevezett „D keze”, arról tanúskodik, hogy Shakespeare, amennyiben a kéz tényleg az övé, közreműködő volt, csupán egy az öt drámaíró közül, akik együttműködtek a színdarab írása során (noha – nem mellékesen – Shakespeare műveinek modern kiadásai ironikus módon igyekeztek kiemelni őt ennek a fajta drámaírásnak az együttműködésen alapuló kontextusából azzal, hogy elszigetelték a „D kéz” hozzájárulását a kézirat egészétől, önállóan reprodukálva, legépelve és szerkesztve azt).

A színdarabokat általában felkérésre írták színjátszó társulatok számára, és az elkészült színdarabszöveg aztán azé a társulaté volt, amely megrendelte azt. A kiszólások és az epilógusok rendszerint nem úgy beszélnek a színdarabról, mint ami a szerzőé, hanem mint ami a „miénk”, vagyis a színjátszók tulajdona és terméke. És a drámaíró maga sem kevésbé az ő tulajdonuk: „a mi költőnk” vagy „a mi alázatos szerzőnk”, ahogy az *V. Henrik* epilógusa mondja, egy szerző, aki nem pusztán az anyag művészi kihívásaival szemben alázatos, hanem a feladattal szemben is, amelyet megbízóitól kapott, akik aztán a nekik tetsző módon bántak az alkotásával.

<sup>21</sup> *The Letters of Sir Thomas Bodley to Thomas James, First Keeper of the Bodleian Library*, szerk. G. W. WHEELER, Oxford, Clarendon Press, 1926, 219, 222. (A szerző jegyzete.) Bodley gyűjteménye képezi az alapját a Bodleian Library állománjának, mely ma az oxfordi egyetem könyvtáraként szolgál, és amely a világ egyik legjelentősebb kutatókönyvtára. (A szerk.)

<sup>22</sup> Gerald E. BENTLEY, *The Profession of the Dramatist in Shakespeare's Time, 1590–1642*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1971, 198–99. (A szerző jegyzete.) Az „egyedüli megszerző” („onlie begetter”, más változatban „egyetlen nemző”) utalás a *Szonettek* ajánlására, Szabó Lőrinc fordításában, aki a bevezetésben elemzi is az ajánlás filológiai és fordítási problémáit (*Shakespeare szonettjei*, ford. SZABÓ LŐRINC, Genius Kiadás, 1921.). Mint megjegyzi, a „begetter” itt jelenthet *nemzõt* vagy *inspiráló mûsát*; szándékai szerint a „megszerző” ezt a kettősséget kívánja visszaadni. (A szerk.)

Bizonyos körülmények között a társulatok a szerző kívánságára vagy érdekeire való tekintet nélkül eladták a színdarab jogait egy kiadónak, bár a színdarab-szövegek megjelentetése inkább kivétel volt, mint szabály. Miközben az 1575 és 1642 közötti időszak *ismert* színdarabjainak körülbelül 40 százaléka jelent meg, összességében ez a százalék nyilván sokkal alacsonyabb volt. Valójában talán nem több mint minden tizedik társulat számára írt színdarab jelent meg nyomtatásban. 1594 júniusa és 1595 júniusa között például az Admirális Társulata tizenhét új színdarabot mutatott be. Ha ezt reprezentatívnak fogadhatjuk el, akkor százötven és kétszáz közötti új színdarabot mutattak be évtizedenként; az 1595 és 1605 közötti tíz évben azonban mindössze tizenkettő, az Admiral's Menhez köthető színdarabot adtak ki.

Ezt a jelenséget általában úgy magyarázzuk, hogy hangsúlyozzuk, a szövegek könyvek mekkora értéket képviseltek a színjátszók számára, akik képzeletünkben féltékenyen őrzik tulajdonukat a ragadozó kiadóktól, melyek gyorsan be akarják kasszírozni a szövegek könyvek eladásából származó hasznot. Valóban adódik néhány példa arra, hogy a társulatok kifejezetten ellenzik a színdarabjaik kiadását, a leghíresebb közülük a Király Társulatának (King's Men) sikeres igyekezete, hogy megakadályozzák Shakespeare tíz színdarabjának (valójában nyolc Shakespeare, és kettő tévesen neki tulajdonított darab, a *Yorkshire-i tragédia* és a *Sir John Oldcastle*) kiadását, melyet Thomas Pavier és William Jaggard kísérelt meg 1619-ben.<sup>23</sup> A színdarabok kinyomtatásától való idegenkedés azonban inkább tudható be a kiadóknak, mint a színtársulatoknak. A színdarabok kockázatos üzleti vállalkozások voltak, és egyáltalán nem jelentettek a kiadók számára biztos utat a gyors meggazdagodáshoz. Ahogy Peter Blayney rámutatott: „csupán minden ötödik színdarabnál térült meg a kiadó kezdeti befektetése az első öt évben. És kevesebb, mint minden huszadik megjelentetett darab hozta be a költségét az első évben.”<sup>24</sup>

Ha a kiadók tehát érthetően vonakodtak kinyomtatni a színdarabokat (és nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy átlagosan évente mindössze hat darabot nyomtattak ki), a színjátszó társulatok maguk is ellene voltak tulajdonuk nyomtatott formában történő terjesztésének. 1608-ban a Király Mulattatói (King's Revels)

<sup>23</sup> Minden jel szerint a Király Társulata sürgetésére a Lordkamarás elrendelte, hogy a társulat egyetlen színdarabja sem jelentethető meg a részvényesei „beleegyezése” nélkül. Ez megakasztotta a tervezett gyűjteményt, Pavier és Jaggard azonban egyenként kiadta a színdarabszövegeket hamisan dátumozott címdalakkal, feltehetőleg azzal a szándékkal, hogy így régi készletnek tűnnek majd, és biztonsággal eladhatók Pavier Ivy Lane-i boltjában (nem pedig a Cat and the Parrotben a Royal Exchange közelében, ahogy Greg állítja), ahová Pavier 1624-ben költözött. L. W. W. GREG, *The Shakespeare First Folio: Its Bibliographic and Textual History*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1955, 9–17, 24.

<sup>24</sup> Peter W. M. BLAYNEY, „The Publication of Playbooks” = *A New History of Early English Drama*, szerk. John D. COX és David Scott KASTAN, New York, Columbia Univ. Press, 1997, 389.

színjátszóinak alapító okirata nyíltan megtiltotta tagjainak a társulat színdarabja-  
inak kiadását, noha érdemes megjegyezni, hogy néhány darabjuk egy éven belül  
be volt jegyezve megjelentetésre egy kiadónál, és a társulat hamarosan felbom-  
lott. Ahogy Heywood a színdarabszövegekről általánosan szólva írja a *The English  
Traveller* (Az angol utas) előszavában, a színészek „saját érdekükkel ellentétnek  
tartják a nyomtatásban való megjelenést”, feltehetően azonban nem annyira attól  
tartva, hogy közönséget veszítenek az olvasók javára, hanem azért, hogy megaka-  
dályozzák más társulatok hozzáférését a repertoárjukhoz (noha nem sok bizo-  
nyíték van a repertoárt érintő kalóztevékenységre a társulatok között, eltekintve  
a *The Malcontent*-tel [Az elégedetlenkedő] kapcsolatos hírhedt epizódtól, melyet  
a darab előjátékában is elmesélnek, hogy ti. a Király Társulata azt bosszúból adta  
elő, amiért a Children of the Chapel [A királyi kápolna gyerektársulata] ellopta  
tőlük a *Jeronimót*).<sup>25</sup>

Amikor azonban egy színdarabot kinyomtattak, akkor rendszerint úgy jelent  
meg – amint azt a címlap gyakran hírül is adja – „ahogy azt nemrég bemutatták”,  
vagy „ahogy játszották”, tehát nem szerzői szöveggként, hanem színházi változat-  
ként, a textuális autoritás és a kereskedelmi vonzerő pedig nem a drámaírótól  
származott, hanem a darabot előadó színtársulattól.<sup>26</sup> Amikor a szerző neve meg-  
jelenik a címlapon, a színházi kötődés éppoly gyakran ott szerepel mellette, mint  
ahogy nem, miközben a szerzői megjelölések, melyek ugyan a 17. század során  
egyre általánosabbá válnak, nem feltétlenül megbízhatók, vagy jelentenek kizá-  
rólagos szellemi tulajdont. A *Yorkshire-i tragédia* (1608) címlapja például kihir-  
deti, hogy „írta W.Shakespeare”; az *Edmontoni boszorkány* (1658) írói a megjelö-  
lés szerint „különböző nagybecsű Költők; William Rowley, Thomas Dekker, John  
Ford, &c”; és Marston *The Malcontent*jének (1604) egyik kiadása igeválasztásával  
tökéletesen összezavarja a szerzőség kérdését, azt hangoztatva a címlapján, hogy  
„kibővítette Marston. / A hozzátoldásokat játsszák a Felséges / Király Szolgái. / Írta  
Ihon Webster.”

Akármit állítson is a címlap, a drámaírók irodalmi ambíciói ritkán játszo-  
tak szerepet a megjelentetésben. (Ben Jonson természetesen a szabályt erősítő  
kivétel, a jellegzetes „A Szerző, B.I” az 1616-os fólió egyes címlapjain beszédesen

<sup>25</sup> A gyerek-társulatok (főképp a Blackfriars színházban játszó Children of the Chapel) és a Globe-  
hoz hasonló színházak társulatai közötti háborúskodásra utal a feltételezések szerint Rosencrantz is  
a *Hamlet*ben: „felbukkant egy fészekalja gyerek, kis héják, akik teli torokból visítják a magukét, és  
mindenki eszeveszetten tapsol nekik. Ők most a divat, és úgy ócsárolják a »közönséges színpadokat«  
– így beszélnek a többi színházról –, hogy sok kardforgató ember a tollforgatóktól való félelmében  
már alig mer oda járni.” (2.2.336–342.) L. a fordító, NÁDASDY Ádám jegyzetét: SHAKESPEARE, *Drámák*,  
ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2001.

<sup>26</sup> James P. SAEGER és Christopher J. FASSLER, „The London Professional Theater, 1576–1642: A Cata-  
logue and Analysis of Extant Printed Plays”, *Research Opportunities in Renaissance Drama* 34 (1995),  
106–8.

szokatlan; az 1630-as évekig Jonson az egyetlen játszott drámaíró, akit „szerzőként” azonosítanak a címlapon.<sup>27</sup>) A drámaírás feltételei már önmagukban is ellene hatottak az irodalmi hagyománynak. A színdarabokat gyorsan írták a színházi repertoár igényeinek a kielégítésére (Heywood például a *The English Traveler*hez írott előszavában azt állítja, hogy „kétszázhusz közül csupán egyetlenben volt benne vagy az egész kezem, vagy legalább egy ujjam”); a darabok színrevitelének pusztja természete is megtagadja a drámaírótól a befejezett termékre formált kizárólagos jogát, és – az előadás folyamatszerűségében – tagad minden olyan benyomást is, hogy a termék valaha befejezhető lenne.

Ez mindazonáltal nem jelenti azt, hogy a drámaírók közömbösek lettek volna műveik nyomtatott megjelenése iránt. Miközben az igaz, hogy Jonsontól eltekintve nem sok minden utal arra, hogy a drámaírókat jóval 1605 előtt érdekelte volna a megjelentetés, számos 17. századi drámaíró, köztük Chapman, Ford, Glapthorne, Heywood, Marston, Massinger, Middleton, Shirley és Webster felügyelte némely munkája kiadását. Néhányan persze bocsánatot kértek a döntésükért, hogy „a nyomdának adták színdarabjaikat”, ahogy Heywood tette a *Lucretia meggyalázásához* (1608) írott episztolájában, melyet állítása szerint csak azért engedett kiadni, mert a darabjai közül oly sok „került véletlenül a nyomdászok markába olyannyira rontott és megcsonkított” szöveggel és „olyannyira vad és szedett-vedett díszítésekkel” nyomtatva, hogy ő maga is „képtelen volt rájuk ismerni”. Kétségtelen, van valami hamiskás a magyarázatban; miután a darabjai közül már kilenc megjelent, Heywood *Apology for Actors*-ében (A színészek védelmében, 1612) még mindig tiltakozik, hogy ti. ő „annál mindig is féltékenyebb volt ezekre a gyengeségekre, mintsem hogy szándékosan nyomdába adja őket” (sig. A4<sup>r</sup>).

A drámaírók azonban egyre inkább ezt tették, méghozzá azzal a céllal, hogy megőrizték műveik integritását a színházi együttműködés igényeivel szemben. Például Barnabe Barnes 1607-ben ajánlást fűz a *The Devil's Charter*hez (Szerződés az ördöggel), és a címlap, mely hírül adja, hogy a darabot a király előtt adták elő „őfelsége szolgálói” (*His Maiesties Seruants*), azt is állítja, hogy a nyomtatott szöveget „azóta a Szerző felrissítette, kijavította és kibővítette az Olvasó nagyobb élvezetére és hasznára”. Az *Amalfi hercegnő* (*The Duchess of Malfi*) 1623-as kvartójában pedig Webster ragaszkodik egy széljegyzethez, melyet a papok dőltbetűvel

<sup>27</sup> Egészen 1633-ig nem azonosítanak így még egy drámaírót, amikor a *The Bird in the Cage* címlapja tudatja: „A szerző Iames Shirley”, és a *Régi adósságok újmódi törlesztése* (*A New Way to Pay Old Debts*) megjelöli a címlapján: „A Szerző. Philip Massinger.” (A darabot magyarul I. Angol reneszánsz drámák: *Shakespeare kortársai*, 3. kötet, vál., szerk., előszó SZENCZI Miklós, Budapest, Európa, 1961.) Noha a használat ekkor egyre inkább elterjed, ahogy a dráma nyilvánvalóbban irodalmivá válik, 1633 és 1640 között így is mindössze tizenegy másik színdarab kvartója azonosítja a drámaírót „szerzőként”.



szedett éneke mellett helyez el: „A Szerző nem tekinti ezt a dalocskát sajátjának” (sig. H2<sup>r</sup>).

Shakespeare soha nem adja jelét a művészi tulajdon efféle felfogásának. Kényelmesen látszik dolgozni aínház együttműködésen alapuló ökonómiájában, és soha nem fordul szándékosan a nyomtatáshoz, hogy kifejezze vagy világossá tegye irodalmi teljesítményét. Egyetlen színdarabja nyomtatását sem felügyelte, és a neve még csak meg sem jelent a címlapon 1598-ig, amikor Cuthbert Burby szerepeltette azt a *Lóvátett lovagok* kvartójának címlapján. Shakespeare neve azonban fokozatosan valóban megjelent darabjainak kiadásain. A *IV. Henrik I. része* 1598-as kvartójának címlapján például nem szerepel a neve, a következő kiadás azonban 1599-ben kijelenti, hogy azt „*W. Shakespeare* újonnan javította”. Ez a kijelentés azonban nem teremti meg Shakespeare művészi autoritását az új kiadás felett. A kiadás az előző puszta reprintje, a szerző nevét tartalmazó bejelentés pedig csupán az eladást segítő marketingfogás. Ami sikeresnek tűnik, hiszen a *IV. Henrik I. része* korai bestseller volt, amely hét kiadásban jelent meg az 1623-as fólió előtt. De Shakespeare más darabjai anélkül voltak sikeresek a könyves standokon, hogy a neve ékesítette volna címlapjukat. Az *V. Henrik* például két kiadásban jelenik meg (1600 és 1602), majd újból az 1619-es Pavier-kvartóban a hamis 1608-as évszámmal és Shakespeare neve nélkül.<sup>28</sup>

A korai címoldalakon Shakespeare nem a szöveg feletti művészi vagy jogi autoritás kifejezéséként jelent meg, hanem kizárólag akkor, amikor a kiadók úgy gondolták, hogy a neve segíteni fog a könyveladásban. Amikor például a *Lear király* Nathaniel Butter-féle „Pide Bull” kvartója Shakespeare nevét minden másnál nagyobb betűvel hozta a címlapon, úgy tűnhet, hogy a modern szerző a maga teljességében előlépett és a leghősiesebb módon ünneplik; de Shakespeare neve a címlapokon nem annyira a drámaíró azonosításaként funkcionál, mint a szövegkönyv azonosításaként.<sup>29</sup> A „Pide Bull” címlap „Shakespeare”-je a kiadó Shakespeare-je, egy olyan szimulákrum, amely Butter tulajdonát hivatott egyé-

<sup>28</sup> A Pavier- (vagy hamis-) kvartónak nevezik a korábban már említett 1619-es William Jaggard és Thomas Pavier-féle kalózkidadásokat, amelyekben mindenféle trükkel próbálták leplezni, hogy nem rendelkeznek a jogokkal, például a szerző nevének elhagyásával, hamis évszámot vagy éppen kiadót nyomtatva a címlapra. A kiadás érdekessége, hogy Jaggardék kérésre összefűzve is árulták a tíz darabot, az így készült gyűjteményt ezért az első kísérletként tartják számon Shakespeare darabjainak összegyűjtésére, a könyvet pedig Hamis Fólióként is emlegetik (szemben az 1623-as „hivatalos” Első Fólióval). (A szerk.)

<sup>29</sup> A Nathaniel Butter által kiadott *Lear királyt* azért nevezik (a kiadó boltjára utalva) Pide Bull (olykor Pied Bull) kvartónak, hogy megkülönböztessék a korábban említett Jaggard és Pavier-féle kalóz-vallalkozásban (hamis 1608-as évszámmal) megjelent *Lear*-kvartótól. A Pide Bull kvartó azért különösen érdekes, mert szövege több jelentős ponton tér el az Első Fólióban közölt szövegtől, ezért a két változat viszonya egymáshoz, illetve az „eredeti” shakespeare-i szöveghez komoly szövegkritikai problémákat vet fel. A szerző neve egyébként Shak-speare formában jelenik meg a címlapon. (A szerk.)



níteni és védelmezni (aki mellesleg három évvel korábban úgy adta közre a *The London Prodigallt* (A londoni tékozló fiú), mint ami „William Shakespeare műve”, ironikusan igazolva az *Othello* 1622-es kvartójának állítását: „A Szerző neve elegendő, hogy értékesítse művét” – legalábbis ha a név az, hogy „Shakespeare”, függetlenül attól, hogy a „mű” tényleg az övé-e.)

