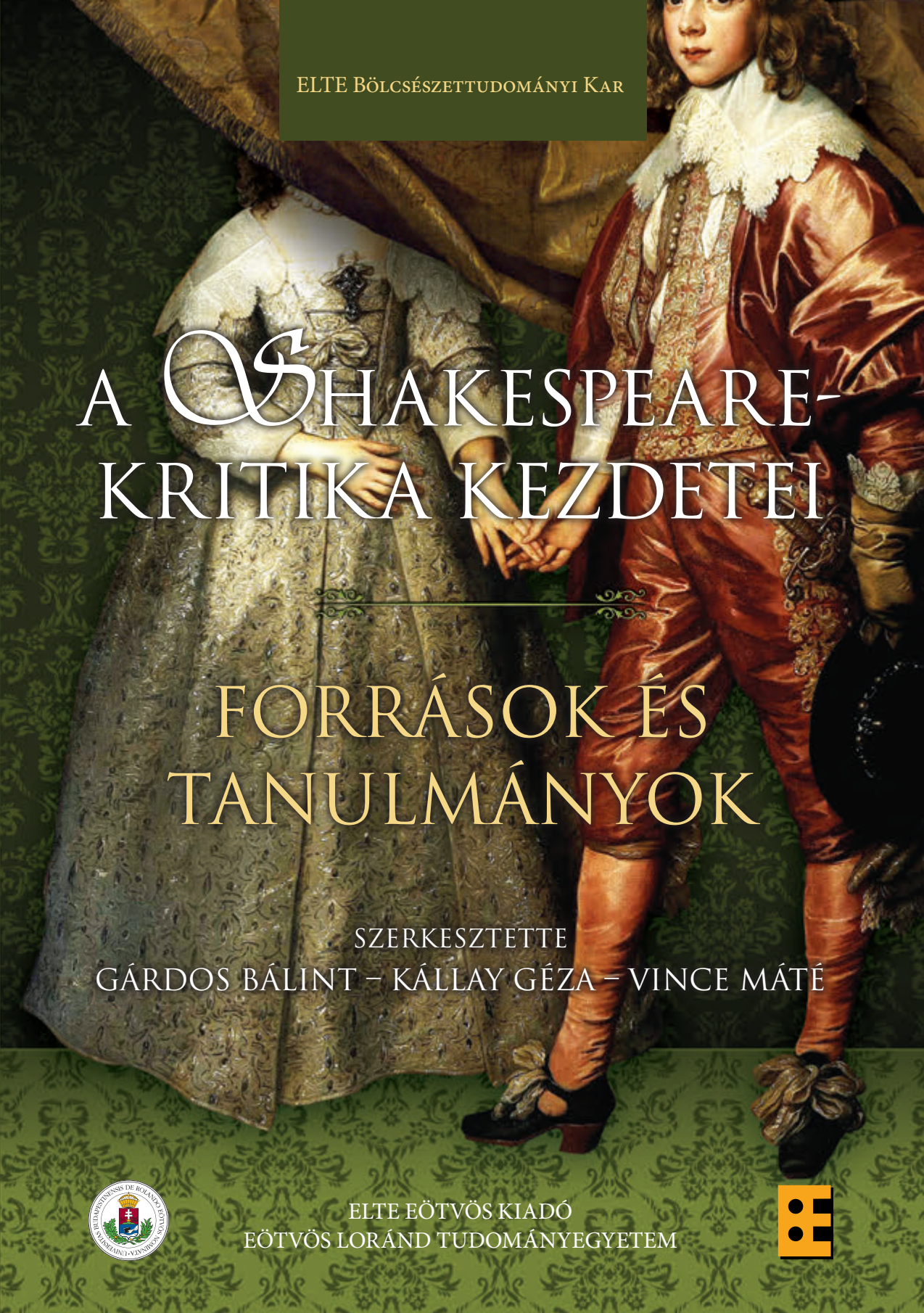
ELTE Bölcsészettudományi Kar



A Shakespeare-kritika kezdetei

Források és tanulmányok

szerkesztette
Gárdos Bálint – Kállay Géza – Vince Máté

ELTE Eötvös Kiadó
Eötvös Loránd Tudományegyetem

A SHAKESPEARE-KRITIKA KEZDETEI

SOROZAT-
SZERKESZTŐ

KÁLLAY GÉZA

KRITIKATÖRTÉNETI MŰHELY • 1.

A Shakespeare-kritika kezdetei

Források és tanulmányok

Szerkesztette
Gárdos Bálint–Kállay Géza–Vince Máté

ELTE Eötvös Kiadó • 2013

Készült az OTKA K79197 számú pályázata keretében.

© Szerzők, 2013
© Szerkesztők, 2013

ISBN 978 963 284 375 9
ISSN 2064-3209

www.eotvoskiado.hu

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

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

TARTALOM

Köszönetnyilvánítás 7

GÁRDOS BÁLINT
Ízlés és tekintély – Pope Shakespeare-kiadása 9

ALEXANDER POPE
Szerkesztői előszó Shakespeare összes műveihez (1725) 16

GÁRDOS BÁLINT
„A kérdést vitára bocsátva" – Samuel Johnson
Shakespeare-értelmezése 30

SAMUEL JOHNSON
Előszó Shakespeare műveihez (1765) 41

RUTTKAY VERONIKA
A skót felvilágosodás irodalomkritikusa –
William Richardson 81

WILLIAM RICHARDSON
Esszé Sir John Falstaff drámai jelleméről (1780) 91

GÁRDOS BÁLINT
Thomas Warton, az Erzsébet-kor és az angol irodalomtörténet-írás
kezdetei 113

THOMAS WARTON
Az angol költészet története – Részlet a harmadik kötetből (1781) 121

GÁRDOS BÁLINT
Dráma mint költészet és színház –
Charles Lamb Shakespeare-esszéjéhez 127

Charles Lamb
Shakespeare tragédiáiról, színpadi megjelenítésre való alkalmasságuk szempontjából (1812) 133

Gárdos Bálint
A leglegebb – Hazlitt *Lear*-esszéjéhez 151

William Hazlitt
Lear (1817) 154

Gárdos Bálint
Politikai esztétika – Hazlitt *Coriolanus*-értelmezéséhez 161

William Hazlitt
Coriolanus (1817) 163

Gárdos Bálint
Alulnézetből – Hazlitt *A velencei kalmár*ról 168

William Hazlitt
A velencei kalmár (1817) 171

Gárdos Bálint
A reneszánsz mint ősrobbanás – Hazlitt az Erzsébet-korról 177

William Hazlitt
Előszó az Erzsébet korszak irodalmáról szóló előadásokhoz 181

Ruttkay Veronika
Samuel Taylor Coleridge Shakespeare költészetéről 194

Samuel Taylor Coleridge
Biographia Literaria – 15. fejezet.
A költői erő konkrét jeleinek megvilágítása Shakespeare *Venus és Adonis* és *Lucretia meggyalázása* című költeményeinek elemzésén keresztül 202

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A szerkesztők mindenek előtt Péter Ágnesnek szeretnének köszönetet mondani a fordítások és a tanulmányok javítása során nyújtott rengeteg segítségéért és támogatásáért. Hálával tartozunk Komáromy Zsoltnak, Ruttkay Veronikának és Timár Andeának, akik önzetlenül a segítségünkre siettek. Végül köszönet illeti a *Holmi*, a *Jelenkor* és a *Liget* munkatársait, akik hozzájárultak a már megjelent szövegek (nem egészen változatlan) újranyomásához.[1]

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 7.