A szerzőség fogalma érthető módon becses marad a Shakespeare-kutatók számára (és a szerző általi átírásra fektetett újabb keletű hangsúly mintha arra tett kísérlet lenne, hogy megvédjék a szerzőséget a többszörös szöveg [*multiple texts*] létrehozó bizonyítékokkal szemben<sup>30</sup>), azonban kizárólag a drámaírásnak a koraujkori Angliában fennálló konkrét feltételeire figyelve lehetünk képesek megmenteni a történeti Shakespeare-t akár az idealista kritika misztifikációtól, akár a posztstrukturalista elmélet nem kevésbé misztifikáló eljárásaitól, amelyekben a forma vélt egysége és önmagának való elégségessége helyett magának a nyelvi rendnek a feltételezett elsőbbségében tűnne el. A történeti kutatás egyszerűen oszlatja el és alkotja újra Shakespeare-t, felfedve, hogy valamiképp több ő, mint a szöveg terméke, és kevesebb, mint kizárólagos előállítója. Ha a színház és a kiadó feltételei elkerülhetetlenül Shakespeare dekonstruálása és decentralizálása felé hatnak, szétszlatva őt a színdarab- és könyvelőállítás szükségszerű együttműködéseiben, akkor viszont – ahogy a címlapok felfedik – sikeresen újra összeáll a koraujkori könyvesboltban, ahol szilárdan megalapozódik a kereskedelem által és a kereskedelem érdekében. Ha a szerzők nem is írnak könyveket, legalább – a kora 17. századra – láthatóan lehetővé teszik az eladásukat.

A szöveg szimbolikus és materiális megjelenési formájára irányított figyelem megvilágítja a szerzőséggel és az autoritással kapcsolatos állításokat. E megközelítés szerint az irodalmi művet nem egy monolitikus szándék hozza létre, hanem együttműködés során jön létre meghatározott lehetőségfeltételek mellett.<sup>31</sup> Arra törekszik, hogy a szöveget egyszerre értse képzeletbeli konstrukcióként és fizikai tárgyként, mindkét szempontból több szándék termékeként, melyek meghatározzák formáját és jelentéseit. Az irodalmi művet nem lehet autonóm, önmagá-

<sup>30</sup> L. például Grace IOPPOLO, *Revising Shakespeare*, Cambridge, Mass., London, Harvard Univ. Press, 1991. IOPPOLO érvelése az „egyes” Shakespeare-darabok variáns szövegeinek átírásával kapcsolatban általában meggyőző, de nincsen egyértelmű bizonyíték arra, hogy maga Shakespeare volt az, aki az átírást végezte.

<sup>31</sup> A szövegek létrehozásának intézményi és együttműködésen alapuló jellegére vonatkozó elgondolás legerősebben Jerome J. MCGANN és D. F. MCKENZIE munkásságával kapcsolódik össze, akik mindketten a szövegek létrehozásának szociális jellege mellett érveltek. A szerzőség, ahogy MCGANN fogalmaz a *The Textual Condition*-ben (Princeton, Princeton Univ. Press, 1986), „az emberi kommunikatív érintkezés egy különleges formája, és nem hajtható végre különböző személyekkel és közönségekkel való interakciók nélkül, legyenek azok együttműködésen alapulóak vagy másmilyenek (64.). L. még MCKENZIE nagyhatású könyvét: *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, British Museum, 1986.

ban is megálló totalitásként felfogni, melyet Pierre Macherey „valamilyen radikális epifánia mitikus termékének” nevez, ez ugyanis azt jelentené, hogy „az érthetlenségbe izoláljuk”,<sup>32</sup> hogy a megvalósulás minden elvét megtagadjuk tőle. 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 diszkurzív 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 alakították és még most is alakítják a shakespeare-i szöveg mindenfélét magába szívni képes felszínét.”<sup>33</sup>

A szöveg persze mind materiálisan, mind képzeletbeliként együttműködő energiák és érintkezések terméke. Ha a körülmények által meghatározott materialitásban nyilvánvalóan szerepet játszanak más hatóerők is, mint a szerzőé, akkor a látszólag lényegi szimbolikus dimenziója többé nem a szerzői autonómia és szabadság birodalma. Az írás – képzeletbeli tevékenységként értve – szükségszerűen nem annyira invenció, mint *intervenció*, motivált belépés a nyelvi és diszkurzív lehetőségek előzőleg fennálló rendszerébe. Ezért nem sok értelme van annak, ha az irodalmi értelmezés a szerzői szándék visszanyerését tekinti elsődleges feladatának, amely – definíció szerint – nem elegendő a szöveg létrehozásához (sem materiális, sem szimbolikus szempontból). A szerző nem lehet a szöveg jelentését egyedül meghatározó forrás, az impulzusok és műveletek sokasága hozza létre azt, amelyek közül csak néhány származik a szerzőtől, vagy tartozhat egyáltalán az ő ellenőrzése alá. A jelentést ezért az érintkezéseknek azokban a hálózataiban kell keresnünk, amelyek lehetővé teszik a szöveg megírását, kinyomtatását, terjesztését és olvasását. Ha azt szeretnénk, hogy a szerzőség a pusztán névleges szerep helyett jelentős pozíciót őrizzen meg az irodalmi jelentésről alkotott felfogásunkban, akkor vissza kell helyeznünk a saját elősegítő és gátló körülményei közé.

Ez azonban nem jelenti azt, ahogy némelyek állítják, hogy elutasítjuk az irodalmat a történelem kedvéért, vagy hogy az irodalmat a történelemre redukáljuk.

<sup>32</sup> Pierre MACHEREY, *A Theory of Literary Production*, ford. Geoffrey WALL, London, Routledge/Kegan Paul, 1978, 53.

<sup>33</sup> „The Materiality of the Shakespearean Text”, *Shakespeare Quarterly* 44, 1993, 283. Ahogy az bizonyára nyilvánvaló, minden ponton adósa vagyok ennek a fontos tanulmánynak, amely ragyogóan kérdőjelezi meg az irodalmi tárgy önazonosságát. (A tanulmány I. ugyanebben a kötetben Vince Máté fordításában, „A shakespeare-i szöveg materialitása” címmel.)

Pusztán ahhoz ragaszkodunk, hogy az irodalom elkerülhetetlenül történeti; vagyis az irodalmat mindig az kreatív, diszkurzív és intézményi lehetőségek történetileg meghatározott formáinak megfelelően hozzuk létre és olvassuk (és még a fogalom maga is mindig ezeknek megfelelően értelmeződik). Jelentései természetesen nem rögzülnek létrejövetele pillanatában. A fiktív írások más diszkurzív formáknál inkább képesek továbbélni az időben, de minden reprodukálás, újabb elővétel és újraképzés eltérő, de történetileg nem kevésbé meghatározott feltételekkel történik.

A szöveg történetiségét tehát nem úgy kell elképzelnünk, mint lényegének beszenyeződését, hanem mint voltaképpeni létfeltételét, és ez a történetiség a kreativitást a megvalósítás meghatározott feltételeihez köti. Ahelyett, hogy megpróbálnánk megkerülni ezt a mindent átfogó és bonyolult történetiséget a szerző eredeti szándékait keresve a szöveg jelölőfelületének áttörése révén (amelyek maguk is történeti tények, bármilyen nehéz legyen is a meghatározásuk), eltökélten szembe kell néznünk ezzel a felülettel, amely valójában az egyetlen hely, ahol az irodalmi termelés tevékenysége tetten érhető. Ezzel nem tagadni akarjuk a szerző kreativitását, hanem sokkal inkább meg akarjuk érteni azt; a materiális szöveg ugyanis az, ahol a szerzőség feltételei és korlátai olvashatóvá válnak, ahol annak autoritása egyszerre kifejeződik és aláásódik, miközben a szerző függősége más résztvevőktől és tényezőktől nyilvánvalóvá válik, és az irodalmi tárgy felfedi szükségszerűen többes számú történeteit és jelentéseit – amely történetek és jelentések valójában túlterjednek a szöveg verbális struktúráján. A szöveg materialitásának minden aspektusa jelentéssel teli, és ez a megkerülhetetlen materialitás tanúskodik a szöveg és a szövegiség együttműködésen alapuló természetéről.

Ez a felfogás azonban szükségszerűen át kell hogy irányítsa a figyelmet a „takarékoság elvétől”, vagyis a szerzőtől<sup>34</sup> a függőség hálózataiban rejlő sokaság felé, ahol a jelentés valójában létrejön. Az értelmezői tevékenység tengelyét a vertikálisból a horizontálisba kell hogy átállítsa,<sup>35</sup> eltérítve bennünket attól a kritikai gyakorlattól, amely a szöveg felületén *keresztül* tekintene azokat az autentikus – és szerzői – jelentéseket keresve, amelyeket valahol (hol is?) mögöttes feltételez, egy olyan gyakorlat felé, amely eltökélten a szövegre tekint, ahol a jelentések az együttműködések során valójában létrejönnek, felépülnek és megmérkőznek egymással. Ez – hangsúlyozni szeretném – nem az olvasás szükségességének megkerülését szolgálja a szerzői jelenlét káprázatát a magától értetődő materialitásával helyettesítve; csupán annak tisztázását szolgálja, hogy mi az, amit olva-

<sup>34</sup> Ez persze Michel FOUCAULT nagyhatású érvelésének része: „Mi a szerző?”, *Világosság* 7 (1981), 26–38.

<sup>35</sup> L. Alexander NEHAMAS, „Writer, Text, Work, Author”, in *Literature and the Question of Philosophy*, szerk. Anthony CASCARDI, Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press, 1987, 278.

sunk. Végso soron talan igaz, ahogy Oscar Wilde szellemesen megjegyezte, hogy csak a feluletes emberek azok, akik nem a kulso megjelenes alapjan itelnek.

Ez a hangsuly, amely az irodalom létrehozasa soran az autoritas szetszorodására (de nem tagadasára) helyezodik, egyszerre tunik számomra helyenvalónak és hasznosnak a Shakespeare-kutatásban és az irodalomtudományban általában. Lehetőséget ad arra, hogy teljességgel elismerjük a szerzői szándékokat, de közben felismerjük, hogy ezek soha nem egyedül meghatározóak, hanem szükségszerűen *egyéb* szándékok – nem utolsósorban az olvasó szándékai – szövevében működnek, amelyek motiválják és fenntartják az írás tevékenységét; vagy másképp fogalmazva: lehetőséget ad arra, hogy elutasítsuk a szerzőségnek mint az irodalmi jelentés legfőbb forrásának a romantikus idealizálását, és visszaehelyezzük azt azokba a tényleges együttműködésen alapuló ökonómiákba, amelyek minden intellektuális és szociális gyakorlat lényegét jelentik. Ez a Shakespeare művészetét fenntartó együttműködésekre irányított figyelem nem jelenti azt, hogy ezeket a művészi intelligencia, szándékok, vagy mondjuk egyszerűen azt, a drámaírói *akarat* fölé emeljük – vagy hogy azokat ezekkel helyettesítjük; azt viszont állítjuk, hogy ez az akarat csak egyéb akaratok, egyéb intelligenciák és egyéb szándékok kontextusában válik láthatóvá, amelyek nyilvánvalóan szükségese ahhoz, hogy a színdarab létrejöhesse akár a színpadon, akár könyvként.

Három alapvető ellenvetést várok az érveléssel kapcsolatban (és kétségtelenül lesz jó néhány, amely meglepetésként ér majd): először is, hogy ez az elméleten való túllépés pusztán visszautalja az irodalomtudományt egy régebbi, elméletmentes történetírás pozitívizmushoz. Az észlelés és a megismerés közvetítettségének ugyan egyre inkább tudatába kerülünk, és a történelem többé nem tehet úgy, mintha a múltat olyan formában fedné fel és beszélne el, „ahogy az valójában volt”, de ettől még nem kell lemondania a meghatározott és használható történeti tudás iránti vágyáról. A múltból való tudást persze befolyásolják a jelen esetlegességei, de ebből még nem következik, hogy a múlt pusztán ezek okozata lenne. Nem *mi* vagyunk a múlt előállítói; mi csupán – bár ez sem jelentéktelen – a múlt *mint múlt* előállítói vagyunk, vagyis azoknak a jelentéseknek az előállítói, melyeket a múlt hordoz számunkra. A múlt úgy *létezik* (a számunkra most), ahogy mi konstruáljuk, de természetesen minden reprezentációtól függetlenül *létezett*; és ez a létezés köteleességet ró a konstrukcióinkra és értéket is kölcsönöz nekik. Azt állítani, hogy ez a létezés csak közvetített formában ragadható meg – az őt megőrző dokumentumok és a megfigyelő érdekeinek közvetítésén keresztül – nem jelent többet, mint hogy múlttal van dolgunk, valamint annak beismerését, hogy a történelem, mint minden más emberi tudás, elkerülhetetlenül esetleges, de nem magától értetődően fokozottabban vagy bénítóbb módon, mint az emberi megértés bármely más aktusa.

A második ellenvetés valójában nem hipotetikus, hanem valóságos (egy hallgató vetette fel az egyetemen, ahol e tanulmány egy korábbi változatát előadtam): hogy ti. az itt szorgalmazott megközelítés az irodalomtudományt visszautalja annak az elitizmusnak a hatókörébe, amely ellen küzdött, mert megköveteli a hozzáférést a ritka könyvgyűjteményekhez és a tudományos képzéshez. Az első válaszom az, hogy sem nem elitista, sem nem kíván elit hozzáférést, ha világossá tesszük, hogy olvasott szövegeink konstruáltak, és ha rámutatunk azokra az esetlegességekre, melyek a történelemhez kötik azokat. És ha az alternatíva az, hogy figyelmen kívül hagyjuk azokat a folyamatokat és gyakorlatokat, melyek révén az irodalmi művet létrehozzák és olvassák, akkor egy olyan tiszteletteltjes és fogatlan formalizmus marad csupán a számunkra, amely a hozzáférés látszólag demokratikus elvéért cserébe az irodalomtudomány számára való teljes következménynélküliséget kínál. Az olyan irodalom, amely közvetlenül megragadható, vagyis az olyan irodalom, amely érintetlen marad szövegei vagy olvasói materiális és történeti alakulataitól, az mindössze az önmagának elégséges és önmagába zárt<sup>36</sup> irodalmi szövegnek a káprázata, amely a szövegnek az előállítás szükségszerű feltételeitől való tudatos elszigetelése révén megfosztaná azt a jelentéssel teli és sokféle emberi tevékenység szociális világához fűződő valóságos kötelekeitől (és – nem mellékesen – zavarba ejtő módon eltávolítaná ezt a munkát az irodalmi érték kiszámításából).

Az utolsó ellenvetés jóval egyszerűbb és ezért talán a legerősebb: hogy ti. a történelemre való összpontosítás, még az irodalmi tevékenységet lehetővé tevő feltételek történelmére való is, eltéríti a figyelmet magáról az irodalmi szövegről. Problémám leginkább a „maga az irodalmi szöveg” kifejezéssel van, ez ugyanis éppen az az idealizálás, az irodalmi tárgynak az a feltételezett önmagában elégségsége, amely a kezdetekkor arra indította az irodalomtudományt, hogy az elmélet nyomába szegődjön. „Maga a szöveg” soha nem létezik – vagyis soha nem létezik azoktól a különféle materiális megjelenésektől függetlenül, melyek jelenlévővé tették.

Ahogy Edward Said fogalmazott, „a szövegek evilágiak, bizonyos mértékben események, és még ha úgy is tűnik, hogy tagadják ezt, részesei a szociális világnak, az emberi életnek és természetesen azoknak a történeti pillanatoknak, amelyekben elhelyeződnek és értelmezik őket.”<sup>37</sup> Az elmélettől a történelemhez fordulással válik azonban csak lehetségessé, hogy igazoljuk ennek igazságát és jelentésteliségét, és hogy a szöveg „evilágiságának” egyes formáit és egyes következményeit felfedezzük és bemutassuk. A színdarab történetiségének elisme-

<sup>36</sup> Michael RIFFATERRE persze éppen emellett az önmagának elégségség mellett érvelt, legnyíltabban ebben a tanulmányában: „The Self-sufficient Text”, *Diacritics* 3 (1973), 39–45.

<sup>37</sup> *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1983, 4.

rése – mind könyvként, mind előadásként –, a létrehozásának és befogadásának konkrét feltételeire irányított figyelem visszajuttatja azt abba a világba, ahol és amely számára él; az irodalomtudomány egyre inkább tudatába kerül, hogy nem mással foglalkozik, mint ennek az evilágiságnak a jegyeivel. Ezeknek a jegyeknek az olvasása, annak felismerése, hogy a színdarab materiális megjelenései – a nyomdában és a színházban – *maguk* a színdarab jelentései, nem pedig passzív és olykor zavarba ejtő hordozói csupán: ez az, amit én az elméletek utáni Shakespeare-kutatás szinte szükségszerű gyakorlatának tartok, többé már nem az elméleteket *hajszolva*, hanem erőteljesen és termékenyen dolgozva a nyomukban.

*Rapcsák Balázs fordítása*

SHAKESPEARE-DARABOK  
SZERKESZTÉSE A HUSZADIK  
SZÁZADBAN

## EGY KIS TÖRTÉNELEM

Shakespeare szerkesztésével a 20. században együtt jár a szöveggel kapcsolatos szerkesztői gyakorlatok és eszmék története. Ez a cikk mindkettővel külön foglalkozik majd, felismerve a kettő közti bonyolult kapcsolatot. Mindkettő az új bibliográfia elnevezésű mozgalom eredményein alapszik, amely egy évszázadon át meghatározta a Shakespeare-filológia és -szerkesztés irányát. Amint ez nyilvánvalóvá válik majd, az új bibliográfia sokat veszített hajdani rangjából és tekintélyéből a 20. század végére, bár az általa szorgalmazott szerkesztési eljárásokat inkább továbbfejlesztették, mintsem egyszerűen visszautasították volna. Öröksége a 21. század számára jelenleg is vita tárgya.