[1] Gárdos Bálint következő írásairól és fordításairól van szó: „Thomas Warton, az Erzsébet-kor és az angol irodalomtörténet-írás kezdetei", *Jelenkor*, 2013. márc., 279–284. „»A kérdést vitára bocsátva.«: Samuel Johnson Shakespeare-értelmezése", *Holmi*, 2012. okt., 1187–1195. „A reneszánsz mint ősrobbanás", *Liget*, 2009. okt., 55–59. „Alulnézet" *Liget*, 2010. jan., 45–6. „A leglegebb", *Liget*, 2010. febr., 45–6. „Politikai esztétika", *Liget*, 2011. jan. 58–59. William Hazlitt, „Előszó az Erzsébet-kor irodalmáról szóló előadásokhoz", *Liget*, 2009. okt. 59–70. William Hazlitt, „A folyóirat-esszék íróiról", *Jelenkor*, 2009. dec., 1284–1297. William Hazlitt, „A velencei kalmár", *Liget*, 2010. jan., 47–51. William Hazlitt, „Lear", *Liget*, 2010. febr., 47–53. William Hazlitt, „Coriolanus", *Liget*, 2011. jan., 59–63. Samuel Johnson, „Előszó Shakespeare műveihez", *Holmi*, 2012. okt., 1195–1211 és nov., 1347–1360. Thomas Warton, „*Az angol költészet története*: Részlet a harmadik kötetből", *Jelenkor*, 2013. márc., 284–288.

GÁRDOS BÁLINT

ÍZLÉS ÉS TEKINTÉLY

POPE SHAKESPEARE-KIADÁSA

Számunkra szinte tökéletesen idegen lenne az a szerző, akinek összes drámai művei kiadására szerződött Alexander Pope (1688–1744), a fiatal kora ellenére ismert költő és Homérosz-fordító 1721 májusában. A szerző nevét felismernénk, bár a név változatos helyesírásán elcsodálkoznánk: a műveit ekkoriban valószínűleg nagyon kevesen olvasták, s számunkra a kevesek olvasmánya is rengeteg ponton ismeretlennek hatna. A színházak ugyan sok művét játszották, de gyakran a szerző feltüntetése nélkül, s többnyire szabad átiratban. Shakespeare nem volt még Shakespeare.[1]

Mindezzel együtt már a Pope-ét megelőző generáció (elsősorban John Dryden) eldöntötte, hogy Shakespeare lesz az a szerző, akit szembe lehet állítani a francia kultúra nyomasztónak érzett fölényével: ő lesz *az* angol szellem megtestesülése. Olyannyira, hogy Pope egy 1733-as versében már némiképp bosszúsan írja, hogy Shakespeare nevéhez mindenütt az „isteni", „páratlan" szavak társulnak.[2] Jól mutatja a kialakulatlan, köztes állapotot, hogy miközben Shakespeare kiadása már elég fontos feladatnak látszik egy végtelenül ambiciózus és meglehetősen nagy tekintéllyel rendelkező fiatal költő számára, a kiadó igen szerény összeggel honorálta a munkát. S ha az anyagiakkal kapcsolatban igen gyakorlatias Pope mégis elvállalta a munkát, akkor valószínűleg nem gondolta, hogy túl sok időt kellene szánnia rá.[3] Úgy tűnik, arra sem gondolt, hogy ez valamiféle speciális képzettséget igényelne. S valóban, már októberben arról számolt be a kiadónak, hogy a szerkesztés lezárult, és kész az előszó is.[4] A hatkötetes munka végül 1725-ben jelent meg.

[1] Robert D. Hume, „Before the Bard: »Shakespeare« in Early Eighteenth-Century London", *ELH*, 1997/1., 41–75.

[2] Alexander Pope, *The First Epistle of the Second Book of Horace Imitated* (Imitáció Horatius második könyvének első episztolájából), 70. sor. A Pope-költeményekre a következő kiadás alapján hivatkozom: Alexander Pope, *The Poems of Alexander Pope. A one-volume edition of the Twickenham text with selected annotations*, szerk. John Butt, London és New York, Routledge, 1963.

[3] Austin Warren, *Pope as Critic and Humanist*, Glouchester, Mass., Peter Smith, 1963 [1929], 122.

[4] Pat Rogers, *A Political Biography of Alexander Pope*, London, Pickering & Chatto, 2010, 131.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 9–15.

A kiadás az első pillanattól kemény kritikát váltott ki.[5] Lewis Theobald *Shakespeare Restored* (A helyreállított Shakespeare) című tanulmányában már 1726-ban 194 oldalon szedte ízekre Pope szerkesztői megoldásait, előre beharangozva saját sokkal szakszerűbb kiadását. Theobald Shakespeare-je már ránézésre is napjaink kritikai kiadásait idézi, a szövegvariánsok gondos feltüntetésével, minden szerkesztői beavatkozás részletes magyarázatával, a feltételezett eredeti szövegállapot helyreállításának igényével.[6]

Pope ellenben nem csupán nem gyakorolt szigorú szövegkritikát, hanem minden lehetséges alkalmat megragadott annak gúnyolására. Már az 1715-ben megjelent *Iliász*-fordításához írt tanulmányában és kommentárjaiban elítélően nyilatkozott azokról, akiknek „több az olvasottságuk, mint az ízlésük", s akiknek a szövegmagyarázatai ezért „filozófiaiak, történelemiek, földrajziak, allegorizálók, vagyis mindenfélék, épp csak kritikaiak és költőiek nem".[7] Egy későbbi költeményében pedig úgy írja le az ilyesfajta kritikusokat, mint akiknek a neve úgy marad fönn Miltoné vagy Shakespeare-é mellett, ahogy a borostyán őriz meg mindenféle visszataszító szemetet és férgeket. „Pains, reading, study, are their just pretence, / And all they want is spirit, taste, and sense." (Fáradtság, olvasás, tanulmányok: ezekkel joggal dicsekednek, / Éppen csak a szellem, az ízlés és az értelem hiányzik belőlük).[8] James R. Sutherland klasszikus tanulmányában ezek alapján Pope és Theobald vitáját a „felmagasztalt átlagolvasó" vagy az „amatőr úriember" és a szaktudós szembefordulásaként írja le.[9]

Ha tehát Pope nem végezte el mindazt, amit azóta egy kritikai kiadás szerkesztőjétől megszoktunk, akkor mit végzett el? Pope kiadásának újdonsága, hogy elsőként vizsgálta szisztematikusan az 1623-as fólió Shakespeare-összkiadást megelőző kvartó-szövegeket, és végezte el a különféle szövegváltozatok közötti összehasonlítást. Miután a kiadás maga nem dokumentálja részletesen a variánsok összevetését, a legtöbb kommentátor úgy vélte, hogy mindezt Pope csak ígérte az előszóban, valójában azonban igen felületesen végezte el. John A. Hart azonban meggyőzően bebizonyította, hogy Pope a rendelkezésére álló kiadásokat alaposan összehasonlította; ám ezt nem azzal a céllal tette, hogy akár rekonstruálja a feltételezett eredetit, akár dokumentálja az összes létező szövegváltozatot,

[5] Pat Rogers, aki ma valószínűleg a legtekintélyesebb Pope-szakértő, szintén kudarcként számol be a vállalkozásról 2010-es életrajzában. Rogers, 130–131.