A. W. Pollard, W. W. Greg és R.B. McKerrow szoros intellektuális társulása volt a mozgalom alapkőve.<sup>1</sup> Pollard követője, John Dover Wilson hamarosan a csatlakozott hármukhoz. Az új bibliográfiára egyszerre jellemző, hogy a szövegahagyományozódás minden aspektusának vizsgálata során elkötelezett volt a tudományos szigor iránt, és hogy olykor a hiszékenyséig bizakodott abban, hogy képes megtalálni azt az eljárást, amellyel azonosíthatja és eltüntetheti azokat a hibákat, amelyek a hagyományozódás során felgyülemlettek. A mozgalmat először a cambridge-i Trinity College szűk klikkje képviselte, majd szerkesztési ortodoxia vált belőle, Shakespeare tanulmányozásának szilárd részévé téve a szövegtudományi kérdéseket. A század közepére túlnőtt az eredeti, eleinte csupán Shakespeare-hez és korai modern irodalomhoz kapcsolódó érdeklődésén, és olyan szerkesztői elvek összességét kínálta, amelyeket reményeik szerint minden kanonikus műre lehetett alkalmazni.

Az új bibliográfia eredményei – különösen a korai években – hatalmasok voltak. McKerrow Thomas Nashe-kiadása, a Pollard és G. R. Redgrave-féle *Short-Title Catalogue* (Az Angliában 1475–1640 között nyomtatott könyvek katalógusa), Greg könyve, a *Bibliography of the English Printed Drama* (Az angol Nyomtatott

<sup>1</sup> F. P. WILSON, „Sir Walter Wilson Greg”, *Proceedings of the British Academy*, 45 (1959), 307–34.



Dráma Bibliográfiája), tanulmányai a Könyvkiadók Társaságáról (Stationers' Company) és drámák kézíratairól, főszerkesztői tevékenysége a Malone Society Reprint sorozatánál, majd később Charles Hinman mélyreható tanulmánya az 1623-as Első Fólió nyomtatásáról és javításáról, az Első Fólió Norton-fakszimiléje, Marvin Spevack Shakespeare-konkordancia szótára, és Peter Blayney korszakalkotó kutatásai a *Lear király* első kvartójának nyomtatásáról (Q1) csak néhány a szembetűnőbb példák sorából.<sup>2</sup> A fentiek mind nélkülözhetetlen alapanyagot szolgáltatnak Shakespeare szövegtani vizsgálata számára; a tudás és a segédeszközök olyan nélkülözhetetlen és lenyűgöző építményét hozták létre, amely már-már fenyegetően áll szemben a törekvő szerkesztővel.

Hogy mennyire nehéz egy olyan Shakespeare-kiadást létrehozni, amely megfelel az új bibliográfia által támasztott szakmai szigor követelményeinek, az talán lemérhető azzal, hogy milyen lassan haladtak a század első felében a zászlóshajónak számító oxfordi Shakespeare-összes munkálatai. A kiadás ötlete már 1904-ben is felvetődött, de csak 1929-ben, R.B. McKerrow főszerkesztőssége alatt kezdett készülni, aki 1940-ben meghalt, és lényegében befejezetlenül hagyta a munkát; utódja, Alice Walker csupán kismértékű előrehaladást tett. A század folyamán napvilágot láttak Nashe, Ben Jonson, Thomas Dekker, Christopher Marlowe, Francis Beaumont és John Fletcher, George Chapman és John Webster műveinek a régi helyesírású kiadásai, melyek közül néhány ma is mértékadónak számít. Ezzel szemben a régi helyesírású Shakespeare-összes igénye csak egy olyan kevésbé ismert és a korhű írásmódot követő, megkésett szerkesztői projekt keretében jelentkezett, amely már szorosan összekapcsolódott a modernizációval. Ez az 1986-os „feltámasztott” Oxford Shakespeare.<sup>3</sup>

Az Arden Shakespeare-sorozat a 19. század legvégén indult el Edward Dowden 1899-es *Hamlet*-kiadásával, és így korábbi, mint hogy az új bibliográfusok az eredeti helyesírást követő kiadások felé fordultak volna. Az Arden és más sorozatok, amelyek kötetenként egy művet adtak ki hosszabb idő alatt, elkerülték az

<sup>2</sup> Thomas NASHE, *Works*, szerk. Ronald B. McKERROW, 5 kötet, London, 1904–10; A. W. POLLARD és G. R. REDGRAVE, *A Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, and Ireland, and of English Books Printed Abroad, 1475–1640*, London, 1950; W. W. GREG, *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, 4 kötet, London, 1939–59; GREG, *A Companion to Arber: Being a Calendar of Documents in Edward Arber's „Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554–1640”, With Text and Calendar of Supplementary Documents*, Oxford, 1967; *Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouse: Stage Plots, Actors' Parts, Prompt Books*, 2 kötet, szerk. W. W. GREG, Oxford, 1931; *The First Folio of Shakespeare: The Norton Facsimile*, Charlton HINMAN, London, New York, Sydney, Toronto, 1968; Marvin SPEVACK, *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, 9 kötet, Hildesheim, 1968–80; Peter W. M. BLAYNEY, *The Texts of „King Lear” and their Origins*, Vol. 1, *Nicholas Okes and the First Quarto*, Cambridge, 1982.

<sup>3</sup> William SHAKESPEARE, *Complete Works, Original Spelling Edition*, főszerk. Stanley WELLS és Gary TAYLOR, Oxford, 1986.

összes mű egy kötetben való kiadásából fakadó késlekedést. Az Arden-kötetek több mint harminc év alatt rendszeres időközönként láttak napvilágot, először W. J. Craig, majd R. H. Case főszerkesztősége alatt.<sup>4</sup> A szerkesztők a szövegeket bőséges kommentárral látták el, amelyek az egyre növekvő számú egyetemi hallgatók és középiskolai diákok igényeit voltak hivatottak kiszolgálni.

Az első jelentős, valóban 20. században indított sorozat a New Cambridge Shakespeare (Cambridge University Press) volt, John Dover Wilson, illetve eleinte Artur Quiller-Couch szerkesztésében.<sup>5</sup> Az Arden mintáját követve ez a sorozat is modernizált helyesírást használ. Az első három kötet 1921-ben jelent meg. A szerkesztés gyakorlati nehézségeinek nagy része kezdetektől fogva Wilson vállára nehezedett, aki az új bibliográfia gondolkodásmódját igyekezett Shakespeare szövegeire alkalmazni. Az ő *Manuscript of Shakespeare's Hamlet* (Shakespeare *Hamletjének* kézirata) című tanulmánya volt valószínűleg a legnagyobb hatású és legmesszebb merészkedő kísérlet arra, hogy a nyomtatott kiadásokat a Shakespeare által eredetileg írtak közvetett és tökéletlen bizonyítéaként kezeljék.<sup>6</sup> Wilson szerkesztőként hajlamos volt paleográfai következtetések alapján a kvázi-tudományos spekulációkat a végletekig hajtani, így teremtve meg az alapját a század szerkesztői munkáját jellemző szabadabb szövegjavítói (filológiai szakszóval emendáló) gyakorlatnak.

Az New Cambridge Shakespeare másik megkülönböztető jegye a rendezői utasítások megadásának módja volt. A 19. században elterjedt az a gyakorlat, hogy a szerkesztők – de szigorúan szögletes zárójelben – hozzatoldottak a szerzői utasításokhoz. Wilson a feje tetejére állította ezt a gyakorlatot: nem a szerkesztői kiegészítéseket jelölte meg valamilyen módon, hanem az eredeti szövegeket tette idézőjelbe. Az eredmény az lett, hogy az új bibliográfia szigorának fenntartása mellett lehetőséget teremtett alapvető és jelentős szerkesztői betoldásokra a szerzői utasításokba, amelyek így nem különültek el a kvartó vagy a fólió szövegtől. Wilson a gyakorlatban nagyon szabadon élt ezzel a lehetőséggel, néha olyan színpadi utasításokat írva, amelyek a nézőtértől függően elválasztott színpadot feltételeznek,<sup>7</sup> néha pedig jobban hasonlítanak egy regénybeli leíráshoz:

.....  
<sup>4</sup> Andrew MURPHY, *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing*, Cambridge, 2003, 207.

<sup>5</sup> WILSON munkáját később J. C. MAXWELL, G. I. DUTHIE és Alice WALKER segítette.

<sup>6</sup> John Dover Wilson, *The Manuscript of Shakespeare's „Hamlet” and the Problems of its Transmission*, 2 kötet, Cambridge, 1934.

<sup>7</sup> Jowett itt arra utal, hogy a reneszánsz színház nézőtérbe ékelődő, kifutószerű színpada (ún. thrust stage) jelentős mértékben különbözik a realista színházi gyakorlat által bevezetett színpadtól (ún. proscenium arch), amelynek játszótere élesen elválik a közönség által elfoglalt tértől (ezt általában a függöny is nyomatékosítja), ezért teljesen más jellegű díszleteket tesz lehetővé, illetve követel meg, ahogy a színészi játéktechnika is nagyban eltér amiatt, hogy míg a reneszánsz színpadon a közönség három oldalról lát rá a színészre, a realista színpadon csak egyből. (A szerk.)

„Nyílt tér Rómában a Capitolium előtt, amely mellett az Andronicusok szobra áll. A Capitolium egy emeleti erkélyablakán keresztül látható szobában a szenátus ülészik.”<sup>8</sup>

Azt leszámítva, ahogy Wilson a színpadi utasításokat kezelte, az Arden és a New Shakespeare az utánuk következő sorozatok közül sokra hatással voltak. Néhányuk még mindig készül, van, amelyik inkább, és van, amelyik kevésbé tudományos igénnyel született, néhányukat egy vagy két szerkesztő készíti, másokat pedig egy nagy csapat. Ide tartozik a második Arden-sorozat (1951–82), a Pelican (1957–67), a Signet (1963–8), a New Penguin (1967–), az Oxford (1982–), a New Cambridge (1984–), a Folger (1992–) és a harmadik Arden-sorozat (1995–). Mind-egyikük modern helyesírással és központoszással készült.

Eközben a század eleje-közepe jó néhány figyelemre méltó modernizált írásmódú Shakespeare-összkiadást is hozott. W. J. Craig az Arden-sorozatbeli munkája mellett egy teljes kiadást is létrehozott az Oxford University Press számára 1911–12-ben. George Lyman Kittredge 1936-os kiadása a bostoni Ginn-nél olyan időtállóan bizonyult, hogy 1944-ben újra kiadták *Viking Portable Shakespeare* néven, amelyet a Penguin ismét kiadott 1977-ben. 1951-ben két jelentős összes művek is megjelent; Hardin Craig szerkesztésében az amerikai Scott, Foreman and Company-nél, és Peter Alexanderében a glasgow-i Collinsnál. Az utóbbi ma is kapható. Hardin Craig munkája szolgált alapul David Bevington 1973-as javított kiadása számára, amely újabb javítás után Bantam Shakespeare-ként jelent meg (ebben a darabokat egyrészt egyesével, másrészt műfajok szerint csoportosítva publikálták 1988-ban), majd pedig Bevington neve alatt összkiadásként (1980, 1992, 1997).

A Craig–Bevington dominanciát sikeresen törte meg G. Blakemore Evans konzervatív Riverside Shakespeare-je (Houghton Mifflinje, 1974) amely Észak-Amerikában valószínűleg a legkedveltebb összes művek kiadássá vált. Egy évtizeddel később az Oxford Shakespeare Stanley Wells és Gary Taylor főszerkesztősége alatt a legújszerűbb kiadásként vált ismertté, mert a *Lear királyt* két különálló változatban tette közzé, és megkockáztatott olyan egyesek által bizarrnak tartott döntéseket, mint például hogy a *IV. Henrik I. részében* visszaállították az Oldcastle nevet az ismertebb Falstaff helyett. Az Oxford Shakespeare abban is különbözött a többi kiadástól, hogy kiállt a szöveg színpadi dimenziója mellett, ezért – ahogy azt később bemutatom – a Főlióbeli szövegváltozatokat részesítette előnyben, amely a feltételezések szerint kapcsolatban állhatott az előadási példányokkal, és bőkezűen szolgált a szerkesztők által pótolta szerzői utasításokkal, amelyek világosabbá tették a cselekményt. Néhány kisebb, de rendkívül fontos változtatással (beleértve

<sup>8</sup> Idézi WELLS, *Re-editing Shakespeare for the Modern Reader*, Oxford, 1984, 84, a következő lakonikus megjegyzés kíséretében: „Attól tartok, nem túl könnyen”.

a visszatérést a Falstaff névhez), az Oxford szövegét használták az amerikai Norton-kiadáshoz (1997), amely azáltal vált a Riverside-kiadás komoly és megbízható alternatívájává, hogy egyesítette magában az Oxford-kiadás szövegkiadói kalandszeretetét Stephen Greenblatt és kollégái divatosan elméleti bevezetőivel.

A korhű helyesírás eszméjének gyakorlati veresége ellenére a Shakespeare-nél és kortársainál alkalmazott eljárások közti eltérés továbbra is napirenden tartotta a kérdést, és időnként vitákra adott alkalmat.<sup>9</sup> A Riverside kiadás nem fogadta el teljes egészében a modernizálás logikáját. Evans egy „alapjában véve modern helyesírású szöveget” kínált, de egyben „kísérletet téve bizonyos Erzsébet-kori írásmódú szóalakok megőrzésére, amelyek tükrözik vagy tükrözhetik a korabeli kiejtést”.<sup>10</sup> Olyan példákra gondolhatunk, mint *haberdepois*, *fift*, *wrack*, *bankrout*, *fadom* és *vild*.<sup>11</sup> Amikor Stanley Wells újraélesztette a halott Oxford Shakespeare-t, nem volt hajlandó a kompromisszumra, és a szerkesztés történetében elsőként fordított komoly figyelmet arra, hogy kidolgozza a helyesírás modernizálásának átfogó és következetes elveit és gyakorlatát. Érvei szerint a modernizáció a teljesen előnyben részesítendő módszer, nem pedig csupán kereskedelmi érdek vagy népszerűség-növelő másod-megoldás.<sup>12</sup> Az ebben a témában nyújtott gyakorlati iránymutatása a legelfogadottabb hivatkozási alap lett más feladatokon dolgozó szerkesztők számára is.

Az Oxford Shakespeare szokatlan vállalkozás volt abban a tekintetben, hogy kiadott egy összes műveket (mind korhű, mind modern helyesírással) és egy darabonként külön, jegyzetekkel ellátva kiadott sorozatot. Összehozta az Arden- vagy Cambridge-féle sűrűn jegyzetelt sorozatot az Alexander-féle, kizárólag a darabok szövegét tartalmazó összes művekké. Ezen kiadások mindegyike brit kiadókhoz kötődik. Ezzel ellenétben az olyan sorozatok, mint a Penguin, a Pelican és a Singet, épp csak annyi kommentárt kínáltak, hogy még ki lehessen adni egykötetes összes művekként. A jegyzetekkel ellátott összes művek és a vékony kiadású sorozatok jellemzőbbek voltak az amerikai kiadókra.

Habár a modernizált helyesírású kritikai kiadások uralták a Shakespeare-kiadás történetét, voltak emellett kevésbé széles körben elterjedt, kevésbé szabványos formátumú kötetek is. A század megörökölte a New Variorum sorozatot,

.....  
<sup>9</sup> Ez az eltérés nyilvánvalóbb volt az összkiadások, mint az önállóan kiadott darabok esetében, mert például a Revels, a New Mermaid, vagy a Regents Renaissance sorozatok az utóbbiak esetében a modernizált helyesírású Shakespeare-ek gyakorlatát követték.

<sup>10</sup> *The Riverside Shakespeare*, szerk. G. Blakemore EVANS, Boston, New York, 1974, 39.

<sup>11</sup> A szavak sztenderd helyesírás szerinti alakjai és jelentése: *avoirdu pois* (súlymértékrendszer); *fifih* (ötödik, ötöd); *reek* (vizinövény); *bankrupt* (fizetéseképtelen); *fathom* (karnyújtásnyi hosszsmérték, ölelés); *vile* (aljas). (A szerk.)

<sup>12</sup> Stanley WELLS, *Modernizing Shakespeare's Spelling*, Gary TAYLOR, *Three Studies in the Text of Henry V*, Oxford, 1979; WELLS, *Re-Editing Shakespeare*.

amely a Modern Language Association<sup>13</sup> gondozásában éledt fel, és amely jelenleg is folytatja abbéli óriási vállalkozásának lassú beteljesítését, hogy mindegyik darab minden jelentősebb szövegváltozatát és kommentárját összegyűjtse. Bár a New Variorum az Első Fólió szövegének betűhív átirata, a kiadásnak ez a módja nem terjedt el széles körben. A modernizált helyesírású kritikai kiadás pártolói régóta szorgalmazták, hogy akiknek az igényeit nem teljesíti a modernizálás és az egyéb szerkesztői beavatkozások, azoknak érdemes fotófakszimilét használniuk. Az új bibliográfia természetesen örömmel fogadta a fényképezési eljárást, a technikai sokszorosíthatóság korszakának eme tünetszerű módszerét. Greg maga is kulcsfontosságú kéziratokat tett hozzáférhetővé *Dramatic Documents from the Elisabethan Playhouse* című művében, és elindította az Oxford Shakespeare Quartos nevű fakszimile-sorozatát. Számos Fólió hasonmás-kiadás készült: Sidney Lee-é (1902), Helge Kökeritz és Charles Tyler Prouty-é (1955), valamint Charlton Hinman-é (1968). Az utóbbi, amelynek alapját a Hinman által a Folger Shakespeare Library hatalmas Fólió-gyűjteményén végzett kimerítő kutatás szolgáltatta, jelentős előrelépés volt elődeivel szemben. Dicséret és bírálat egyaránt érte, amiért a Fóliót olyan változatban adta ki, amilyen valószínűleg sosem létezett, hiszen minden oldala a javított formájában került bele.<sup>14</sup>

A mozgatható, javítható szöveg és a megváltoztathatatlan képi reprodukció közti nehézkes közeledéssel párhuzamosan a század vége felé egyre erősebben tudatosult az alternatív változatok léte, és hogy ezeket többféleképpen is lehet kezelni. Miközben a számítógépek egyre hasznosabbak lettek a nyomtatott kiadások elkészítésében szövegszerkesztésre, változatok összevetésére, konkordanciák összeállítására, statisztikai elemzésre, szöveges adatbázisokra és képek tárolására, egyúttal magának a nyomtatott kiadásnak is egyre inkább alternatíváját kezdték jelenteni. Ez a lehetőség már felhasználhatta és táplálhatta a szövegtudományt és a szöveg változékonyságával kapcsolatos újonnan megerősödött tudatosságot. Az elektronikus kiadás legszembetűnőbb előnye, hogy minden fontosat tartalmazó gyűjteményt kínál. A gyakorlatban az elektronikus kiadások század végi megtervezésénél a kivitelezés, a struktúra és az anyagok közti változás éppoly kiemelkedően fontossá vált, mint a nyomtatott kiadások esetében

<sup>13</sup> A Modern Language Association of America (MLA) az Egyesült Államok legnagyobb és legjelentősebb irodalom- és nyelvtudományi szakmai szervezete, világszerte többtízezres tagsággal. (A szerk.)