[6] [Lewis] Theobald, *Shakespeare restored, or a Specimen of the Many Errors Committed, as Unamended by Mr Pope in his Late Edition of this Poet. Designed not only to correct the said Edition, but to restore the true Reading of Shakespeare in all the Editions ever yet publish'd*, London, L. Francklin, 1726.

[7] Alexander Pope, *The Iliad of Homer*, szerk., Maynard Mack, London, Methuen, 1967. 7. kötet. 82.

[8] *An Epistle from Mr. Pope, to Dr. Arbuthnot* (Episztola Pope úrtól dr. Arbuthnotnek), 159–160. sorok.

[9] James R. Sutherland, „The Dull Duty of an Editor", *The Review of English Studies*, 1945, 202–215. Újranyomva: *Essential articles for the study of Alexander Pope*, szerk. Maynard Mack, Hamden, Conn., Archon Books, 1964, 630–649, 630.

hanem hogy minden lehetséges helyen a szerinte legjobb variánst válassza ki.[10] A neki nem tetsző részleteket a lap aljára süllyesztette, a legszebb sorokat a margóra helyezett vesszőkkel, a legragyogóbb jeleneteket pedig föléjük rajzolt csillaggal jelölte meg, és indexel segítette a legértékesebb passzusok kikeresését. David Nichol Smith szellemes hasonlatával Pope úgy járt el, mint egy hátrahagyott irodalmi életmű gondozója.[11] Szerzőjét a lehető legjobb színben kívánta felmutatni.

Pope eljárásának gyengéit könnyű meglátni, nem is véletlen, hogy nemigen voltak követői, s ma egy ilyen kiadás bizonyára elképzelhetetlen lenne. Önkényesnek, szubjektívnek nevezhető az eljárása, nem tiszteli a történelmi korszakok különbözőségét,[12] szinte visszakövethetetlenek az eljárása lépései stb. Mondhatunk-e bármit a védelmében?

Először is ne feledjük, hogy Shakespeare szövege még nem számított szentnek. Folyamatos átírás, színpadi és irodalmi adaptáció tárgya volt: ez akkoriban a megbecsülés, nem a tiszteletlenség jelének számított.[13] A bibliai és a görög-latin filológia eszköztárának alkalmazása modern irodalmi szövegekre még merőben új és sokak szemében egészen botrányos gondolatnak számított. Pope maga is épp úgy, mint barátai (különösen Jonathan Swift) legjobb műveikben állandóan támadják a tekintélyrombolónak érzett kommentátorokat.[14] Ráadásul azt is elmondhatjuk, hogy Pope szerkesztői elvei sokban megelőzik a mai Shakespeare-textológia számos megállapítását. David Scott Kastan híres érvelése szerint ideje elszakadni attól a „platonikus" meggyőződéstől, hogy a szövegváltozatok tengere mögött egy ideális szöveg lebegne, amely felé a kritikai kiadásnak közelítenie kell.[15] Pope ízlésítéletből kiinduló eljárásmódja ezt tökéletesen megvalósítja: nem igyekszik reprodukálni a feltételezett szerzői szándéknak megfelelő szöveget, hanem belenyugszik, hogy csupán a fizikailag létező szövegváltozatokból lehet dolgozni.[16] Hatalmas tekintélyt tulajdonít Shakespeare-nek, ám e tekintélyt nem a szerinte

[10] John A. Hart, „Pope as Scholar-Editor", *Studies in Bibliography,* 1970, 45–59.
[11] David Nichol Smith, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1928. 34.
[12] Peter Dixon például a vesszők és csillagok alapján kimutatta, hogy Pope Shakespeare-ben saját szatíraírói tehetségének párhuzamait keresi, ennyiben saját kortársaként kezelve a drámaírót. Peter Dixon, „Pope's Shakespeare", *The Journal of English and Germanic Philology*, 1964/2, 191–203. Vö. John Butt, *Pope's Taste in Shakespeare*, London, The Shakespeare Association, 1936.
[13] Hume, 65.
[14] Alex Watson, *Romantic Marginality: Nation and Empire on the Borders of the Page*, London, Pickering & Chatto, 2012. 13–29.
[15] David Scott Kastan: *Shakespeare and the Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 117–119.
[16] Marcus Walsh: *Shakespeare, Milton, and eighteenth-century literary editing: the beginnings of interpretative scholarship*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. A. D. J. Brown: „The Little Fellow has Done Wonders", *Cambridge Quarterly*, 1992/2, 120–149, 149.

(a színészek, nyomdászok hanyagsága, tudatlansága miatt) helyrehozhatatlanul hibás szövegből eredezteti, s így semmi akadályát nem látja, hogy azon javítson.

Miben látja Pope Shakespeare tekintélyének forrását, és mi teszi indokolttá szerkesztői eljárását? A válasz a természet. A természet rendje az, amelyet a kivételesen eredeti költő (mint Shakespeare) reprodukál a művében: „a természet szól rajta keresztül". A megfelelő ízléssel rendelkező kritikus pedig ezt ismeri föl – még ha torzóban, eltorzultan maradt is fönn a mű, mint Shakespeare-é. A géniusza („lángesze") alapján alkotó költő és az ízlését követő kritikus munkája tehát szorosan összetartozik, a két kitüntetett képesség egymással párhuzamba állítható.

> Miként költőben lángész ritkaság,
> Birálóban jó ízlés gyér tulajdon.
> Amazt is, ezt is égi szikra gyújtja
> S születni kell irónak s műbirónak.[17]

Mindkét tevékenység tekintélyét és szabályát a természeti törvény követése adja: a kritikus számára a legfőbb tanács: „követve a természet változatlan / Mintáját ahhoz mérd itéleted", de az alkotó számára is a természet a „kútfő, czél s próbakő".[18] Pope számára tehát Shakespeare nagysága nem a nyelvében van és nem is a színpadi hatásban (a színházról és a színészekről szinte egy jó szava sincs), hanem a természettel való tökéletes harmóniában. Egy érdekes újabb értelmezés szerint emiatt a kortárs tudományosság összefüggésében kell látnunk Pope kritikusi és különösen szerkesztői tevékenységét: Shakespeare műveiben ugyanazok a természeti törvények működnek, mint amelyeket Newton (Pope idősebb kortársa) matematikai formulákban fejezett ki. A költő általános, objektív természeti törvényeket fedezett föl, ám nem mindig tudta ezeket helyesen megfogalmazni. Így Pope, aki egy előrehaladtabb, kifinomultabb kor gyermekének tartotta magát, semmi akadályát nem látta, hogy a művek amúgy sem a lényeghez tartozó nyelvi szintjén (nem is keveset) javítson.[19]

---

[17] Pope Sándor, *A műbirálatról. Tanköltemény*, ford. Lukács Móricz, Budapest, Franklin, 1876. 11. „In Poets as true Genius is but rare, / True Taste as seldom is the Critic's share; / Both must alike from Heav'n derive their Light, / These born to Judge, as well as those to Write." *An Essay on Criticism*, 12–15. sorok.

[18] Pope, *A műbirálatról*, 14. „First follow Nature, and your Judgment frame / By her just Standard, which is still the same." „*At once the Source, and End, and Test of Art*." *An Essay on Criticism*, 68–69. és 73. sorok.

[19] Gefen Bar-On Santor, „The Culture of Newtonianism and Shakespeare's Editors: From Pope to Johnson", *Eighteenth Century Fiction*, 2009/4, 593–614.

A fizikoteológiai gondolkodással átitatott kora-tizennyolcadik században az új tudományos felismeréseket sokan vallási evidenciaként élték meg, Pope híres Newton-epitáfiuma a tudós felismerései által hozott fényt az isteni teremtés beteljesedéseként értelmezi.[20] A természet tudományos megismerését és revelációként való szemléletét az *Essay on Man* (1733–4) című nagy filozófiai költemény is összekapcsolja, s Dávidházi Péter egy újabb tanulmánya éppen e mű fényében mutatja ki a kultikus gondolkodás elemeit a Shakespeare-előszóban.[21] Dávidházi a vindikáció alapgesztusát írja le mindkét szövegben. A költemény Isten útjainak igazolásában („vindicate the ways of God to Man") határozza meg a gondolatmenet célját, s ennek érdekében amellett érvel, hogy ami a részt tekintve hibának látszik, az egész szempontjából (*sub specie aeternitatis*) a lehető legjobb. Vagyis nem Isten teremtésében van a hiba, hanem a részleges emberi percepcióban. A tanulság az alázat („to reason right is to submit"[22] – a helyes gondolkodás a meghódolás, vagy esetleg elfogadás, alárendelődés); ha nem látjuk is az egész tökéletességét, mindenképpen feltételeznünk kell azt. Hasonlóképpen Shakespeare (a természetet követő) szövegének minden látszólagos hiányossága is emberi hiba, méghozzá más emberek (színészek, nyomdászok stb.) hibája. Shakespeare munkáját feltétlen elismerés illeti meg.

Shakespeare tekintélyének nagy előképe a régiek és újak vitájában a régiek oldalán harcba szálló Pope szemében Homérosz volt, akinek fordításán, kommentálásán részben a Shakespeare-kiadással párhuzamosan dolgozott. E kommentárokban is számos vindikációs gesztust találunk (hiszen Charles Perroult és követői már kétségbe vonták Homérosz kritikán felüli rangját), és általánosságban a kultikus, vallásos beszédmód bizonyos elemeit figyelhetjük meg. Az *Iliász*hoz írt előszó több párhuzamot mutat a Shakespeare-kiadás előszavával. Mindkettő a szerző invencióját emeli ki, mindkét műnek a természetességére esik a hangsúly, s a természetesség mindkét esetben elsősorban a jellemformálásban mutatkozik meg. Mindkét szerző esetében el kell ismerni bizonyos hibákat, de a hibák egyik esetben sem érintik a lényeget. Homérosz a valószerűség elvét sértő képzeletszüleményei (beszélő lovak!) és túlburjánzónak érzett hasonlatai valójában tüzes invenciójának melléktermékei. A történeti érv egyik esetben sem érinti az alkotás egyetlen esszenciális elemét se. Inkább mentségként szolgál: például a hősök esetenként határozottan illetlennek mondható viselkedése

[20] „Nature, and Nature's Laws lay hid in Night. / God said, *Let Newton be!* and All was *Light*." [A természetet és a természet törvényeit az éjszaka rejtette. / Isten azt mondta: Legyen Newton! s minden fényben állt.]

[21] Péter DÁVIDHÁZI, „The Ways of God and Shakespeare: Cult and Criticism in Pope's Defensive Arguments" = *Cult, Community, Identity*, szerk. Veera RAUTAVUOMA, Urpo KOVALA, Eeva HAVERINEN, Jyvaskyla, University of Jyväskylä, 37–58.

[22] *Essay on Man, Epistle I.*, 164. sor.

egy csiszolatlan kor szokásait tükrözi. S amiként a szerkesztőnek „minden újítással szemben szent rettenettel" kell eljárnia, úgy kell a fordítónak óvakodnia a túlzottan szabados megoldásoktól.[23]

Pope művészetekkel kapcsolatos gondolkodásában számtalan vallásos elem található. Bár az emberi elme soha nem lesz képes a természetet megformált egészként szemlélni, a sikeres műalkotás kicsiben éppen ezt teszi lehetővé: esztétikai élménnyé tesz egy demonstrálhatatlan metafizikai-teológiai eszmét. Ha elfogadjuk, hogy természeti törvények formálják a művészetet, akkor talán jobban felfedezzük a természetben rejtőző művészetet.

> All nature is but art, unknown to thee;
> All chance, direction, which thou canst not see;
> All discord, harmony, not understood;
> All partial evil, universal good
>
> Az egész természet nem más, mint művészet, még ha erről nem is tudsz,
> minden véletlen: számodra láthatatlan irányítás,
> minden disszonancia: nem értett harmónia,
> minden részleges rossz: általános jó[24]

A műalkotásban is – ennek megfelelően – számos részleges hiba elfogadható (sőt, talán szükséges is), míg a természet törvényének való megfelelés alapelve nem sérül. A „kritika jobbik fele" amúgy sem a tökéletlenségek felhánytorgatása, hanem a szerző „kiválóságainak" megmutatása. Érdekes módon részletesebb indoklás nélkül, csupán a kritikus személyes ízlése alapján. Ezt magyarázhatja James Noggle megfigyelése: szerinte Pope (szemben a tizennyolcadik századi ízlés-diskurzus számos képviselőjével, például a kortárs Joseph Addisonnal) nem emeli ki az ízlés társasági, közösség-formáló jelentőségét.[25] Noggle úgy véli, Pope igyekszik ellenállni annak, hogy *az* ízlésből *egy* ízlés legyen: a közvetlen, egyéni és ritkasága miatt rendkívül értékes reakcióból egy potenciálisan bővíthető csoport kulturális önmeghatározása. Ez teheti valamelyest érthetőbbé, hogy *Essay on Criticism*ben miért képes kigúnyolni azokat, akik anélkül használják a kor olyan proto-esztétikai kulcsszavait (és egyúttal persze divatjelenségeit), mint a *je ne sais quoi* (tudom-is-én-micsoda), hogy indokolnák az ítéleteiket, miközben

[23] A két legfontosabb Homérosz-tanulmánynak, az *Iliász*hoz írott előszónak és az *Odüsszeia* utószavának a kritikai kiadása: Alexander Pope: *The Iliad of Homer*, szerk. Maynard Mack, London, Methuen, 1967, 3–25. és Alexander Pope: *The Odyssey of Homer*, szerk. Maynard Mack, London, Methuen, 1967, 382–397. (*The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*/7, 10. Sorozatszerk. John Butt).
[24] *Essay on Man, Epistle I.,* 289–292. sorok.
[25] James Noggle, *The Temporality of Taste in Eighteenth-Century British Writing*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 40–63.

szerkesztői gyakorlatában maga is magyarázat nélkül emeli ki a neki tetsző részleteket, és tűnteti el a szerinte sikerületleneket. Pope tankölteményében található a báj vagy kellem (*grace*) fontosságának egyik legismertebb megfogalmazása az angol hagyományban.[26]

> Szabály azonban minden bájt nem adhat,
> Szerencse is kell nem csak szorgalom;
> Hangászat ebben s költészet hasonlók,
> Kimondhatatlan báj van mindenikben,
> Melyet rendszerből nem tanulhatunk,
> Csupán mesterkéz érhet el maga.[27]