<sup>14</sup> A korai korszaki kiadási gyakorlatban gyakran még a nyomtatás közben is javították a példányokat. Ha tehát a már kinyomtatott oldalon hibát fedeztek fel, akkor azt az újabb nyomtatás előtt kijavították a nyomdagépekben, ugyanakkor a papír drágasága miatt általában a rontott íveket is felhasználták (és olykor a javítás újabb hibákat szült). Így Shakespeare drámáinak első összkiadása, az Első Fólió például számos változatban maradt fenn, ezekből gyűjtötte össze és adta ki Hinman az általa legjobbnak vélt oldal-variánsokat, ugyanakkor egyetlen olyan korabeli Fólió-példány sem maradt fenn, amely ezen oldalak mindegyikét a vélt „ideális” formában tartalmazná. (A szerk.)

– bár mindhárom követelményt újra kellett gondolni az új médiumnak megfelelően. Felismerték, hogy ezeknek a kiadásoknak is magas szerkesztési elvárásoknak kell megfelelniük. Az Internet Shakespeare Editions, a század végére kialakuló műfaj ékes példája, azt az általános célt tűzte ki, „hogy tudományos igényű kiadást tegyen hozzáférhetővé az internetnek megfelelő formában”.<sup>15</sup> A sorozat szerkesztői számára kiadott útmutató modernizált helyesírású és szerkesztett alapszöveg készítését írja elő, amely az olvasó számára hivatkozási pontként szolgálhat, mindazonáltal a szöveg létrehozását illető elméleti kérdések talán kevésbé lényegesek az elektronikus környezetben, ahol ez a szöveg nem kizárólagos. Az, hogy a tudományos igényű elektronikus kiadások milyen mértékben változtatják meg a Shakespeare-kutatást, még a jövő kérdése, de a huszadik század végére szerepük legfeljebb kiegészítő-jellegű maradt a nyomtatott kiadások mellett.

## KÁNON ÉS TÁRSSZERZŐSÉG

A Shakespeare-kiadások eddigi áttekintése fontos kérdéseket vet fel azzal kapcsolatban, hogy mit is jelent „Shakespeare” mint a szerkesztés tárgya. Mit írt Shakespeare? Hogy kell sorba rendezni ezeket a műveket, és mire következtethetünk a sorrendjükből? Mennyire fontosak a kétes szerzőségű művek? Milyen mértékben működött együtt Shakespeare más drámaírókkal? Ezek a gyakorlati kérdések. Az utóbbi évtizedek során a szerzőség tulajdonításának kérdését élénken vizsgálták, ennek ellenére kapcsolata hűvös maradt az olykor együttműködés-elméletnek nevezett irányzattal, amely *a priori* kérdőjelezte meg magányos, önálló és független író létének alapvető előfeltevését.

A huszadik század nagy részében azonban mégis csekély szerepet töltöttek be a fent említett kérdések. 1908-ban Tucker Brooke kiadott egy válogatást *Shakespeare Apocrypha* (Apokrif Shakespeare-ek) címmel, amely egybeömlesztve tartalmazott ma shakespeare-i együttműködés termékének tartott műveket, mint például *A két nemes rokon* és a *III. Edward*, és olyanokat, melyeket gyakorlatilag semmi okunk sincs akár részint shakespeare-inek tekinteni, mint a Sir John Oldcastle. Brooke érvei szerint gyűjteményének egyik darabja sem valószínű, hogy shakespeare-i lenne, kivéve a ma a „D-kéz”-nek tulajdonított részt a *Sir Thomas More*-ban.<sup>16</sup> A század legnagyobb részében a Brooke által egybegyűjtött darabok biztonságos távolságban maradtak a szerkesztett kánontól.

<sup>15</sup> „Internet Shakespeare Editions: Aims and Structure”, <http://ise.uvic.ca/>.

<sup>16</sup> „Így aztán sok okból is valószínűtlennek látszik, hogy Shakespeare-nek bármi köze lett volna a kérdéses darabok eredeti megalkotásához”: *The Shakespeare Apocrypha: Being a Collection of Fourteen*



Az új bibliográfusok egyrészt elméletben elismerték a szerzők közti együttműködés lehetőségét, másrészt igyekeztek minimalizálni annak mértékét, hogy Shakespeare-re ez mennyire jellemző. A kulcspillanat 1924-ban érkezett el, amikor E. K. Chambers megsemmisítő csapást mért a „Shakespeare-bomlasztásra”.<sup>17</sup> Ezek a bizonyos bomlasztók azok a kritikusok voltak, akik intellektuális szórakozást csináltak abból, hogy a kánon darabjaiban más drámaírók kézjegyeit azonosították. Figyelembe véve a Chambers által megtámadott iskola felelőtlenül impresszionista módszereit, dorgálása jól időzítettnek tekinthető. Azonban fél évszázadra árnyékot vetett arra a kérdésre, hogy Shakespeare dolgozott-e kollaborációban. S. Schoenbaum ragaszkodása a szerzőség megállapításakor alkalmazott szigorhoz még egy generációra megerősítette a Shakespeare mint nem-kollaboráló szerző nézetét.<sup>18</sup> Az 1951-es Alexander szerkesztette összes művek tipikus példája a kánon század közepi helyzetének. Alexander követte a Fólió tartalmát és sorrendjét, egy darabot adva hozzá, a Pericles-t, amelyet ma a George Wilkinsszel való együttműködés termékének tekintünk, illetve kiegészítve a versekkel. A függelék pedig a *Sir Thomas More* „D-kéz” általi szakaszának leiratát tartalmazta.

Eltelkintve néhány kezdeti tévedéstől, mint például az *A Funeral Elegy* (Teme-tői elégia) Shakespeare-nek tulajdonítása,<sup>19</sup> és a kollaboráció-elmélet azon hirde-tőinek kifogásaitól, akik félrevezető módon ragaszkodtak ahhoz, hogy a szerző-ség meghatározását célzó kutatás szükségszerűen elválaszthatatlan a magányos szerző felvilágosodás utáni ideológiájától,<sup>20</sup> és szemben a filológia olyan alább tárgyalandó változataitól, amelyekkel szemben az utóbbi két évtizedben felerő-södött a szkepszis, a szerzőség meghatározását célzó kutatás egyre kifinomul-tabb módszereket dolgozott ki az utóbbi húsz évben, amelyek elvezettek annak a pontosabb megértéséhez, hogy mit és hogyan írt Shakespeare. Az Oxford Shakespeare volt az első összes művek kiadás, amely azzal a provokatív állítás-sal hozakodott elő, hogy Shakespeare valószínűleg Thomas Middletonnal együtt-működésben írta az *Athéni Timont*, hogy Middleton átadogozta a *Szeget Szeggelt*,

---

*Plays which have been Ascribed to Shakespeare*, szerk. C. F. Tucker BROOKE, Oxford, 1908, xii. BROOKE darabgyűjteménye a következőket tartalmazta: *Arden of Faversham*, III. *Edward* és *A két nemes rokon*, ugyanakkor a *Periclest* nem, amelyet elfogadott Shakespeare-alkotásnak.

<sup>17</sup> E. K. CHAMBERS, „The Disintegration of Shakespeare”, *British Academy Annual Shakespeare Lecture 1924* = Lascelles ABERCROMBIE et al., *Aspects of Shakespeare*, Oxford, 1933, 23–48.

<sup>18</sup> S. SCHOENBAUM, *Shakespeare and Others*, Washington, DC, 1984.

<sup>19</sup> A vers szerepelt a Nortonban, a Riverside javított kiadásában és BEVINGTON kiadásában; mind-egyik 1997-ben jelent meg. A Shakespeare-nek való tulajdonítást véglegesen cáfolta BRIAN VICKERS, *Counterfeiting Shakespeare: Evidence, Authorship, and John Ford's Funeral Elegy*, Cambridge, 2002.

<sup>20</sup> L. különösen Jeffrey MASTEN, *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge, 1997.



csakúgy, mint a *Macbethet*,<sup>21</sup> és hogy a VI. Henrik I. részének kevesebb, mint felét írta Shakespeare.<sup>22</sup> 1986 óta széles körben elfogadott, hogy nem teljes egészében Shakespeare írta a *Titus Andronicust*, mivel a Geoge Peele kezére utaló jelek lenyűgözően meggyőzők.<sup>23</sup> A III. Edwardról ezt írták az Oxford szerkesztői: „Ha alapos kísérletet tettünk volna a kánon korai szakaszának felülvizsgálatára”, akkor ez a darab került volna az első helyre (*Textual Companion*, 137.). A darab később megjelent a New Cambridge sorozatban,<sup>24</sup> illetve kollaborációban írt műként bekerült az Oxford Összes művek 2005-ös második kiadásába. Egy friss, nyomtatásban még meg nem jelent munka szerint az *Arden of Faversham* legalább részben Shakespeare műve.<sup>25</sup> Most már látható hogy a más írókkal együttműködésben megírt művek listája hosszabb, mint ahogy azt általában gondolják (és még növekedhet is); szerepel rajta a III. Edward, a VI. Henrik I. rész, a *Titus Andronicus*, a *Sir Thomas More*, az *Athéni Timon*, a *Pericles*, a VIII. Henrik, a két nemes rokon, az elveszett *Cardenio*, és talán az *Arden of Faversham*.<sup>26</sup> A *Sir Tomas More*-ra a század nagy részében úgy tekintettek, mint amelynek átdolgozásában Shakespeare is közreműködött. Ritkán került bele teljes egészében a Shakespeare-kiadásokba,<sup>27</sup> de egyre erősebb érvek szólnak amellett, hogy ez a későbbiekben megtörténjen, amióta a kép teljesebb Shakespeare egyéb kollaborációban írt munkájának ismeretében.<sup>28</sup> A szerzőség meghatározására irányuló kutatás újraértelmezte, és értelmezi ma is, hogy mit jelent „Shakespeare”, ami mind a szerkesztés elméletére, mind a tágabb értelemben vett tudományos képzeletre hatással van.

<sup>21</sup> Így érvel Gary TAYLOR és John JOWETT, *Shakespeare Reshaped, 1603–1623*, Oxford, 1993.

<sup>22</sup> Ezt fejti ki Gary TAYLOR, „Shakespeare and Others: The Authorship of 1 Henry VI”, *Medieval and Renaissance Drama in England* 7 (1995), 145–205.

<sup>23</sup> A PEELE közreműködése melletti érveket felhasználja és továbbviszi Brian VICKERS, *Shakespeare, Co-author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, 2002.

<sup>24</sup> *King Edward III*, szerk. Giorgio MELCHIORI, Cambridge, 1998.

<sup>25</sup> Hálas vagyok MacDonald P. JACKSONNAK, hogy megjelenés előtt elküldte nekem a „Shakespeare and the Quarrel Scene in *Arden of Faversham*” című meggyőző cikkét. (A szerző jegyzete.) A tanulmány azóta megjelent: *Shakespeare Quarterly*, 57.3 (2006 ősz), 249–293.

<sup>26</sup> Áttekintésekhez l. MacDonald P. JACKSON, *Studies in Attribution: Middleton and Shakespeare*, Salzburg, 1979; Gary TAYLOR, „The Canon and Chronology of Shakespeare’s Plays”, in Stanley WELLS és Gary TAYLOR, John JOWETT és William MONTGOMERY, *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford, 1987 (később: *Textual Companion*), 69–144; Jonathan HOPE, *The Authorship of Shakespeare’s Plays*, Cambridge, 1994; Richard PROUDFOOT, *Shakespeare: Text, Stage, and Canon*, London, 2001; továbbá Brian VICKERS, *Co-Author*.

<sup>27</sup> Kivétel ezalól Harold JENKINS szövege Charles Jasper Sisson Összes művek kiadásában (London, 1954).

<sup>28</sup> A *Sir Thomas More* azóta megjelent az Arden új sorozatában, amely Shakespeare kortársainak műveit adja ki, a tanulmány szerzője, John Jowett szerkesztésében, 2011-ben.

## A ROSSZ BEAZONOSÍTÁSA

Ahogyan a 20. század elején a műveket szigorúan kettéosztották kanonikusra és apokrifre, alig fogadva el a kettő közt található együttműködés gondolatát, éppúgy osztották a szövegeket is jókra és rosszakra. A század során később a kutatás igyekezett mindkét tekintetben megszüntetni ezeket a kettősségeket.

A század Shakespeare-szerkesztésének szellemi hátterét Pollardnak a szövegek besorolásáról szóló publikációi határozták meg.<sup>29</sup> Korábbi szövegkritikusok már felfigyeltek rá, hogy a kvartók jellegükben eltérnek egymástól, az a felvetés pedig, miszerint a *Hamlet* és a *Rómeó és Júlia* első kvartói a színészek által felidézett szövegeken alapulhatnak, egészen 1857-be, Tycho Mommsen-ig nyúlik vissza. P. A. Daniel munkája azzal előlegezte meg a későbbi fejleményeket, hogy több különböző kvartóról is megállapította, hogy különösen romlott. Pollard azzal alakította át a tudomány ezen területét, hogy általános hipotézist állított fel a szövegek eredetéről.

Pollard leglényegesebb hozzájárulása a kérdéshez a *Shakespeare Folios and Quartos* (Shakespeare-fóliók és -kvartók) című művének *The Good and Bad Quartos* (A jó és a rossz kvartók) című fejezetében található (64–80.). A Könyvkiadók jegyzéke (Stationers' Register) alapján vizsgálva a kiadási jogosultság szabályozását, nagyarányú megfelelést észlelt a szöveg „jósága” és a szabályos, engedélyezett publikáció között. A szöveg kiválóságának egyik követelménye a Fólió szerkesztők abban megnyilvánuló implicit elismerése volt, hogy elfogadtak egy adott kiadást; Pollard emellett figyelembe vette a szöveg minőségét is önmagában. Az engedélyezett kiadás feltétele a Könyvkiadók jegyzékében szabályos bejegyzés volt. Ahogy Greg később összefoglalta:

Az volt az újszerű Pollard érvelésében, hogy kimutatta, hogy az öt „rossz” kvartó mindegyikének kiadási körülményeiben van valami furcsa: A *Rómeó és Júlia* és az *V. Henrik* be sem került a Könyvkiadók jegyzékébe; a *Hamlet* és a *Periclest* mások adták ki, mint akik bejegyezték; A *windsori víg nőket* bejegyezte egy kiadó majd még aznap átkerült egy másikhoz.<sup>30</sup>

Pollard úgy értelmezte a Könyvkiadók jegyzéke 1598-as „feltételes” bejegyzését – amely megtiltotta a *velencei kalmár* Lordkamarás engedélye nélküli nyomtatását –, és az 1600-ban kiadott rejtélyes utasítást – amely alapján négy

<sup>29</sup> Alfred W. POLLARD, *Shakespeare Folios and Quartos: A Study in the Bibliography of Shakespeare's Plays 1594–1685*, London, 1909; *Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text*, Cambridge, 1920.

<sup>30</sup> W. W. GREG, *The Editorial Problem in Shakespeare*, Oxford, 1942; javított kiadás, 1954, 10.

Shakespeare-darab mint „visszatartott” került a jegyzékbe –, mint a Lordkamárás Társulatának lényegében sikeres lépését a nem engedélyezett darabok kiadásának megállítása (66–7.). Pollard szerint ezek tehát arra utaló jelek, hogy Shakespeare és társulata „kalózzal” küzdött, akik megpróbálták ellopni és alattomban kiadni a darabjaikat. Pollard ezáltal megváltoztatta a shakespeare-i szövegek osztályozásának rendszerét, amely addig általában minden kvartót gyanakodva kezelt, mert kimutatta, hogy a kvartók nagy része mentes az efféle hibáktól. A romlottság kizárólag azokat a szövegeket érinti, amelyeket nem szabályosan nyomtattak, és amelyeket később a Fólió szerkesztői elutasítottak.

Pollard szoros együttműködésben dolgozott W. W. Gregg-el. *Előszavában* bevallja: „Ennek a tanulmánynak néhány részében Mr Greg és én együtt nyomoztunk, egyeztetve az eredményeinket minden szakaszban” (vi.). Greg 1910-ben kiadta a saját megjegyzését a *Hamlet* kvartóiról, és *A windsori víg nők* régi helyesírású változatát.<sup>31</sup> Amíg Pollard könyvének középpontjában a kiadói kontextus állt, addig Greg *A windsori víg nők*-kiadása szövegkritikai áttörést hozott, mivel részletes elemzése során azonosította, hogy a Fogadóst játszó színész mondhatta fel és rakhatta össze a kvartó szövegét. Greg munkája további részletes tanulmányokat inspirált a század korai évtizedeiben, amelyekben a szövegek emlékezetből való lejegyzésének elméletét fejlesztették tovább egy-egy kvartó-szövegekkel kapcsolatban. Épp ezért a *Hamlet*, *V. Henrik* és a *Rómeó és Júlia* első kvartó kiadása (Q1) „rossz” kvartóként lett elkönyvelve, csakúgy, mint a *VI. Henrik II. és III.* részének első kiadásai.<sup>32</sup> Egyes szövegkritikusok az *A makrancos hölgy* (The Taming of the Shrew) első kiadásának tekintették az *Egy makrancos hölgyet* (The Taming of A Shrew), ezért ugyanebbe a skatulyába helyezték, bár az *Egy makrancos hölgyet* gyakrabban tartották független, nem-shakespeare-i változatnak, mint emlékezetből való rekonstrukciónak.<sup>33</sup> A *Pericles* is csatlakozott a „rossz” kvartók csoportjához, annak ellenére, hogy ezt az esetet tovább bonyolította a társszerzőség kérdése.<sup>34</sup>

Az emlékezetből való rekonstrukció elméletének jelentősége kettős volt. Egyrészt lehetőséget biztosított az érintett szövegek „rosszként” való megbélyegzésére

.....  
<sup>31</sup> W. W. GREG, „The Hamlet Quartos, 1603, 1604”, *Modern Language Review* 5 (1910), 196–7; Shakespeare’s „Merry Wives of Windsor” 1602, szerk. GREG, London, 1906.

<sup>32</sup> George Ian DUTHIE, *The „Bad” Quarto of „Hamlet”: A Critical Study*, Cambridge, 1941; Alfred HART, *Stolne and Surreptitious Copies*, Melbourne, 1942; Harry Reno HOPPE, *The Bad Quarto of „Romeo and Juliet”*, Ithaca, 1948; Peter ALEXANDER, „II Henry VI and the Copy for The Contention (1594)”, *Times Literary Supplement*, 1924. október 9, 629–30; ALEXANDER, „3 Henry VI and Richard Duke of York”, *Times Literary Supplement*, 1924. november 13, 730.

<sup>33</sup> Peter ALEXANDER, „The Taming of a Shrew”, *Times Literary Supplement*, 1926. szeptember 16., 614.

<sup>34</sup> GREG, *Editorial Problem*, 72–6. Ebben a tanulmányban megtartom a „rossz kvartó” kifejezést, egyrészt mentegetőzve, kielégítőbb címke híján, másrészt mentegetőzés nélkül, mint történeti szempontból érdekes megjelölést..

(bár a rosszaság mibenlétét sohasem lehetett egészen egyféleképpen beállítani), és a perifériára száműzte őket az adott darabok szerkesztésének szempontjából. Másodszor pedig fenntartotta a kalózkodás narratíváját, a Pollard által meghatározott nem szokványos publikálási körülményeket kapcsolatba hozva a színészek lopásnak is méltán tekinthető cselekedeteivel. De 1942-re, amikor Greg kiadta a *The Editorial Problem in Shakespeare*-t (Szerkesztői probléma Shakespeare-nél), a szöveg elemzés és a könyvtörténet addig szilárdnak gondolt összefüggése kezdett támadhatónak tűnni. Greg rámutatott a Könyvkiadók jegyzéke bizonyítékaik korlátaira:

a bejegyzés hiánya önmagában nem jelent bizonyítékot a kalózkodásra, és a szövegromlással sem jár mindig együtt; sőt, a jog bejegyzése és egyidejű átadása sem bizonyítja a csalást... Másfelől egyes teljesen szabályosan bejegyzett darabok szövege is tele van szövegromlással.<sup>35</sup>

A gyanús szövegek sorába immár a *III. Richárd* és a *Lear király* kvartói is beletartoztak. Mindkettő szabályszerűen be volt jegyezve, és, bár rengeteg megjegyzéssel ellátva, mindkettőt el kellett fogadni mint a Főlió alapjául szolgáló szöveget. Ennek ellenére mindkettőre úgy tekintettek, mint amely „feltételezhetően alattomban készült kalózmunka” (13.).

Az egyik probléma, amelyet Greg már *A windsori víg nőkkel* foglalkozó tanulmányában is felismert, hogy a rossz minőségű visszaemlékezés következményei nem mindig különböztethetők meg az átdolgozásoktól. A szöveg lerövidítése például legalább annyira lehet az átdolgozás következménye, mint a rossz emlékezeté. A rossz emlékezet és az átdolgozás hatásai közti határ bizonytalansága folyton árnyékot vetett a „rossz” kvartók bemutatásaira, ahogy a szöveg által nyújtott adatoknak az elmélet részleteivel való megfeleltetése is. De Greg és a többiek ennek megfelelően meggyőzően tudtak érvelni amellett, hogy ha a rövidítés nem színházi húzás, hanem durva, nem-shakespeare-i és olykor elferdített parafrázis terméke, és ha a szöveg ritmikája ettől súlyosan sérül, akkor nehéz belátni, hogy egy kéziratból dolgozó szerkesztő hogyan hozhatott volna létre ilyen szöveget; így tehát ilyenkor egyértelműen az emlékezet határai mutatkoznak meg.

A huszadik század közepén az emlékezetből való felidézés elméletét más feltételezésekkel összevetve kezdték vizsgálni. Számos kritikus felvetette, hogy az érintett kvartókat a közönség által gyorsírással készített jegyzetekből rakták össze. Ezt a nézet mára általánosan elvetették, mivel a korabeli gyorsírás-rendszerek

<sup>35</sup> GREG, *Editorial Problem*, 11–12. A Könyvkiadók jegyzékébe való bejegyzés jelentőségéről l. még Peter W. M. BLAYNEY, „The Publication of Playbooks” = *A New History of Early English Drama*, szerk. John D. Cox és David Scott KASTAN, New York, 1997, 383–422.

nem voltak alkalmasak a feladatra.<sup>36</sup> Egy másik magyarázat szerint ezek a kvartók korai szerzői változatokról tanúskodnak, amelyeket később kiegészítettek, hogy a ma ismert hosszabb kvartó és Fólió darabokat kapjuk.<sup>37</sup> Ezt a nézetet nem fogadták el széles körben, nem utolsó sorban részben számszerűsíthető nyelvi és metrikai jellemzők alapján, amelyekről kimutatták, hogy Shakespeare stílusának semelyik írói korszakában sem felelnek meg.<sup>38</sup> Ráadásul a korai vázlatok elmélete élesen ellentmond a több kritikus által is megfigyelt jeleknek, amelyek színpadi adaptációról tanúskodnak, ami alapján a hagyományozódás kései szakaszában keletkezett szövegekről van szó.

A század vége felé Kathleen O. Irace-nek sikerült megerősítenie néhány szövegből világosabban mint másokból, hogy, mint Greg elsőként észrevette, a feltételezések szerint felidézésen alapuló szövegek megfelelése a hosszabb változatokkal változó mintázatot mutat.<sup>39</sup> Statisztikai elemzéssel kimutatta, hogy amikor egy színész a színpadon volt, akkor a szövege viszonylag megbízhatóan hagyományozódott, a többi színészé pedig közepes megbízhatósággal; a szöveg legkevésbé pontos részei azok voltak, amikor a színész vagy színészek nem voltak a színpadon. A bizonyítás egyes szövegek esetében meggyőzőbb volt, mint másokban. A *windsori víg nők* esetében különösen világosan tudta ezt kimutatni. Itt az emlékezet alapján való felidézés elmélete rendkívül megerősödött, mivel nehéz más magyarázatot találni a jelenségre.

Az 1990-es évek mindazonáltal ellenségesek voltak az új bibliográfiával és azzal, hogy „jókra” és „rosszakra” osztották a szövegeket, hogy optimizmusukban igyekeztek a zavaros hagyományozódást megismerhetővé tenni. Paul Wersztine éles, cinikus kritikája adta meg az alaphangot, amely félreérthetetlenül kihirdette, hogy az új bibliográfia ideje lejárt.<sup>40</sup> Az emlékezetben alapuló felidézésnek kulcsszerepe volt az elméleti és módszertani válságban, mivel az új bibliográfusok munkájának ez a pontja volt a legkevésbé empirikus, következésképp ez volt az egész mozgalom Achilles-sarka.

Míg Werstine a szerkesztés elméletének történeti fejlődését vizsgálta, addig Laurie E. Maguire magukat a szövegeket vizsgálta nem-shakespeare-i példák és

<sup>36</sup> DUTHIE, *The „Bad” Quarto of „Hamlet”*, 12–18.

<sup>37</sup> HARDIN CRAIG, *A New Look at Shakespeare’s Quartos*, Stanford, 1961. Ezt a nézőpontot pártolja számos tanulmányában STEVEN URKOWITZ.

<sup>38</sup> GARY TAYLOR, *Textual Companion*, 84–6.

<sup>39</sup> KATHLEEN O. IRACE, *Reforming the „Bad” Quartos: Performance and Provenance of Six Shakespearean First Editions*, Cranbury, London és Mississauga, 1994.

<sup>40</sup> L. különösen „McKerrow’s »Suggestion« and Twentieth-Century Shakespeare Textual Criticism”, *Renaissance Drama*, új folyam, 19 (1988), 149–73; „Narratives about Printed Shakespeare Texts: »Foul Papers« and »Bad« Quartos”, *Shakespeare Quarterly*, 41 (1990), 65–86; „A Century of »Bad« Shakespeare Quartos”, *Shakespeare Quarterly*, 50 (1999), 310–33; „Post-Theory Problems in Shakespeare Editing”, *Yearbook of English Studies*, 29 (1999), 103–17.

a shakespeare-i „rossz” kvartók bevonásával.<sup>41</sup> Maguire kizárta a hagyományos elemzési módszert, amely a gyanús szöveget a hosszabb megfelelőjével hasonlította össze, és gondosan vizsgálta az emlékezet kimutatható hatását a hagyományozódásra, nem pedig feltételezéseket tett róla; ezáltal a korábbi elemzőknél szigorúbban és fókuszáltabban közelítette meg a kérdést. Például nem engedte meg magának a vele egy időben Irace által folytatott elemzések módszereit kövesse. Talán nem meglepő, hogy különböző eredményre jutottak. Maguire az emlékezeten alapuló felidézést nagyon kevés esetben találta valószínűnek vagy lehetségesnek – bár figyelembe véve a saját maga által szabott korlátokat és a korra jellemző szkeptikus hozzáállást, figyelemre méltó hogy *A windsori víg nőket* még így is „valószínű” felidézésnek nyilvánította (286.), a *Hamlet* első kvartóját (Q1) pedig „lehetségesnek” (256.). Noha munkája erős kritikával illeti az emlékezetből való felidézést mint a „rossz” kvartó általános magyarázatát, az elmélet azért, legalább csökevényes formájában, túlélte szigorú megközelítését.

Az 1990-es években a „rossz” kvartók jellegzetessége egyre inkább az adaptáció, nem pedig a szövegromlás lett. Minden szöveg saját jogán tanulmányozhatóvá és lehetséges vagy tényleges előadás alapjává vált mindenféle előítélet nélkül.<sup>42</sup> A század végére az Oxford-sorozatban megjelent e sorok írójának *III. Richárd*, Stanley Wellsnek pedig *Lear király*-kiadása, mindkettő a korábban „kétértelmű” kvartót véve alapszöveggé.<sup>43</sup> De az emlékezetből való felidézést még ebben a környezetben sem lehetett száműzni. Továbbra is lenyűgöző, bár problémás rész-megoldásokat kínált jó néhány szöveg olyan egyértelműen nem-shakespeare-i jellemzőire, amelyeket más elméletek nem tudtak megmagyarázni.

## SZERZŐ ÉS SZÍNHÁZ

Az új bibliográfia gondolkodásának 1942-es Greg-féle összefoglalásában Pollard magyarázata a „jó” kvartókra éppoly kevésbé tűnik kielégítőnek, mint a „rosszszakra” adott. Pollard korábbi Shakespeare-szövegekkel kapcsolatos munkáját a Cambridge-i Egyetem 1915-ös Sanders előadásain fejlesztette tovább. Szó szerint vette, amikor Shakespeare színésztársai, John Heminges és Henry Condell az Első Főlióhoz (F) előszavában azt állítják: „a tőle kapott kéziratokon nagyritkán

<sup>41</sup> Laurie E. MAGUIRE, *Shakespearean Suspect Texts: The „Bad” Quartos and their Contexts*, Cambridge, 1996.

<sup>42</sup> Tanúsítja ezt a New Cambridge Early Quartos sorozat, és a „rossz” kvartók olyan olvasatai, mint pl. Leah MARCUS, *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton*, London, 1996.

<sup>43</sup> *The Tragedy of King Richard III*, szerk. John JOWETT, Oxford, 2000; *The History of King Lear*, szerk. Stanley WELLS, Oxford, 2000.



fordult elő bármi folt”, és ez alapján amellet érvelt, hogy a Fólió kiadásához Shakespeare eredeti kézíratait használták (*Fight*, 60.). Ezeket valószínűleg benyújtották a Master of the Revelsnek (Az udvari multságok mestere) engedélyeztetésre, majd színházi sűgópéldányként használták őket (63–64). Ez a magyarázatot a jó kvartókra is kiterjesztette. A színészek néhány hétre készek voltak átadni ezeket a sűgópéldányaikat a nyomdászoknak „a nyomtatott sűgópéldány nagyobb kényelme érdekében” (66.).

Greg erősen kétségbe vonta Pollard jó néhány előfeltevéését. Itt vált a *Sir Thomas More* kézírata lényegessé. Egy 1923-as tanulmánygyűjtemény, amelyet Pollard szerkesztett, és amelyben Greg jelentősen közreműködött, amellet érvelt, hogy a D-kéz Shakespeare-é.<sup>44</sup> A D-kéz írási szokásai nem voltak összeegyeztethetők a Fólió szerkesztői által leírt foltmentes Shakespeare-vázlatokkal. „Az újabb olvasatok” – jegyzi meg Greg – „hajlanak arra, hogy ne vegyék figyelembe az állításukat” (*Editorial Problem*, 29.). Ironikus módon Pollard *Sir Thomas More* projektje aláásta a saját korábbi kvartókkal kapcsolatos munkáját.

Greg ezenfelül a kor egyéb fennmaradt drámai kézíratai alapján felvázolt egy megkülönböztetést „piszkozatok” (*foul papers*) és „tisztázatok” (*fair copy*) között. Az utóbbit vagy az író (illetve kollaboráció esetén az egyik író) vagy egy hivatásos írnok készítette. Greg számára a világos szöveg és a színházban használt jegyzetek együttese olyan tipikus Fólió-darab jele, amelyet kéziratból, vagy annak figyelembevételével nyomtattak. Ezzel szemben a „jó” kvartók Shakespeare nyers vázlataira, a „piszkozatokra” utaló nyomokat tartalmaznak, mint például a sietős kézírásból adódó nehézségek, egy kifejezés vagy szakasz ki nem törölt első vázlata, amely a végleges változat mellett áll, nem oda illő sorközi vagy lapszéli betoldások, a szereplők megjelölésének vagy azok rövidítéseinek következtetlenségei, illetve a szerzői utasítások képzelőerő számára hatásos, de színházi szempontból felesleges megfogalmazásai. Amikor a társulat még Shakespeare életében kiadta a kezéből egy darab kéziratát, hogy publikálják, akkor megőrizték az engedélyezett sűgópéldányt, és a pótpéldányt küldték el helyette. (*Editorial Problem*, 33., 107.).

Greg „piszkozatokról” szóló leírása felosztotta Pollard megbízható szövegeinek nagy csoportját, különbséget téve a tipikus „jó” kvartó és a tipikus Fólió szöveg között. Így az először McKerrow által javasolt megfeleltetést tételte fel a „jó” kvartókban (pl. *Lóvátett lovagok*, *Rómeó és Júlia* Q2, *A velencei kalmár*, IV. Henrik I. rész, *Sok húhó semmiért*) található következtetlenségek és szabálytalanságok, és

<sup>44</sup> *Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More, with the Text of the Ill May Day Scenes*, szerk. Alfred W. POLLARD, Cambridge, 1923.



a szerző kéziratos vázlataiban található hasonló jelek között.<sup>45</sup> Erre támaszkodva Greg kijelenthette, hogy a Pollard érveinek nehézségei ellenére még több ok van a „jó” kvartókkal kapcsolatos optimizmusra, mint gondolta, hiszen azok különösen közel állnak az írói vázlathoz (*Editorial Problem*, 95–7.).

A „piszkozat” kifejezés, amelyet eredetileg különféle koraújkori nyers vázlatok jelölésére alkalmaztak, magasabb rangra emelkedve az író teljes vázlatát kezdte jelölni a drámai kéziratok meghatározásának általános kategóriájaként. Greg problémája az volt, hogy egyetlen fennmaradt kézirat sem felel meg teljes mértékben a leírásnak. Ennek ellenére magától értetődő, hogy minden „tisztázatnak” volt valamilyen elődje, hogy minden leirat valami másnak a másolata. A *Sir Thomas More* azon szakaszai, amelyek szerzőiként Henry Chettle-t, Thomas Heywoodot, Shakespeare-t és Thomas Dekkert azonosították, vagy az olyan teljes kéziratok, mint a *The Captives*, sok szempontból megfelelnek Greg piszkozat-leírásának – kivéve abban, hogy néhányukhoz lábjegyzetet írt egy színházi írnok, a *Sir Thomas More*-ban a kiegészítések még mindig nem tesznek ki egy teljes vázlatot, és Greg maga is elismerte, hogy a *The Captives*-en nincs jele komolyabb írói módosításoknak. (*Folio*, 108.).

Ezek a kivételek a későbbi kritikusoknak, pl. Werstine-nek, aggodalomra adtak okot; ők úgy gondolták, hogy a koraújkori darabok termelésének olyan folyamatokra kell tagolódnia, amelyek a rögzített kézirat-kategóriákat hoznak létre, ahhoz, hogy Greg és mások elemzéseit használni lehessen valamire. Greg maga valóban igyekezett osztályozni a darabok szövegeit, mégis folyamatosan tudatában volt a skatulyázás korlátainak, és felismerte, hogy minden egyes szövegnek vannak egyedi jellemzői, amelyek nagy eséllyel bizonytalanná teszik a kapcsolatot a szöveg és a kategória között, amelybe elvileg tartozik. A színpad számára készülő kéziratokon kívül Greg megkülönböztetett egy másik típust, az „irodalmi” leiratot, amely egy egyedi olvasó, például egy pártfogó számára készült. A drámai kéziratokkal (különösen a Fólíóban használtakkal) kapcsolatban azt mondta, olyanok, mint „Weir egy ködös területe, árnyékos alakok és elmosódó körvonalak földje, amelyekkel kapcsolatban legtürelmesebb vizsgálódás és a legmélyrehatóbb elemzés sem remélhet többet, mint tapogatózó és közelítőleges következtetéseket.”<sup>46</sup> Ez a kijelentés jól tükrözi, hogy tisztában volt a fennmaradt kéziratok tulajdonságainak változatosságával, ahogy a nyomtatásig vezető út összetettségével is.