Pope tehát kimondja, hogy a szabály önmagában nem hozhat létre nagy művet, de azon nyomban annyira beszűkíti a kellem érdekében megengedett szabályszegés lehetőségét („Csak ritkán és szükségből merje azt [a modern szerző] / S magát ha nagy példával mentheti")[28], hogy az olvasónak az a benyomása támad: a szabályszegés igazi értelme a szabály, a rend helyreállásának tapasztalatában rejlik.[29] Ehhez azonban az is kell, hogy a szabályosság ne legyen első pillanatra szembetűnő: ezért tiltakozott Pope olyan hevesen a túlzottan formális, geometrikus kertépítés ellen – a természetesség nevében.[30] Kell a pillanatnyi dezorientáció, a rend hiányának múló illúziója: a műalkotás csak így töltheti be funkcióját. Talán éppen a látszólagos szabálytalanságok ellenére érvényesülő gazdag, természetes rend vonzotta a nagy klasszicista költőt éppen Homéroszhoz és Shakespeare-hez. Összességében Pope kritikusi tevékenysége jó példa arra, hogy az esztétika tizennyolcadik századi előtörténetében a szubjektivitást és irracionalitást hangsúlyozó, Alfred Baemlerre visszanyúló koncepció jócskán eltúlzott.[31] Az ízlés Pope írásaiban egy szubjektum előtti, a szubjektumot meghaladó rendet tár fel.

[26] E fogalmakról lásd Szécsényi Endre, „A tudom-is-én-micsoda mint proto-esztétikai minőség" = *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, szerk. Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre, Budapest, L'Harmattan, 2010. 124–140.

[27] Pope: *A műbírálatról*. 16. „Some Beauties yet, no Precepts can declare, / For there's a Happiness as well as Care. / Musick resembles Poetry, in each / Are nameless Graces which no Methods teach, / And which a Master-Hand alone can reach." *Essay on Criticism*, 141–145. sorok.

[28] „*Moderns*, beware! Or if you must offend / Against the Precept, ne'er transgress its *End*, / Let it be *seldom*, and *compell'd by Need*, / And have, at least, *Their Precedent* to plead." 163–166. sorok.

[29] Ronald L. Bogue, „The Meaning of »Grace« in Pope's Aesthetic", *PMLA*, 1979/3, 434–448.

[30] Ld erről a *Guardian*be írott 1713-as esszéjét: Alexander Pope, *The Major Works*, szerk. Pat Rogers, Oxford, Oxford University Press, 2006, 62–66.

[31] Alfred Baeumler, *Az irracionalitás problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában Az ítélőerő kritikájáig*, ford. V. Horváth Károly, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002.

ALEXANDER POPE

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ SHAKESPEARE ÖSSZES MŰVEIHEZ (1725)

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 16–29.

Nem célom belefogni e szerző műveinek kritikai értékelésébe, bár ennek sikeres és nem felszínes elvégzése a legkitűnőbb alkalmat nyújtaná valamely jó ítéletű író számára, hogy nemzetünk ítélőerejét és ízlését formálja.[1] Ugyanis el kell ismernünk, hogy minden angol költő közül Shakespeare művei szolgáltatják a leggazdagabb és legteljesebb tárgyat a kritika számára, hiszen ezekben találjuk a különféle szépségek és vétségek legszámosabb és legszembetűnőbb példáit. Ez azonban messze meghaladná egy előszó kereteit, amelynek nincsen más feladata, mint beszámolni e művek sorsáról, és hagyományozódásuk szerencsétlen körülményeiről. Ezáltal jelentéktelenebbnek fogjuk mutatni Shakespeare valódi hibáit, és fölmentjük számos alaptalan vád alól. Bár ez az eljárás nem mutathatja meg, a jövőben miképpen szolgáltassanak neki igazságot az első tekintetében, de arra megfelel, hogy megakadályozza az igazságtalanságot a másodikban.

Mégis meg kell említenem legfőbb és legjellegzetesebb kiválóságai közül néhányat, amelyek miatt (minden hibája ellenére) jogosan tartják egyhangúan jelentősebbnek minden más drámaírónál. Nem mintha ez lenne a megfelelő hely a dicséretére, ám erre semmilyen alkalmat nem mulasztanék el.

Ha volt valaha is szerző, aki megérdemelte az *eredeti* nevet, akkor Shakespeare volt az. Maga Homérosz sem merített ilyen közvetlenül a természet forrásaiból: művészete egyiptomi szűrőkön és csatornákon keresztül ért el hozzá, és nem kerülhette el, hogy nyomot hagyjon rajta az előtte éltek műveltsége és az általuk hagyott minták.[2] Shakespeare költészete maga az inspiráció; ő a természetnek

[1] A fordítás a standard kritikai kiadás alapján készült: *The Prose Works of Alexander Pope. Vol. II: The Major Works, 1725–1744*, szerk. Rosemary Cowler, Oxford, Blackwell, 1986. 1–40. A jegyzetek összeállítása során fölhasználtam e kiadás kommentárjait, valamint két továbbiét: Alexander Pope, *The Major Works*, szerk. Pat Rogers, Oxford, Oxford University Press, 1993. 183–194, 629–630. Alexander Pope, „Preface to Shakespeare", szerk. Jack Lynch, <http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/pope-shakespeare.html>.

[2] Shakespeare állítólagos műveletlensége már eddigre kritikai közhely volt.

nem annyira utánzója, mint inkább az eszköze, ami alatt nem csupán azt értem, hogy a természet alapján beszél: inkább a természet szól rajta keresztül.[3]

Jellemei annyira azonosak a természettel, hogy sértés lenne a távolságot sugalló másolat szóval írni le őket. Más költőknél a jellemek mind hasonlóak, ami azt mutatja, hogy egymástól vették át őket, s csupán egy utánzatot sokszorosítottak: a hamis szivárványhoz hasonlatosan az összes kép csak egy tükröződés tükröződése. Shakespeare minden egyes jelleme azonban éppolyan egyéniség, mint bárki, akivel az életben találkozunk.[4] Lehetetlen két egyformát találni közöttük, és ha összevetjük azokat, amelyeket helyzetük vagy rokonságuk miatt bármilyen szempontból ikerpárnak vélhetnénk, határozottan különféléknek fogjuk találni őket. A jellemek élettelisége és változatossága mellett említenünk kell csodálatos állandóságukat is, amely darabjaiban mindvégig olyan erősen érvényesül, hogy ha a szereplők neve nélkül nyomtatnák ki a megszólalásaikat, akkor is teljes biztonsággal eldönthetnénk, melyiket ki mondja.

Senki sem bírt még nagyobb hatalommal a *szenvedélyeink* fölött Shakespearenél, vagy adta ennek változatosabb bizonyítékait. Azonban sehol nem látjuk, hogy ezen dolgozna vagy fáradozna, nem sejteti előre, milyen hatást akar elérni és nem vesszük észre, mi felé vezet; a szív azonban mégis megfeszül, a könnyek pedig eleredtek, s mindig éppen a megfelelő helyeken. Magunk is meglepődünk, amikor elsírjuk magunkat, de ha belegondolkodunk, fölismerjük a szenvedély helyénvalóságát; olyannyira, hogy azon lennénk meglepve, ha nem sírtunk volna, méghozzá éppen abban a pillanatban.[5]

Milyen csodálatos az is, hogy az ezekkel éppen ellentétes szenvedélyeknek: a nevetésnek és a jókedvnek[6] is éppilyen mértékben az ura volt! Hogy az emberi természet nevetséges oldalának sem kevésbé mestere, mint a nagyszerűnek, leg-

[3] Vö.: John Dryden híres megfogalmazásával, 1668-ban publikált *An Essay of Dramatick Poesie* (Esszé a drámai költészetről) című művéből. „Nem volt szüksége a könyvek pápaszemére, hogy annak segítségével tudjon meg valamit a természetről. Önmagába pillantott, s ott rátalált a természetre." A részlet magyarul megtalálható „Shakespeare, a természet költője" címen, Kéry László fordításában. *Shakespeare az évszázadok tükrében*, vál. és szerk. Szenczi Miklós, Budapest, Gondolat, 1965. 48.