<sup>45</sup> R. B. McKERROW, „The Elizabethan Printer and Dramatic Manuscripts”, *Library*, iv, 12 (1931–2), 253–75; McKERROW, „A Suggestion Regarding Shakespeare’s Manuscripts”, *Review of English Studies*, 11 (1935), 459–65.

<sup>46</sup> W. W. GREG, *The Shakespeare First Folio: Its Bibliographical and Textual History*, Oxford, 1955, 103.

A ködösség ellenére Greg elképzelése szerint a piszkozatok, és az ezek letisztázásával készült színházi sugópéldányok voltak a kulcsdokumentumok a darabok megalkotásában és színpadra állításában. Alapesetben mindkettő a szintársulat tulajdona volt. Fredson Bowers, aki jelentős hatást gyakorolva vitte tovább Greg munkáját, a kategóriák számát tizenháromra duzzasztotta. Bowers egyszerre növelte és rendelte szabályok alá Greg egyszerűbb, a piszkozat és tisztázot, színházi és irodalmi, szerző és írnok dichotómiáiból álló rendszerének sokszínűségét.<sup>47</sup> Ahogy Bowers rámutat, Robert Dabourne Philip Henslow-hoz írt levelében (amelyben szerepel a „piszkozatok” kifejezés) utal arra, hogy a társulat csak a „tisztázott példányért” fizet, amelynek másolásával épp el volt foglalva, amikor Henslowe emberei benéztek hozzá (15.). Ha a társaság gyakran nem fogadta el a piszkozatokat, az részben megmagyarázná, miért maradt fenn ennyire kevés belőlük. Megkockáztatva a feltételezést, hogy az átírásnál pazarlóan bántak a rendelkezésre álló forrásokkal, Bowers felveti, hogy talán gyakran elvárták a drámaírótól, hogy saját kézzel írott tisztázatot adjon le, majd erről a tisztázatról készítették az újabb másolatot. Ebben az esetben a tisztázatot tekinthetjük közbülső kéziratnak.<sup>48</sup> Bowers kiemeli, hogy ennek milyen következményei vannak a szerkesztésre. Amennyiben a társulatok pótpéldányai legalább néha szerzői tisztázatok voltak, nem pedig piszkozatok, akkor a szerkesztők kicsit nagyvonalúan bántak az előbbiekkal. A szerkesztők azt feltételezték, hogy a nyomdászok példánya tele volt olvashatatlan részekkel, sorok közti betoldásokkal, lapszéli jegyzetekkel stb., és ennek megfelelően javították a szövegeket. Csakhogy ezek a problémák nem lennének olyan mértékben jellemzőek a Bowers által felvázolt példányok esetén (19–20.).

Az Oxford Shakespeare szerkesztői egyértelműnek látták, hogy az olyan szövegek, mint a Q2 *Rómeó és Júlia*, a Q1 IV *Henrik, Második rész*, sőt, még a Bowers által „közbülsőnek” minősített Q2 *Hamlet* is a piszkozatoktól várható jellegzetességeket mutatják. Más „jó” kvartókról azonban ez nem igaz: például a Q1 *A veleneci kalmár* szerintük „holográf (tisztázot), vagy talán annak írnok által készített leírata”, A IV. *Henrik I. rész* pedig „írnok által készített másolat a szerző kézírataiból” (*Textual Companion*, 145–6.). Hasonlóképpen a Folió *Minden jó, ha vége jó* szövege szerintük „Holográf (piszkozatból)” azzal a megszorítással, hogy „ezt a piszkozatot talán megjegyzésekkel látta el a könyvelő” (*Textual Companion*, 147.). A Pollard és Greg által kidolgozott terminológia megmarad, de Greg engedékenyebb korszakának szellemében nem feltétlenül várják el, hogy egy szöveg pontosan illeszkedne a rögzített modellhez.

.....  
<sup>47</sup> Fredson BOWERS, *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists*, Philadelphia, 1955, 11–12.

<sup>48</sup> BOWERS, „The Copy for Shakespeare’s *Julius Caesar*”, *South Atlantic Bulletin*, 43 (1978), 23–36. Kritikájához l. *Textual Companion*, 387.

Figyelembe véve, hogy az Oxford Shakespeare hangsúlyosan a színházban előadott szöveggként tekint a darabokra, a fennmaradt, de nem-shakespeare-i dramakéziratokon William Long és mások által végzett munka kulcsfontosságú, és kétségtől elvárható, hogy a továbbiakban is fejlődni fog. Long tanulmánya az ismeretlen szerzőjű *Woodstock* kéziratáról például kimutatja, hogy a példányra korlátozott mennyiségben, de több egymás utáni előadás számára megjegyzéseket írtak, és mint Long megjegyzi, ezek során nem szívesen törölték a korábbi, már meghaladott bejegyzéseket.<sup>49</sup> Ez, összhangban a Fólíó szövegei által kínált bizonyítékkal, azt mutatja, hogy a korábbi sűgőpéldányokat megjegyzésekkel látták el a darabok későbbi felújításaikor, ami arra utal, hogy a teljes átírás költséges volt, ezért kerültek, amikor csak lehetett. Taylor finomított W. T. Jewkes korábbi, a felvonásokra osztásról szóló munkáján, és igazolta, hogy a nyomtatott szövegek esetén ez a zárt terű Blacfrairs színházbeli előadásokhoz kötődött, ahol a gyertyák cseréjéhez szünetekre volt szükség.<sup>50</sup> Azon darabok esetében, amelyek még azelőtt íródtak, hogy a Király Társulata (King's Men) elfoglalta a Blackfairst, a Fólíó szövegek felvonásbeosztásai azt jelzik, hogy a dráma egy 1608 után még használt színházi kézirat alapján lett kinyomtatva. A példák közé tartozik a *Szentivánéji álom*, a *Szeget szeggel*, a *II. Richard*, a *János király*. Az istenkáromlás kihúzása hasonlóképp hasznos lehet az értelmezésnél. Az effajta módosítás kimutatható olyan esetekben (mint például a *II. Richard*), ahol a Fólíó szöveg összehasonlítható a fennmaradt kvartóval, illetve ahol csupán feltételezhető (mint például a *Szeget szeggel* esetében), mert nincs korábbi kiadás. Mindkét esetben olyan szöveg módosítására utal, amely az istenkáromlást tiltó 1606-os *Act to Restraine Abuses of Players* (Rendelet a színjátszók gyalázkodásának visszaszorításáról) előtt született, és így a felvonásokra osztás mellett arra utal, hogy a színházi sűgőpéldányokat a darabok felújításainál újra felhasználták.<sup>51</sup>

A század során végig érvényben maradt az a megállapítás, hogy a Fólíó-szövegek nagy része kapcsolatban állt színházi kéziratokkal. Folyamatos volt az előrehaladás a példányok típusának meghatározásában: a kavartóhoz használt másolat, illetve a kavartó és a kézirat vegyes használatának természetével kapcsolatban.<sup>52</sup> Bővítette tudásunkat az írnokok közreműködéséről a példányok létrehozásában Trevor Howard-Hill munkája, aki *A vihar*, *A két veronai nemes*, *A windsori víg*

<sup>49</sup> „»A bed / for woodstock«: A Warning for the Unwary”, *Medieval and Renaissance Drama in England* 2 (1985), 91–118.

<sup>50</sup> TAYLOR és JOWETT, *Shakespeare Reshaped*, 3–50.

<sup>51</sup> TAYLOR és JOWETT, 51–106.

<sup>52</sup> Ennek legteljesebb tárgyalása: J. K. WALTON, *The Quarto Copy for the First Folio of Shakespeare*, Dublin, 1971, bár azóta további lényeges munkák születtek számos más darabbal kapcsolatban is.

nők, a *Szeget szeggel* és a *Tévedések vígjátéka* másolóját Ralph Crane-nel azonosította.<sup>53</sup> E. A. J. Honigmann kimutatta, hogy Crane keze valószínűleg benne volt a Főlió alapjául szolgáló *Othellóban* is.<sup>54</sup> Írnoki kéz nyomát fedezték fel olyan, nyilvánvalóan tisztázati alapján nyomtatott darabokban is, amelyekről korábban gyakran azt feltételezték, hogy holográfok, legyen szó akár kvartókról (*IV. Henrik I. rész*) akár a Főlióról (*Antonius és Kleopátra*, *Coriolanus*).<sup>55</sup>

További fontos eredménye az Oxford Shakespeare-körül végzett kutatásnak, hogy kiderült: magát az engedélyezett sugópéldányt nem adták oda a Főlió nyomdai szedőinek, hogy közvetlenül abból másoljanak. A darabokat vagy többé-kevésbé közvetlenül a kvartóból nyomtatták (mint a *Rómeó és Júlia* esetében), vagy a kvartóba bejegyzéseket tettek a sugópéldány olvasatai alapján (mint a *Szentivánéji álom*, a *II. Richard* és sok más darab esetében), vagy egy színház előtti Shakespeare-kéziratot használtak (mint például a *Tévedések vígjátékánál* és az *V. Henriknél*), vagy a színházi sugópéldányból először másolatot készítettek (mint Crane másolatai esetében).<sup>56</sup> Ennek megfelelően Pollard érvelésének egyik feltétele érvényben maradt a század végéig. Amennyiben Shakespeare egyik darabját sem közvetlenül a jóváhagyott sugópéldány alapján nyomtatták, akkor a nyomtatott szövegek két tágon értelmezett csoportra oszthatóak: színház előttiekre és színház utániakra. Ezek a kategóriák nagyjából megfellel-tethetők Pollard jó és rossz szövegeinek. Azonban ezek valóban tágon értelmezett kategóriák: a színház előtti lehet a szerző által írt nyers vázlat, a szerző által készített tisztázat, vagy kevés megjegyzést tartalmazó, másolásra előkészített kézirat; a színház utáni pedig lehet írnok által készített másolat csakúgy, mint később készült színházi feldolgozás vagy emlékezetből felidézett szöveg.

De az egyetlen biztos pont ebben a leírásban talán nem olyan stabil, mint amilyennek látszik. Mint már megjegyeztük, a sugópéldányt, vagy – a Long által kedvelt kifejezéssel<sup>57</sup> – a szövegkönyvet éveken át használhatták, ezért egyidejűként láttatja azt, ami évek során jött létre, ahogy a szöveget a különböző és új színpadi körülményekhez igazították. Egy ilyen kézirat sem az első előadáskori állapotot nem tükrözi, sem általában azt az állapotot, ahogy utoljára a szerző jóváhagyásával vagy közreműködésével előadták. Egy kritikai kiadás szerkesztőjének vajon nem csak a nyomtatás fátylát, de a posztumusz átdolgozását is le kell szakítania? Ilyen kérdések valamilyes jelentőséggel merülnek fel a *Szeget szeggel* és a *Macbeth*

<sup>53</sup> T. H. HOWARD-HILL, *Ralph Crane and Some Shakespeare First Folio Comedies*, Charlottesville, 1972.

<sup>54</sup> E. A. J. HONIGMANN, *The Texts of „Othello” and Authorial Revision*, London, 1996.

<sup>55</sup> L. *Textual Companion*, 329–40, 549, 593.

<sup>56</sup> TAYLOR és JOWETT, *Shakespeare Reshaped*, különösen 237–43.

<sup>57</sup> LONG, „A bed”. De l. TIFFANY STERN, „Behind, the Arras: The Prompter’s Place in the Shakespearean Theatre”, *Theatre Notebook* 55 (2001), 110–18.

esetében, mert mindkét darab csak a Fólióban maradt fent, és mindkét szövegről úgy vélik, hogy Shakespeare halála után dolgozták át.

Annak vonzereje, hogy az Oxford Shakespeare elméleti hivatkozási pontként a sugópéldányra helyezi a hangsúlyt, abban áll, hogy ebben a dokumentumban a szerzői autoritás több, egymást nem kizáró formája találkozik össze. Ezek nem mások, mint a drámaíró, maga a társulat (akik egyfajta kollektív „kiadásban” vesznek részt a színpadon), és az engedélyező Master of the Revels (vagyis hivatalos állami engedély forrása). Ez az összetalálkozás az említett dokumentumokban azonban mégsem magától értetődő. Shakespeare esetében a szerző megengedő és aktív részvételét elősegíti az egyedi helyzete, amennyiben ő egyszerre drámaíró és részvényes. Ami a másik két jóváhagyást illeti, Greg két feltételt szabott a „sugópéldányok” számára: a jegyzőkönyvvezető bejegyzéseit, amelyek a színpadi előadás lebonyolítására utalnak, és a Master of the Revels engedélyét. Jelentős nehézség, hogy jó néhány Greg sugópéldányai közül nincs engedéllyel ellátva.<sup>58</sup> Ezért a nem engedélyezett sugópéldány helyzete bizonytalan, és megkérdőjelezi, hogy feltételezhetjük-e egyetlen dokumentum létét.

A század vége felé egyes kutatók úgy találták, hogy a területet lefedő elméleti modellek és az elvileg általuk magyarázott anyag nem pontos megfelelése azt jelzi, hogy Weir ködös földje nem kiismerhető. Werstine számára az, hogy nincs példa a pizskozat későbbi változtatásoktól mentes formájára, valamint az emlékezetből való felidézés történeti bizonyítékaival kapcsolatos kételyek végzetes csapást mért Pollard és Greg építményére. McKerrow „Suggestion” (*Javaslat*) című művére válaszolva Werstine rámutatott, hogy a fennmaradt sugópéldányok hordoznak olyan tulajdonságokat, amelyeket a pizskozatok sajátosságának tartottak. Felületes olvasatban úgy tűnhet, hogy Werstine itt és máshol azt állítja, hogy az új bibliográfusoknak semmiben nem volt igazuk. Érvei azonban ezt a következtetést nem támasztják alá, és valószínűleg soha nem is szándékozták. Sikeresen támogatják viszont azt a kifinomultabb állítást, hogy nincs olyan stabil hivatkozási pont, amely alapján meg lehetne alkotni a nyomtatásban megjelent darabok elveszett példányainak rendszerezését. Azt a végkövetkeztetését, hogy az új bibliográfia „narratívákkal” szolgál tudás helyett, érdemes abban a szűk értelemben venni, ahogy ez minden rekonstrukcióra igaz. Talán az jelzi legjobban, hogy Werstine munkája miképpen alakította át ezt a kutatási területet, hogy szorgalmazta, a szövegkritika mozduljon el a nagy narratívák felől a szűkebb esettanulmányok felé, ahogy az a történettudományban is lejátszódott.

<sup>58</sup> Összefoglaláshoz l. GREG, *Folio*, 162–3.

## AZ ALAPSZÖVEG ÉS A VÁLTOZATAI

Az előző két rész a kritikai kiadás szerkesztési gyakorlatát megalapozó tudást és e tudás megfogalmazásának területét tekintette át, amely majdnem kizárólag Shakespeare-re és a korai újkor drámára jellemző. Most a szerkesztés elméletének általános kérdései felé fordulok, amelyeknek természetesen Shakespeare-rel kapcsolatban is nagy a jelentőségük.

Bár Bowers törekedett arra, hogy szélesítse a kört, az angol-amerikai kritikai szerkesztés a század közepén még mindig erősen a Shakespeare vagy a hozzá közeli témák kutatására alapult. Greg „The Rationale of Copy-Text” című cikke kulcsfontosságú állításokat fogalmazott meg, és még ma is meghatározó.<sup>59</sup> Alapja a szöveg „lényegi” és „járulékos” jellemzőinek megkülönböztetése, ahol a „lényegiek” a szavak mint jelölők, a „járulékosak” pedig a helyesírás, a központosítás, a rövidített szereplő-megnevezések és a szedés más jellemzői.<sup>60</sup> A megkülönböztetés maga nem volt új, és természetesen egy olyan különbségtétel szolgál az alapjául, amelyet a szedő példányokkal való munkájával kapcsolatban Joseph Moxon már 1683–4-ben használt.<sup>61</sup> Greg újítása az volt, hogy kijelentette, a szerkesztőknek néhány esetben máshogy kell kezelniük a járulékos és a lényegi jellemzőket. Elfogadta McKerrow kifogását, hogy Shakespeare írásmódját és központosítását nem lehet visszaállítani, de ennek ellenére, pusztán gyakorlati szempontból, azt szorgalmazta, hogy azt kell a kiadás alapszövegének választani, amelynek járulékos jellemzőibe a legkisebb mértékű írnoki és szedői beavatkozás történt, ennyiben tehát a legközelebb áll Shakespeare-hez. Azonban ha ezt az elvet kiterjeszténénk a lényegiekre, az az alapszöveg szolgáló követését eredményezné. A járulékos tulajdonságok alapján választott alapszöveg pusztán „kényszerűség” (26.). A korhű helyesírású kiadások iránti elkötelezettsége ellenére Greg majdhogynem lenézi a járulékos tulajdonságokat. A szerkesztés lényege a lényegi elemek meghatározása.

Greg arra törekedett, hogy felszabadítsa a szerkesztőt a „az alapszöveg zsarnoksága” alól („Rationale...” 26.). A cikk elsődleges célja az volt, hogy elvi alapot szolgáltatson ahhoz, hogy például át lehessen venni egy védhető Főlió-beli olvasatot akkor is, ha a kvartó az alapszöveg. A Greg által szorgalmazott eljárás mód kiélezte az ellentétet aközött, hogy a kiadás alapjául a dokumentumnak tekintett alapszöveg áll, és hogy a kiadás arra törekszik, hogy megtalálja a Shakespeare által írt szöveget, lemondva az előbbiről az utóbbi javára. Ez szabadabb kezett adott a szerkesztőknek az alapszöveg hibáinak azonosításában és javításában, és

<sup>59</sup> W. W. GREG, „The Rationale of Copy-Text”, *Studies in Bibliography*, 3 (1950–1), 19–36.

<sup>60</sup> A járulékos tulajdonságok valójában olykor rendelkeznek jelentéssel.

<sup>61</sup> JOSEPH MOXON, *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing (1683–4)*, szerk. HERBERT DAVIS and HARRY CARTER, Oxford, 1958.



eklektikusabb hozzáállást eredményezett a szerkesztéshez. A lényegi elemek szerkesztése „a szövegekritika általános elvei közé tartozik, és mindenestül túlmutat az alapszöveg korlátozott elvén”.<sup>62</sup>

A lényegi és a járulékos szétválasztásának hatása azokban a művekben figyelhető meg a legjobban, amelyeket saját szerzőjük írt újra. McKerrow megállapította, hogy egymással „leszármazási” láncban álló kiadások esetében – ha a szerző nézte át a már kiadott példányt, ő javította és írta át egy újabb kiadás számára – az első kiadás lenne a legközelebb a szerző kéziratához „helyesírás és központozás szempontjából, amik azonban nem számítanak, ha a szöveget modernizált helyesírású kiadás készítéséhez akarjuk felhasználni”; a korhű helyesírást támogató szerkesztőnek viszont ezt kellene alapszöveggént elfogadnia, és azokkal a későbbi olvasatokkal kiegészítenie, amelyek szerzőinek tűnnek (*Prolegomena*, 18.). A cél a „lehető legközelebb kerülni az eszményünkhöz, amit szerző saját művének végső változatáról készített tisztázata jelent”. Ezt a szerkesztő úgy érheti el McKerrow szerint, hogy nem az a javított kiadás egyes szövegvariánsait veszi figyelembe, hanem az összeset egyben: „annak a kiadásnak az összes javítását el kell fogadnunk, kivéve a nyilvánvaló tévedéseket és nyomdahibákat”. Greg elveihez jobban illett minden egyes olvasatot teljes jogúként vizsgálni.

A szöveg mindkét kritikus megfogalmazása szerint egy vagy több szerzői fejlődésen megy keresztül, amelyek javítják azt, de amelyek sem elméleti, sem gyakorlati szinten nem vezetnek elkülönülő szövegváltozatokhoz, ahogy azt McKerrow rögzített eszményre vonatkozó utalása is mutatja. Ezenfelül – és ez az, amiért Greg megfogalmazása Shakespeare esetében megengedőbb – az új bibliográfusok nem úgy tekintettek Shakespeare-re, mint aki átdolgozza a szövegeit. Erősen vonzódtak a jó és rossz kettősségéhez, nem csak szövegek tekintetében, hanem az egyes olvasatokat tekintve is. Részben azért találták olyan nehezen kezelhetőnek például a *Hamletet*, a *Leart* vagy az *Othellót*, mert ezek esetében a két lényeges szövegváltozat között nem könnyen lehetett a jó és rossz hierarchiáját felállítani.<sup>63</sup>

Az átdolgozás fogalma egy olyan Shakespeare képét feltételezi, aki íróként elégedetlen az első próbálkozásával, nem pedig aki természetes zseni, és olyan szövegét, amely ingatag, sőt, meghatározhatatlan. És mégis, az átdolgozó Shakespeare elmélete szilárd materiális tárgyak, a darabok kvartó és a Fólió szövegének egyszerű megfigyelésére épül. Ha a kettő között különbség van, akkor az a torzulás helyett visszavezethető a szöveg termelésének körülményeire is. Ekkor nyernek jelentőséget a Shakespeare és társulata közti viszonytal kapcsolatos kérdések.

<sup>62</sup> 'Rationale', 26. GREG korábban már foglalkozott a hibák azonosításával és javításával a *Principles of Emendation in Shakespeare*-ben (London, British Academy, 1928).

<sup>63</sup> L. MCKERROW, *Prolegomena*, 13.



Hogyan választható el az író Shakespeare a társulattól, amelynek a színész Shakespeare is tagja? Ha a Fólió szövegei gyakran kapcsolatban állnak a szövegkönyvekkel, akkor azok milyen alapon idegeníthetők el a szerkesztés folyamatától? És végül: a szövegek hagyományozását figyelembe véve hogyan máshogy magyarázhatnánk a szerkezet és a nyelvi részletek következetes változatait, mint azzal, hogy a szerző átdolgozta őket?

Ezekre a kérdésekre nagy szorgalommal és energiával kezdtek válaszokat keresni a *Lear király* kapcsán, aminek eredménye az Oxford Shakespeare; a kutatások sora Greg és Pollard korai működése óta nem tapasztalt mértékben élénkítette fel a szövegkritikát.<sup>64</sup> Ezeknek a kutatóknak a munkája, amely két értelemben is revízió-párti volt, az új bibliográfusok előfeltevéseit a színház előtti szövegeknek javára fordította. A *Lear király* esetében például Peter Blayneynek a kvartó nyomtatásán végzett elemzését alapul véve arra a következtetésre jutottak, hogy a szöveg valószínűleg egy szerzői kézirat rossz kiadása, így tehát a kvartó nem „kétes”, illetve a szöveg nem emlékezetből lett felidézve.<sup>65</sup> Amennyiben, mint Thomas Clayton a *Lear király* nyitójelenetéről szóló tanulmányában, az egyes nyelvi változatoknak valóban nagy irodalmi és színházi jelentősége van, amennyiben azok egy teljes körű és összefüggő átírás részei, amennyiben következőképp összefüggésben állnak húzásokkal és betoldásokkal, akkor a szóban forgó változatok aligha utalhatnak másra, mint szerzői átdolgozásra.<sup>66</sup> A kisebb és a „közömbös” változatok elkerülhetetlenül ellenállnak az ilyenfajta kritikai vizsgálódásnak, de minél jobban sikerül kiterjeszteni az átdolgozás lehetséges hatókörét, annál inkább értelmet nyer ugyanúgy kezelni a „közömbös” változatokat, mint a teljes mértékben jellegzetes szerzői változatokat, abban a szellemben, ahogy McKerrow a szöveg változatait egységenként vagy osztályonként tárgyalta, miközben azt sem hagyta figyelmen kívül, hogy minden szöveg hagyományozásakor felléphetnek hibák.

Ez a gondolkodás vezérelte az Oxford Shakespeare szerkesztőit, amikor két különálló szöveggént, a kvartó és a Fólió címadást követve jelentették meg a *The History of King Lear* (Lear király históriája) és a *Tragedy of King Lear* (Lear király tragédiája). Ugyanakkor az Oxford szerkesztői inkább mennyiségi mint minőségi szempontból tartották másnak ezt a darabot, mint a többi Shakespeare-szöveget. Számos darab – különösen a *Hamlet*, *Troilus és Cressida* és az *Othello* – jelentős

.....  
<sup>64</sup> Michael J. WARREN, „Quarto and Folio *King Lear* and the Interpretation of Albany and Edgar” = *Shakespeare, Pattern of Excelling Nature*, szerk. David BEVINGTON és Jay L. HALIO, Newark és London, 1978, 95–107; *The Division of the Kingdoms: Shakespeare’s Two Versions of „King Lear”*, szerk. Gary TAYLOR és Michael WARREN, Oxford, 1983.

<sup>65</sup> BLAYNEY-vel kapcsolatban l. a 2. lj.

<sup>66</sup> Thomas CLAYTON, „»Is this the promis’d end?«: Revision in the Role of the King” = *Division*, szerk. TAYLOR és WARREN, 121–41.

változtatásaiért, illetve még több kisebb mértékű eltérésért lehetett felelős a szerzői átírás. Ezekben az esetekben az Oxford kiadás mégis csak egy szöveget közölt, mert bár jó okuk lett volna két külön változatban gondolkodni, az eltérés korlátozott volt, így nem lett volna praktikus két szöveget kínálni. Később a főszerkesztők megbánták, hogy a *Hamlet*ből csak egy változatot közöltek.<sup>67</sup>

A Shakespeare-re alkalmazott átdolgozás-elméletben és az emlékezetből való felidőzésben van valami közös. A legtöbb esetben önmagában egyik sem szolgál teljes magyarázattal. Mindkettő gyakran támaszkodik a színházi adaptációra kiegészítő magyarázatként. Ahogy a „rossz” kvartók esetében nehéznek bizonyult elkülöníteni a gyenge emlékezet kártékony hatását az adaptáció átalakító hatásától, ugyanez bizonyult igaznak a szerzői és a színházi változatoknál a *Lear király*, vagy a Fólió Hamlet húzásainak esetében. Bár az Oxford-kiadás magyarázataiban uralkodó volt a szerzői átírás szerepe, a szerkesztők felismerték, hogy az átdolgozott darabok esetében általában elképzelhető, hogy a törlések, szerzői utasítások módosulásai és más hasonló változtatások nem közvetlenül mindig Shakespeare-nek köszönhetők. Értelmezésük szerint a drámaíró színpadra írta a művet, és a társulat változtatásai segítettek célja elérésében. Így tehát nagy különbség volt Shakespeare társulatának változtatásai, illetve az emlékezetből való felidőzésre tett kísérletek között, még ha ezt színészek végezték is. A szerző tekintélye kiterjedt a szöveg bizonyos színházi változtatásaira is, de nem mindegyikre. Ez radikálisan eltért a korábbi szövegkritikától, amely a színészeket majdnem mindig a szöveg romlását előidéző tényezőként kezelte. Különösen Stanley Wells hozta be a szerkesztés világába azt a nézetet, hogy Shakespeare színházi figura, majd a *Textual Companion* általános bevezetőjében Gary Taylor igyekezett ezt a gondolatot közelíteni Jerome McGann-nek a szöveg szocializációjáról szóló írásaihoz.<sup>68</sup> Amíg McKerrow meghatározása szerint a szöveg ideális állapota az író tisztázata a színházi módosítások előtt (*Prolegomena*, 6.), Wells és Taylor számára a darab integritása az író által jóváhagyott színházi gyakorlat és a szerző közvetlen kezenyomának egységéből származik.<sup>69</sup>

Az, ahogy az Oxford kezelte a *Lear királyt*, széleskörű egyetértésre talált, amennyiben kevesen próbálták tagadni, hogy szerzői átdolgozás nyomait figyelhetjük

<sup>67</sup> Stanley WELLS és Gary TAYLOR, „The Oxford Shakespeare Re-Viewed by the General Editors”, *Analytic and Enumerative Bibliography*, új folyam, 4 (1990), 6–20.

<sup>68</sup> *Textual Companion*, 34; 63, 34. j. Jerome J. MCGANN nagyhatású *A Critique of Modern Textual Criticism* (Chicago, 1983) című művét idézi.

<sup>69</sup> *Textual Companion*, 64, 53. j. James THORPE következő tanulmányát idézi: „The Aesthetics of Textual Criticism”, *PMLA*, 80 (1965), 465–82: a „műalkotás integritása” „azokból a szándékokból” ered, amelyek „a szerző, egyetemben azokkal az egyéb szándékokkal, amelyeket jóvá hagy, vagy amelyekbe belenyugszik”. L. továbbá T. H. HOWARD-HILL, „Modern Textual Theories and the Editing of Plays”, *The Library*, vi, 11 (1989), 89–115.

meg; sőt, minden ezt követő kiadás (kivéve az újranyomásokat) figyelembe vette az átdolgozás lehetséges következményeit. A szövegről alkotott kép döntően megváltozott. Például a szövegváltozatok esetében a szerkesztőknek már nem csak azt kellett mérlegelnie, hogy melyik olvasat helyes, hanem azt is, hogy a szövegváltozatok jelenléte azt tükrözi-e, hogy két eltérő, de érvényes olvasat van, vagy azt, hogy egy helyes és egy hibás. Ebben a közegben a szerkesztés instabil. Néhány kritikus ellenkezett amiatt, hogy az átdolgozás elmélete ilyen mértékben gyarmatosította a szövegváltozatok kezelését a *Lear*-ben és más darabokban. Szakaszokat tanulmányoztak újra, hogy bemutassák: az eltérések más magyarázatai, például a cenzúra, az írrok tévesztése vagy a szedő helytakarékosága az adott helyen komoly vagy bizonyíthatóan jobb alternatívák.<sup>70</sup>

Ezek az ellenvetéseknek vagy az a célja, hogy az átdolgozás-elmélet eltúlzottsága mellett érveljenek, vagy amellett, hogy az ok-okozati összefüggések nem megállapíthatók. Az előbbi érvrendszer legkidolgozottabb példája nem a *Lear királlyal*, hanem az *Othellóval* foglalkozik. E. A. J. Honigmann 1965-ben úttörő tanulmányt írt *The Stability of Sakespeare's Texts* címmel.<sup>71</sup> Ez egyebek mellett azt állítja, hogy némelyik szövegvariáns Shakespeare esetében úgy értelmezhető a legjobban, hogy a szerző meggondolta magát. Az 1980-as évek revizionistái természetesen fontos előfutárként tekintettek Honigmann munkájára. Volt azonban egy jelentős megközelítésbeli eltérés. Honigmann eltökélten igyekezett Greg tanácsát gyakorlatra váltani, és minden szövegváltozatot alaposan megvizsgálni a szöveg módosulását okozó összes lehetséges tényező fényében. Az *Othello* estében sok ilyet talált, mint ahogy az világosan látható 1996-ban írt válaszában az átdolgozás híveinek.<sup>72</sup> Honigmann utóbbi tanulmányának az átdolgozás-elmélet szempontjából két fő pontja van. Először is megkülönbözteti a szöveg hagyományozódásában résztvevőket, különös jelentőséggel a Fólió szövegének írnokeként Crane-t azonosítva. Ez meggyőző szövegkritikai eredmény, bár a Crane munkájáról való független tudásunk azt sugallja, hogy ő nem tartható felelősnek a főbb szavak közti eltérésekért. Másodszor pedig Honigmann a Fólió és a kvartó szövegeiről kimutatja, hogy egymástól függetlenül származtak le. Következésképpen a kizárólag a Fólióban megtalálható szövegrészek nem betoldásként értelmeződ-

<sup>70</sup> Ann R. MEYER, „Shakespeare's Art and the Texts of *King Lear*”, *Studies in Bibliography* 47 (1994), 128–46; R. A. FOAKES, „French Leave, or *Lear* and the King of France”, *Shakespeare Survey* 49 (1996), 217–23; *King Lear*, szerk. FOAKES, Walton-on-Thames, 1997; Richard KNOWLES, „Revision Awry in Folio *Lear* 3.1”, *Shakespeare Quarterly*, 46 (1995), 32–46; Robert CLARE, „»Who is it that can tell me who I am?«: The Theory of Authorial Revision between the Quarto and Folio Texts of *King Lear*”, *The Library*, vi, 17 (1995), 34–59; Paul HAMMOND, „James I's Homosexuality and the Revision of the Folio Text of *King Lear*”, *Notes and Queries*, 242 (1997), 62–4.

<sup>71</sup> E. A. J. HONIGMANN, *The Stability of Shakespeare's Text*, London, 1965.

<sup>72</sup> L. mint fenn, 54. j. (E. A. J. HONIGMANN, *The Texts of „Othello”...*).

nek, hanem a kvartóban rögzített inkompetens színházi húzásokként. Ezeknek a nagyszabású szerkezeti különbségeknek a honigmanni olvasata, beleértve a Fólió szomorúfűz-dalát (4.3), ami hiányzik a kvartóból, nem teszi elképzelhetővé az egyenes vonalú, szerzői átdolgozásból következő fejlődést a kvartóból a Fólióba, mivel a kvartó maga is rontott szöveg. Honigmann még így is elismeri az írói átdolgozás szerepét számos szavak közti eltérésnél, de feltételezése szerint az átdolgozás nem lehet általános magyarázat a szövegek közti különbségekre. Mindkét szöveg hamis tanúja a mögöttes szerzői szövegnek, és az eltérések közöttük korlátozottak. A „közömbös” eltérések feltételezése szerint ismét inkább a szöveg hagyományozódásának nem-szerzői szereplőitől, mint magától a szerzőtől származnak.

Ezzel szemben más kritikusok úgy találták, hogy az átdolgozás-elméletben a szerzőnek tulajdonított túlzott szerep nem lényeges kérdés, és így ellenálltak az Oxford Shakespeare hibajavítási törekvésének. A szöveg materialitásának elemzői (*textual materialists*), bár abban hasonlítanak, hogy több párhuzamos szöveget közlő kiadásokat hoznak létre, mégis, elméleti modelljük, amelyet az „a szöveg adott megvalósulása” címszóval írhatunk le, némi távolságra fekszik szerző általi átdolgozás modelljétől. Az átdolgozás-elmélet a szöveg készítésének okai-val és folyamatával foglalkozik; a szöveg materialitásának elemzése pedig kizárólag a végeredménnyel törődik, Shakespeare esetében konkrétan a fennmaradt kvartókkal és a Fólióval. Az 1990-es években a „Shakespearean Originals” (Shakespeare eredetije) nevű könyvsorozat erre a megközelítésre támaszkodik, elsőbbséget biztosítva a legelső nyomtatott változatnak, bármi legyen is az.<sup>73</sup> Például az *V. Henrik* első kvartóját választják a Fólió helyett annak ellenére, hogy a kvartó romlottabb és későbbi szövegváltozatot tartalmaz. Ez a megközelítés nem biztosít lehetőséget még a legnyilvánvalóbb nyomdai hiba javítására sem, mivel a „szöveg megvalósulása” és a „szövegváltozat” számukra egy és ugyanaz.

<sup>73</sup> A „szöveg adott megvalósulása” kifejezés Graham HOLDERNESS és Bryan LOUGHREY általános bevezetőjéből származik, pl.: *The cronicle history of Henry the fift, With his battell fought at Agin Court in France. Togither with Auntient Pistoll*, szerk. HOLDERNESS és LOUGHREY, Lanham, Maryland, 1993, 8.