[4] Bár az ember azt hinné, hogy az arisztoteliánus klasszicista kritikában ez a szempont háttérbe szorult, Margaret Cavendish már 1664-ben a drámaíró jellemteremtő erejét emelte ki egy később nagy karriert befutó hasonlattal. „Darabjaiban" – mondja – „olyan jól fejezett ki mindenfajta személyiséget, hogy az ember azt hinné, átalakult minden egyes személlyé, akit leírt."

[5] Hasonló hatáspszichológiai megfigyeléseket tett Pope előtt pl. John Dennis is 1711-ben. „Olyan kiváló tehetséggel érinti meg a szenvedélyeket […], hogy megfelelő előkészítés hiányában is erősebben hozza mozgásba azokat, mint a többi tragikus költő, akik a terv szépsége és a cselekmények felépítése terén előnyt élveznek vele szemben."

[6] Az angol szövegben itt a nehezen fordítható *spleen* szó szerepel. A lépet (a szó egyik jelentése) egyszerre tekintették a jó- és a rosszkedv központjának, ezért mind a két ellentétes hangulatot jelenthette. Pope *Fürtrablás*ában például negatív értelemben szerepel. Itt azonban az nem tűnik valószínűnek.

hiúbb gyengéinknek sem, mint a legnemesebb gyengédségünknek, leghaszontalanabb érzéki örömeinknek sem kevésbé, mint legerősebb érzelmeinknek.

De nem csak a szenvedélyek terén kiváló: a gondolkodás és érvelés terén is éppilyen csodálatraméltó. Vélekedései általában minden témában nem csak a lehető legtalálóbbak és legmegfontoltabbak, de egészen különleges tehetsége segítségével – amely valahol az éleslátás és a szerencsés rábukkanás között helyezkedik el – éppen arra a pontra talál rá, amelyen egy adott gondolatmenet megfordul, vagy amelytől bármely érv súlya függ.[7] Ez egészen elképesztő egy olyan ember esetében, aki sem neveltetése alapján, sem tapasztalatból nem ismerte az élet azon nagyszabású és nyilvános jeleneteit, amelyek gondolkodásának tipikus tárgyai. Így aztán mintha intuitíven ismerte volna a világot, mintha egy pillantással az emberi természet mélyére hatolt volna; ez teszi őt az egyetlen szerzővé, akiről joggal mondható el az új vélemény, hogy filozófusnak, sőt még világfinak is lehet *születni*, nem csak költőnek.[8]

El kell ismerni, hogy nagy kiválóságai mellett majdnem ugyanilyen nagy hibái is vannak, és ahogy minden bizonnyal jobban is, úgy talán rosszabbul is írt, mint bárki más. De azt gondolom, hogy számos okkal és véletlennel bizonyos mértékig meg tudom magyarázni ezeket a hibákat; ezek nélkül nehéz lenne elképzelni, hogy egy ilyen nagy és felvilágosult szellem valaha is képes lehetett volna elkövetni őket. Hogy ennyi esetleges tényező fogott össze ellene, azt szinte ugyanolyan kivételes balszerencsének látom, mint amilyen kedvező és rendkívüli az, hogy ennyi különféle (sőt, egymással ellentétes) tehetség találkozott egyetlen emberben.

Vitathatatlan, hogy a költészet minden fajtája közül a színpadinak a leginkább a célja a *köznép* gyönyörködtetése, és ennek a sikeréről születik a legközvetlenebb módon *általános választójog* alapján döntés. Így aztán nem is csodálkozhatunk, hogy Shakespeare, akinek eleinte nem volt más célja az írással, mint a megélhetésének biztosítása, egyedül az éppen uralkodó ízlés és hangulat eltalálására fordított figyelmet. A közönség többnyire alacsony rangú emberekből állt, ezért az életről alkotott képeket is efféle emberekről kellett mintáznia. Ennek megfelelően nem csupán a szerzőnk művei, hanem szinte minden más régi komédia esetében

[7] Pope különböző mutatókat csatolt Shakespeare-kiadásához. Az egyik éppen a legkitűnőbbnek tartott gondolatokhoz vezeti az olvasót. (Más mutatók a legjobb beszédek, vagy a legjellemzőbb viselkedésmódok és szenvedély-kifejeződések között segítenek tájékozódni.)

[8] Hogy Shakespeare géniusza a természet és nem a művészet szülötte, azt sokan sokféleképpen megfogalmazták Pope előtt. Joseph Addison pl. 1714-ben azt írta, hogy „Shakespeare-rel a költészet összes magja vele született", s hogy mintegy bírt egy varázsgyűrűvel, amelyet „a természet spontán keze formált, a művészettől kapott mindenfajta segítség nélkül". Dryden pedig már 1678-ban arról beszélt (Ben Jonsonra hivatkozva), hogy Shakespeare „műveltség híján", csakis „saját géniusza erejével" alkotott. Pope az alábbiakban ezt a képet igyekszik árnyalni.

azt találjuk, hogy a jelenetek *kereskedők* és *kézművesek* között játszódnak, és még a történeti tárgyú művek is szorosan követik az ilyen emberek körében bevett *régi történeteket* és *népszerű hagyományokat*.[9] A tragédiák esetében semmi nem váltott ki biztosabban meglepetést és csodálatot, mint a legkülönösebb, legváratlanabb, és ennek következtében legtermészetellenesebb események és mozzanatok, a legeltúlzottabb gondolatok, a legbőbeszédűbb és legbombasztikusabb kifejezésmód, a leghivalkodóbb rímek és a leginkább mennydörgő metrika. A komédiában semmi nem váltott ki biztosabban tetszést az olcsó bohóckodásnál, a közönséges malackodásnál és a bolondok vagy parasztok illetlen vicceinél. Szerzőnk szelleme azonban még ilyen esetekben is feltör és a tárgya fölé emelkedik. Géniusza úgy viselkedik az alantas részekben, mint valamely románcban a juhász- vagy földmíves-álruhát öltött herceg: időről időre előtör valamilyen nagyság és szellemi minőség, amely láthatóvá teszi magasabb származását és jellemét.