## ÚJ IRÁNYOK

A szöveg bizonytalanságának dekonstrukciós értelmezése és az átdolgozás-elmélet jóval túllépett azon, hogy Shakespeare szövegét egy konkrét nyomtatott változat szövegében találja meg. Jonathan Goldberg például kijelentette: „A Shakespeare-művek szövegeinek tulajdonságait elemezve... soha nem fogjuk tudni létrehozni magát az önazonos shakespeare-i szöveget”; ezért, folytatta Walter Benjamin technikai sokszorosíthatóság koráról adott leírására emlékeztető modorban, „nincs eredeti változatunk csak másolatok. A szöveg történeti volta azt jelzi, hogy maga a szöveg nem létezik”.<sup>74</sup> Goldberg gyorsan vált a „nincs eredeti változatunk”-ról a „nem létezik”-re, mintha amit nem birtokolnánk, attól máshol is el kellene vitatnunk, hogy létezhet, és bizonytalanul lebeg egy elveszett kéziratokról szóló megfigyelés és a szöveg mint újrafeljegyzés lényegi természetének feltételezése között. De megfigyelése összecseng azzal, amit a szövegkritikával foglalkozók az évszázad folyamán hangoztattak: „Nagyon is kétséges, különösen a korai darabokkal kapcsolatban, hogy létezett-e valaha is »végeleges« írott változat”; „nem lehetünk biztosak, hogy sikerült-e megközelítenünk a szerző kéziratát”; „nem remélhetjük, hogy létrehoztunk a biztosan helyes szöveget, nem is annyira a hagyományozódás bizonytalanságai miatt – bár ezek is olykor jelentősek –, mint inkább azért, mert az író sosem írta meg azt a végeleges szöveget, amelyet megtalálhatnánk”; „Ezért minden [színházi] kézirat írott szöveg mindig függött egy íratlan para-textustól, amely mindig kísérte őt”; „az állandóság tökéletes állapota sohasem érhető el, ha maga a szöveg soha sem volt rögzítve”.<sup>75</sup> A különbség abban van, hogy a shakespeare-i szöveg állapota engedi-e az értelmes és koherens szerkesztői munkát.

A század végére az új bibliográfia elvetése megszokottá vált.<sup>76</sup> Egyesek szerint nem maradt más belőle, mint csak egy letűnt kor romjai. Törekvése, hogy

.....  
<sup>74</sup> Jonathan GOLDBERG, „Textual Properties”, *Shakespeare Quarterly*, 37 (1986), 213–17, 214 és 217. L. még Marion TROUSDALE, „A Trip Through the Divided Kingdoms”, *Shakespeare Quarterly*, 37 (1986), 218–23; és Margreta de GRAZIA és Peter STALLYBRASS, „The Materiality of the Shakespearean Text”, *Shakespeare Quarterly*, 44 (1993), 255–84. (Ez utóbbi tanulmányt VINCE Máté fordításában I. e kötetben, „A shakespeare-i szöveg materialitása” címen. – A szerk.) Egy reakció ezekre a megközelítésekre: Ian SMALL, „Why edit anything at all?»: Textual Editing and Postmodernism: A Review Essay”, *English Literature in Transition*, 38 (1995), 195–203.

<sup>75</sup> McKERROW, *Prolegomena*, 6 és 7; Greg, *Editorial Problem*, ix; *Textual Companion*, 2 és 18. Ezzel szemben I. Andrew GURR, „Maximal and Minimal Texts: Shakespeare v. The Globe”, *Shakespeare Survey* 52 (1999), 68–87: „Amellet érvelek, először, hogy a korai társulatok mindennapi gyakorlata megkövetelte, hogy rendelkezésre álljon egy »ideális« szöveg. Ez nem egészen olyan volt, mint amit a modern szerkesztők igyekeznek megtalálni, de maguk a színészek a szöveg legjobb változatának tekintették.” (70.).

<sup>76</sup> De I. G. Thomas TANSELLE, *Textual Criticism since Greg: A Chronicle, 1950–1985*, Charlottesville, 1987, aki védelmébe veszi az új bibliográfiát.

a fennmaradt nyomtatott szövegektől elrugaszkodva az elveszett kéziratok nyomába eredjen, reménytelenül idealista intellektuális alapokon nyugodott. Ez az idealizmus, a naiv pozitívizmussal párosulva, olyan szembeállításokon alapuló kategorizálásokhoz vezetett, amelynek csak kevés köze volt a koraújkori színház szövegtermelésének cseppfolyósságához. A mozgalom elhivatottsága a szerző szövegének megtalálása iránt elválasztotta Shakespeare-t a színház esetlegességeitől és az együttműködésben írt darabokban betöltött szerepétől. Az író romantika által befolyásolt képe a lényegtelenségig kisebbsítette annak a lehetőségét, hogy Shakespeare esetleg átdolgozta a saját műveit. A szövegek szakbarbár kezelése egy lejárt férfiközpontú kultúra részének kezdett tűnni, amely fenntartotta a patriarchális hozzáállását, és szubjektív ítéleteit a tudományosság aurájának kódéba vonta.<sup>77</sup> A szerző Roland Barthes által bejelentett 1968-as halálával úgy tűnt, meghal a szerkesztő is. A szerkesztést az a veszély fenyegette, hogy pusztán egy jogfosztott ideológia gyakorlati megvalósulásává, és egyben felesleges technológiává válik. A „szerkesztetlenítő” (*unediting*) mozgalom Randall McLeod anarchikusan briliáns vezetésével azt szorgalmazta, hogy az osztálytermekből ki kell vonni a szerkesztett kiadásokat, és fotó-hasonmáskiadásokkal helyettesíteni őket – ez azonban a legtöbb szempontból nem volt praktikus javaslat.<sup>78</sup>

Paradoxon, hogy a szerkesztést valószínűleg az új filológia szellemi ösztönzése újította meg, és az, hogy ez az irányzat a szövegkritika, és az újabb, elméletibb irodalomtudományi iskolák érdeklődését egyesítette. A szerkesztés tevékenysége öntudatosabbá vált, inkább hajlandóvá arra, hogy a folyamatait bemutassa az olvasónak, és hogy a szövegekkel episztemológiai és filológiai kérdésként egyszerre foglalkozzon. Egyre gyakoribb lett, hogy a szerkesztő fiatal, újhistorista vagy feminista hátterű női tudós, nem pedig idősebb, bibliográfiával foglalkozó férfi. Az újoncok nem mindig rendelkeztek a szerkesztés technikaibb részleteinek tudásával, de sikeresen közvetítették a szövegkritika kérdéseinek jelentőségét és izgalmát a szélesebb olvasóközönség felé is, és elsajátították a legkorszerűbb irodalomkritikai beszédmódot.

Így tehát a szerkesztés újult erővel folytatódott, annak ellenére, hogy elvesztette hitét néhány alapfeltevésében – ha nem is sodródott, néhány horgonyát bizonyosan elhagyta. Addig ki nem elégített igény jelentkezett egy olyan szövegkritikai

<sup>77</sup> Valerie WAYNE, „The Sexual Politics of Textual Transmission” = *Textual Formations and Reformations*, szerk. Laurie E. MAGUIRE és Thomas L. BERGER, Newark és London, 1998, 179–210; MAGUIRE, *Suspect Texts*, 26–32; MARCUS, *Unediting*.

<sup>78</sup> A „szerkesztetlenítés” fogalmát RANDALL McLEOD vezette be nagy hatással: RANDALL McLEOD, „UN Editing Shakespeare”, *Sub-Stance*, 33–4 (1982), 26–55. MACLEOD [sic] bevezetője tanulmánygyűjteményéhez (*Crisis in Editing: Texts of the English Renaissance*, New York, 1994, x–xi.) jellemző módon azt állítja, hogy George HERBERT *Easter Wings* című verséről írott saját tanulmánya felfedi, hogy „a jövőben a szerkesztett kiadások nem fognak szerepet játszani”,



irányzat iránt, amely magáévá teszi az 1980-as és 1990-es évek értékesebb belátásait, és ezek hasznosítható alkalmazását kínálja a szerkesztői gyakorlat számára. Peter Shillingsburg munkája a szerkesztői gyakorlat különféle alkalmazásait az alapján határozta meg, hogy a szerkesztő milyen viszonyban van a szöveggel, a médiummal, és a célközönséggel; ezáltal egyben a szerkesztés kikerülhetetlenségét is sugallta.<sup>79</sup> Shakespeare olvasói számára nem az a legérdekesebb kérdés, hogy kell-e szerkeszteni, hanem hogy hogyan kell.

Bizonyos céloknak az felel meg a leginkább, ha a szilárd nyomtatott termékre esik a hangsúly. A huszadik század utolsó éveiben és azt követően a tudósok fontos kérdéseket kezdtek feltenni Shakespeare-ről mint saját életében és közvetlenül utána nyomtatásban megjelent íróról.<sup>80</sup> Hogyan mutatták be szerzőként? A Főlió bevezetőanyagaiban írtak vajon szívből jövő vallomások, kulturális játszmák, vagy könyveladásra szolgáló reklámfogások?<sup>81</sup> Igaz-e, hogy Shakespeare-t nem érdekelte a nyomtatás lehetősége, amikor a darabokat írta?<sup>82</sup> Mely darabok jelentek meg nyomtatásban, hol, mikor és milyen lehetséges kombinációkban adták el azokat? Ki olvasott Shakespeare-t?<sup>83</sup> Ezek azonban még így is a specialistákat foglalkoztató kérdések, ha az irodalom- és színháztudomány ikercímszava alatt megjelent munkák hatalmas kínálatához hasonlítjuk.

Barbara Mowatt, elfogadva azt, hogy felelősségteljesen kell szerkeszteni, mellett érvelt, hogy a szerkesztőnek nem a szerző, hanem az olvasó igényeihez kell igazodnia.<sup>84</sup> Ennek a megközelítésnek az a korlátja, hogy adott esetben elvek helyett kényelmi szempontok alapján engedi működni a szerkesztőt. Feltehető az a kérdés is, hogy van-e olyan eset, amikor a szerző meghamisítása (akármit is jelentsen az) szolgálja legjobban az olvasó érdekeit. A lényegi olvasatok tekintetében a válasz egyértelműen az, hogy „nincs”. Bár igencsak komoly nehézségeket okoz a lényegit és a járulékost elválasztó határvonal meghatározása, az utóbbiak esete más kérdés.

Az olykor Shakespeare halála után nyomtatott könyvekben fellelhető, a szerző és a társulat olykor egymással egyező, olykor egymásnak ellentmondó állításait tartalmazó művek alapjául szolgáló szövegek eredete talán soha nem fejthető meg. Egy szerkesztő számára a színházi tekintély üres kifejezésnek tűnik, ha

<sup>79</sup> Peter SHILLINGSBURG, *Scholarly Editing in the Computer Age*, Georgia, 1986; javított kiadás: Ann Arbor, 1996.

<sup>80</sup> David Scott KASTAN, *Shakespeare and the Book*, Cambridge, 2001.

<sup>81</sup> Margreta de GRAZIA, *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford, 1991.

<sup>82</sup> Lukas ERNE, *Shakespeare as a Literary Dramatist*, Cambridge, 2003.

<sup>83</sup> Heidi Brayman HACKEL, „»Rowme« of its Own: Printed Drama in Early Libraries” = COX és KASTAN, szerk., 113–30; Sasha ROBERTS, *Reading Shakespeare's Poems in Early Modern England*, Basingstoke és New York, 2003.

<sup>84</sup> Barbara MOWAT, „The Problem of Shakespeare's Text(s)”, *Shakespeare Jahrbuch* 132 (1996), 26–43.



segítségével nem tud különbséget tenni *A windsori víg nők* első kvartója, a Fólió *Macbeth*-je, és egy olyan szöveg között, amelyet a jelek szerint egy viszonylag adaptálatlan szövegkönyv alapján adtak ki, mint amilyen a Fólióbeli *Julius Caesar*.<sup>85</sup> Ezen felül a század végén néhány értelmező többé-kevésbé visszatért a Shakespeare mint költő nézetéhez. Lukás Erne felvetette, hogy jellemzően túl hosszú Shakespeare-szöveg túlmegy a színházi használhatóságon és irodalmi babérokra tör. Bár elképzelései vitathatóak, mindenesetre megingathatják azt a nézetet, hogy a Fólió-szövegek közel állnak a darabok előadott változatához.<sup>86</sup> Még a jövő titka, hogy miképp lehet ez hatással a szerkesztés gyakorlatára. De a szerkesztői elmélet szempontjából Erne címe, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Shakespeare mint irodalmi drámaíró), új hangsúly létrejöttét jelzi a huszonegyedik század elején, amely visszavesz a színpadi dimenzióból, és új alapokon állva jelenti be Shakespeare mint szerző jelenlétét a szövegkritika területén. A Shakespeare életrajza iránt újonnan felserkenő érdeklődés szintén hasonló irányba mutat. Bár-hogy legyen is, minden olyan irányzatnak, amely újra a szerző felé kíván fordulni, figyelembe kell vennie, hogy a szerkesztő által megidézett szerző sokkal inkább konstrukció, mint konkrét létező, és az ilyen irányzatot meg kell határozni a shakespeare-i szövegek termelésének minden összetett bizonytalanságáról való alapos tudásnak. Ez azt is jelenti, hogy tudnia kell a fizikai anyagok makacs esetlegessége és a szerkesztő nagyravágyó vállalkozása közti küzdelemről, vagyis egy olyan küzdelemről, amely ellenáll mindenféle felszínes megoldásnak.<sup>87</sup>

*Majdnics Antal fordítása*

<sup>85</sup> „Viszonylag”, ugyanis a darab 1608 előtt született, a Fólióban mégis felvonásokra van osztva.

<sup>86</sup> L. továbbá GURR, 70. j.

<sup>87</sup> Hálás vagyok James PURKISNEK nagylelkűen részletes és figyelmes megjegyzéseiért, amelyeket e tanulmány egy vázlatához tett.

# A FORDÍTÁS ALAPJÁUL SZOLGÁLÓ EREDETI CIKKEK ADATAI

## ELSŐ KÖTET

- HARRY BERGER, JR., „The Early Scenes of *Macbeth*: Preface to a New Interpretation”, *English Literary History* 47.1 (1980 tavasz), 1–31.
- STANLEY CAVELL, „The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*” = Uő, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge UP, 1989, 39–123.
- JONATHAN BATE, „Ovid and the Mature Tragedies: Metamorphosis in *Othello* and *King Lear*”, *Shakespeare Survey* 41 (1989), 133–144.
- PHILIPPA BERRY, „Hamlet’s Ear”, *Shakespeare Survey* 50 (1997), 57–64.
- KIERNAN RYAN, „*King Lear*: A Retrospect, 1980–2000”, *Shakespeare Survey* 55 (2002), 1–11.
- RUSS McDONALD, „*Richard III* and the Tropes of Treachery”, *Philological Quarterly* 68.4 (1989 ősz), 465–483.

## MÁSODIK KÖTET

- WALTER COHEN, „*The Merchant of Venice* and the Possibilities of Historical Criticism”, *English Literary History* 49.4 (1982 tél), 765–789.
- COPPÉLIA KAHN, „»Magic of Bounty«: *Timon of Athens*, Jacobean Patronage, and Maternal Power”, *Shakespeare Quarterly*, 38.1 (1987 tavasz), 34–57.
- STEPHEN GREENBLATT, „Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, *Henry IV* and *Henry V*” = Uő, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988, 18–47.
- CATHERINE BELSEY, „Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies” = *Alternative Shakespeares* 1, szerk. John DRAKAKIS, London, Routledge, 1988, 166–190.
- LISA JARDINE, „Cultural Confusion and Shakespeare’s Learned Heroines: »These are Old Paradoxes«” = Uő, *Reading Shakespeare Historically*, London és New York, Routledge, 1996, 47–62.
- GARY TAYLOR, „Textual and Sexual Criticism: A crux in *The Comedy of Errors*”, *Renaissance Drama* 19 (1988), 195–225.
- VALERIE TRAUB, „The Homoerotics of Shakespearean Comedy” = Uő, *Desire and Anxiety: circulations of sexuality in Shakespearean drama*, London, New York, Routledge, 1992, 117–144.
- JONATHAN BATE, „Ariel and Caliban Write Back”, *Shakespeare Quarterly* 48, (1996), 155–162.

MARGRETA DE GRAZIA ÉS PETER STALLYBRASS, „The Materiality of the Shakespearean Text”, *Shakespeare Quarterly* 44.3 (1993 ősz), 255–283.

DAVID SCOTT KASTAN, „Shakespeare after Theory” = Uő, *Shakespeare after Theory*, New York és London, Routledge, 1999, 16–35.

JOHN JOWETT, „Editing Shakespeare’s Plays in the Twentieth Century”, *Shakespeare Survey* 59 (2006), 1–19.

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 az 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.

A második kötetbe olyan tanulmányokat válogattunk, amelyek a shakespeare-i szövegek keletkezésének történeti, társadalmi és tárgyi körülményeit elemzik. A kötet elsőként az újhistorizmus módszertani sokféleségét mutatja be; majd olyan tanulmányok következnek, amelyeknek közös eleme a határozott politikai szerepvállalás, az arra irányuló törekvés, hogy a múlt irodalmának olvasása egyben a jelen társadalmi jelenségeire is ráirányítsa a figyelmet. Ezek az olvasatok valamely kisebbség (pl. a gyarmatok őslakosai, a nők, a többségtől eltérő szexuális identitással rendelkezők) és a többség viszonyának szemszögéből vizsgálják a reneszánsz jelentős alkotásait. A záró szakasz szövegei részben áttekintésként szolgálnak, részben pedig a reneszánsz kutatás mind ez idáig legújabb jelentős fordulatát mutatják be. Az új materializmus, illetve az új filológia érvelése szerint az irodalmi és történeti szövegek vizsgálata mellett azok hordozóinak fizikai, anyagszerű tulajdonságait is figyelembe kell vennünk. Az alkotás folyamatának és a szövegek megjelentetésének újrachistorizálása a reneszánsz szövegek kiadásának teljesen új elveihez vezetett, és ezáltal közvetlenül volt hatással arra, ahogy a 20. század vége óta Shakespeare szövegeit olvassuk.

*Kritikatörténeti Műhely*

ISBN 978 963 284 477 0