Hozzátehetjük azt is, hogy nem csak a közönséges nézőknek nem volt fogalmuk az írás szabályairól, hanem a jobb emberek közül is csak kevesen büszkélkedtek jelentősebb tudással vagy kifinomultsággal ezen a téren, amíg Ben Jonson színre nem lépett, és divatba nem hozta a kritikai műveltséget.[10] S hogy ez nem ment könnyen, azt jól mutatják azok a gyakori értekezések (szinte szónoklatok), amelyeket első darabjai elé volt kénytelen beiktatni, és szereplői – Grex,[11] Kórus stb. – szájába adni, hogy megszabadítsa a hallgatóságot az előítéleteitől, és képezze az ítélőerejüket. Szerzőinknek azelőtt eszükbe se jutott, hogy a régieket követve írjanak: a tragédiáik pusztán párbeszédbe szedett históriák voltak, komédiáik pedig olyan hűségesen követték bármely rendelkezésre álló elbeszélés cselekményszövését, mintha hiteles történeti műről lett volna szó.[12]

Ha tehát Arisztotelész szabályai alapján akarjuk megítélni Shakespeare-t, úgy járunk el, mintha más ország törvényei szerint bíráskodnánk valaki fölött, mint amelyikben a tettét elkövette. A *sokaságnak* írt, és eleinte a jobb emberek között sem akadt patrónusa, így nem is nekik akart örömet okozni. Nem kapott segítséget, sem tanácsot a műveltektől, hiszen nem tanult tőlük és nem forgolódott a társaságukban. Nem ismerte a legjobb modelleket: az ókori klasszikusokat, akik versengésre késztethették volna. Egyszóval sem a hírnévre nem gondolt, sem

[9] A közönség befolyásának kérdését sokan érintették. Charles Gildon például 1710-ben arról értekezett, hogy a dráma úgy fejlődött Angliában, ahogy egyre magasabb társadalmi rétegeket szólított meg, George Farquhar (a színpadi szerző) viszont azzal vágott vissza 1711-ben, hogy a színház törvényeit nem Arisztotelész, hanem a közönség szabja meg: az előkelő páholyok és az olcsó állóhelyek közönsége egyaránt.

[10] Dryden már idézett drámai költészetről szóló tanulmányában úgy vélekedik, hogy Jonson föllépéséig „hiányzott némi művészet a drámából".

[11] Latin szó, jelentése: csorda, nyáj, színi társulat.

[12] Shakespeare eredetiségnek tárgyalása során az első pillanattól megkerülhetetlen probléma volt, hogy darabjainak cselekménye nem az ő invenciójából fakad.

arra, amit a költők halhatatlanságnak szeretnek nevezni – pedig éppen ez a kettő szokta más írók hiúságát felkelteni, s fokozni a törekvésüket.

Azonban azt is meg kell jegyezni, hogy miután műveivel kiérdemelte az uralkodó védelmét, és a város támogatását az udvaré követte, érettebb éveinek munkái látványosan magasabb színvonalúak a korábbiaknál. Darabjainak dátumai már önmagukban bizonyítják, hogy minél nagyobb tiszteletet érzett a közönsége iránt, annál jobb darabot írt. Ez a megállapítás kétségkívül még akkor is minden esetben igaznak bizonyulna, ha elegendő kiadás maradt volna fönn ahhoz, hogy minden egyes darab megalkotását pontos időponthoz tudjuk kötni, és megállapíthassuk, melyiket írta a város és melyiket az udvar számára.

Van még egy ok (az előzőnél semmivel sem kevésbé erős): az ugyanis, hogy szerzőnk *színész* volt, és eleinte annak a társaságnak az ítéleteihez igazodott, amelynek tagja volt. A színészek saját maguk számára kialakított mércéje soha nem követte Arisztotelész elveit. Minthogy a többség adja megélhetésüket, ezért nem ismernek más szabályt, mint a pillanatnyi közhangulat kielégítését és a szellemi divatok követését, ami szűkös határok közé szorítja az ítélőerejüket. A színészek éppen olyan jó bírái a *helyességnek*, mint a szabók a *kellemnek*. Ha pedig így nézzük, akkor igazságos elismernünk, hogy szerzőnk hibái nem annyira helytelen költői ítéletének, mint inkább helyes színészi ítéletének tudandók be.

Az ő szemükben Shakespeare dicséretének tűnt, hogy *szinte soha nem húzott ki egyetlen sort sem*.[13] Ezt szorgalmasan terjesztették, ahogy azt Ben Jonson *Megfigyelései*ben,[14] valamint Hemingesnek és Condellnek az első fólió kiadáshoz írt előszavában láthatjuk. Valójában azonban (bármit is tartson az általános vélekedés) ez a lehető legalaptalanabb állítás, tagadhatatlan bizonyítékok támasztják épp az ellenkezőjét alá.

A windsori víg nők komédiáját teljes egészében újraírta, a *VI. Henrik* király drámája eredetileg *A York és a Lancester ház küzdelme* címen jelent meg, az *V. Henrik*en nagyon sokat javított, a *Hamlet* második kiadásának terjedelme szinte kétszerese az elsőnek, és számos más példa is adódik. Úgy vélem, a műveletlenségére vonatkozó elterjedt nézet is éppilyen alaptalan. Egyesek ezt is dicséretnek

[13] John Heminges és David Condell Shakespeare színésztársai és barátai voltak. 1623-ban jelentették meg Shakespeare drámai műveinek első „összkiadását". A kötet élén egy kis tájékoztató áll „A legkülönfélébb olvasóknak" címezve. Ebben szerepel, hogy Shakespeare „olyan könnyedén tudta kifejezni a gondolatait, hogy szinte soha nem láttunk kihúzást a papírjaiban". Amikor a színészek így dicsőítették Shakespeare-t, Jonson saját állítása szerint azt válaszolta: „bárcsak ezret is kihúzott volna". Maga Pope is utal a vitára „Levél Augustusnak" (*Epistle to Augustus*) című költeményében, amelyben a húzás művészetét nevezi a „legvégső és legnagyobb művészetnek" (*The last and greatest Art, the Art to blot*; 281. sor).

[14] Jonson *Épületfa, avagy megfigyelések emberekről és dolgokról* (*Timber, or Discoveries Made upon Men and Matter*) című műve 1640-ben jelent meg, és a szerző gazdag olvasottságára támaszkodó följegyzések, idézetek, kisesszék gyűjteményét tartalmazza.

tekinthetik,[15] míg mások éppily megfontolatlanul ezzel magyarázzák a hibáit.[16] Bizonyos ugyanis, hogy még ha igaz lenne, akkor is csak kis részükre vonatkoztathatnánk; a többségük ugyanis valójában nem tévedés, hanem túlburjánzás: nem a műveltség vagy az olvasottság, hanem a gondolkodás és a mérlegelés hiányosságából fakad, vagy még inkább abból (legyünk igazságosabbak a szerzőnkkel szemben), hogy alkalmazkodott ezek hiányához másoknál. Ami pedig a helytelen témaválasztást, a helytelen cselekményvezetést, a téves gondolatokat, az erőltetett kifejezéseket stb. illeti, ezeket, ha nem tudjuk a föntiekben kifejtett esetleges okokkal magyarázni, akkor menthetetlenül a szerzőt kell érte felelősnek tartanunk. Szerintem azonban, ha az ésszerűség határain belül a lehető legtágabb körben vesszük tekintetbe a két említett hátrányt (hogy a leghitványabb embereket kellett szórakoztatnia és a legrosszabb társaságban kellett élnie), azoknak hatása bőven elegendő volna, hogy félrevezesse és lealacsonyítsa a világnak akár a legnagyobb géniuszát is. Sőt, minél szerényebb emberről van szó, annál nagyobb a veszélye, hogy engedelmesen másokhoz alkalmazkodik, saját jobb ítélete ellenére.

Műveletlenségével kapcsolatban szükséges lehet egy további megjegyzést tenni: kétségkívül hatalmas különbség van ugyanis a műveltség és a nyelvek ismerete között. Hogy az utóbbi tekintetében mennyire volt járatlan, azt nem tudom megállapítani; azonban nyilvánvalóan nagy olvasottsággal rendelkezett – még ha ezt mások nem is fogják műveltségnek nevezni. Ha pedig valakinek van tudása, akkor nem sokat számít, hogy milyen nyelven szerezte meg. Semmi sem világosabb, mint hogy belekóstolt a természetfilozófiába, a mechanikába, a régmúlt és a közelmúlt történelmébe, a költői ismeretekbe és a mitológiába. Azt látjuk, hogy igen tájékozott volt az ókor hagyományai, rítusai és szokásai terén. A *Coriolanus*ban és a *Julius Caesar*ban nem csupán a rómaiak szellemét, de a szokásait is pontosan ábrázolja, sőt az előbbi és az utóbbi korszak embereinek szokásai között is finom különbséget tesz. Az ókori történetírókat is jól láthatóan olvasta, hiszen számos konkrét szakaszra utal; a Plutarkhoszból másolt beszédek a *Coriolanus*ban éppolyan jól példázzák a műveltségét, mint Ben Jonsonét a Ciceróból másoltak a *Catilinájá*ban. Általában is ugyanilyen helyesesen ábrázolja más nemzetek – az egyiptomiak, a velenceiek, a franciák stb. – szokásait. Bármilyen természeti tárgyat, vagy tudományágat tárgyal vagy ír le, mindig, ha nem is bőséges, de megbízható tudás alapján teszi: leírásai nem veszítettek pontosságukból, a metaforái mind helyénvalóak és határozottan a tárgyainak valódi természetét

[15] „Akik azzal vádolják, hogy híjával volt a műveltségnek, azok valójában csak még jobban dicsérik: műveltsége a természetből eredt." Dryden, id. kiad., 48.

[16] A feljebb idézett Gildon például úgy látta, hogy Shakespeare csak azért nem vetekedik az ókor legnagyobbjaival, mert nem rendelkezett klasszikus műveltséggel.

és lényegi tulajdonságait követik. Etikai vagy politikai kérdésekhez is – állandóan ezt látjuk –lenyűgözően pontos megkülönböztetések és mély megértés alapján viszonyult. Senki nem ismeri jobban a költői elbeszéléseket,[17] mint ő: még Waller úr sem (akit pedig éppen ezért ünnepelnek) mutatkozott e téren műveltebbnek Shakespeare-nél.[18] Ovidius-fordítások is jelentek meg a neve alatt, a saját műveinek tartott versek között, s kettő esetében kétségbevonhatatlan bizonyítékkal rendelkezünk, hiszen ő maga jelentette meg azokat, nemes patrónusának, Southampton grófjának ajánlva.[19] Úgy tűnik, Plautust is jól ismerte, hiszen tőle vette át egyik darabjának cselekményét,[20] egy másikban pedig görög szerzőket követ, különösen Dares Phrygiust (bár azt nem tudom megmondani, milyen nyelven olvasta őket).[21] A modern olasz elbeszélőket is nyilvánvalóan ismerte,[22] és saját országa régi szerzői terén sem volt kevésbé járatos, amit jól mutat az, ahogyan Chaucert használta a *Troilus és Cressidá*ban és a *Két nemes rokon*ban – amennyiben az utóbbi valóban az ő műve, márpedig létezik olyan hagyomány, amely szerint az övé (a darab valóban nem sok jegyében emlékeztet Fletcherre, de szerzőnk több olyan művére igen, amelyeknek hitelességét nem vonják kétségbe).[23]

Hajlok rá, hogy ez a vélemény eredetileg Shakespeare és Ben Jonson táborának vakbuzgalmából fakadt, akik ezen keresztül igyekeztek egyiket a másik kárára fölmagasztalni. A pártoknak mindig a természetéhez tartozik a szélsőségesség, s így mi sem valószínűbb, mint hogy Ben Jonson lévén sokkal műveltebb, Shakespeare-t teljesen tudatlannak mondták, és mivel Shakespeare sokkal több szellemmel és gazdagabb fantáziával bírt, ezért azzal vágtak vissza, hogy Jonson viszont ezeket nélkülözte. Mivel Shakespeare semmit nem kölcsönzött másoktól, kijelentették, hogy Jonson viszont mindent másoktól kölcsönzött. Mivel Jonson soha nem írt hevenyészetten, szemére vetették, hogy egy évet piszmog minden darabjával, s minthogy Shakespeare könnyedén és gyorsan írt, ráfogták, hogy soha nem javított. Bizony annyira eluralkodott a szembeállítás szelleme, hogy amit az egyik oldalon állók az ellenfeleik szemére vetettek, azt a másik oldal

[17] Pope az ókori költészet mitológiai témáira gondol.

[18] Edmund Waller (1606–87), angol költő, művei a 17–18. században a neoklasszicista normák egyik példaképeként szolgáltak.

[19] Pope természetesen a *Venus és Adonis* és a *Lucretia meggyalázása* című elbeszélő költeményekre utal. Ma ezeket önálló műveknek tekintik.

[20] Ez a *Tévedések vígjátéka*.

[21] Az *Iliász* V. énekében szerepel egy Darész nevű pap, neki tulajdonítottak egy latin „fordításban" fönnmaradt költeményt Trója ostromáról. Számtalan ehhez a mítosz-körhöz kapcsolódó irodalmi mű szerzője használta. Shakespeare-től a *Troilus és Cressidá*ról van szó.

[22] Például Boccacciót vagy Cinziót.

[23] Ma általában úgy vélik, hogy John Fletcher (1579–1625) és Shakespeare közös munkája a feltehetőleg 1613–14-ben, a *Canterbury mesék*ből *A lovag meséje* alapján írt keserű komédia.

közvetetten dicséretté alakította; éppoly megfontolatlanul, mint ahogyan korábban az ellenfeleik fogalmazták meg az ellenvetéseiket.

A költők mindig félnek az irigységtől, de bizonyára éppen annyi okuk van a csodálattól félni. E kettő Szkülla és Kharübdisz minden szerző számára: aki megmenekül az egyiktől, annak gyakran a másik okozza a vesztét. Pessimum genus inimicorum Laudantes, mondja Tacitus,[24] Vergilius pedig amulettet viselne azok ellen, akik szabály vagy indok nélkül dicsérnek egy költőt.

– Si ultra placitum laudarit, baccare frontem
Cingito, ne Vati noceat –[25]

De bárhogy szítsa is ezt a vitát a két tábor, én mégiscsak azt gondolom, hogy a két nagy költő bizonyára jó barát volt, jóindulattal viseltettek egymás iránt, és a közösségi életben is így vettek részt. Elfogadott tény, hogy Ben Jonsont Shakespeare vezette be a színházi világba, és ő bátorította első művei írásakor. Halála után pedig Jonson megírja a „Szeretett mesteremnek, William Shakespearenek és annak emlékezetére, amit ránk hagyott" című költeményt, amely azt jelzi, hogy mindvégig barátok maradtak.[26] A magam részéről semmi „rosszindulatot" vagy „szűkmarkúságot" nem tudok fölfedezni ebben a költeményben, és csodálkozom, hogy Dryden úr ilyennek látta a verset.[27] Pedig szerzőnket nem csupán minden más kortársánál, de Chaucernél és Spensernél is többre becsüli, még őket sem tartja elég nagynak ahhoz, hogy egyenrangúnak tekinthessük vele; Szophoklészt, Euripidészt és Aiszkhüloszt, sőt egy csapásra egész Görögországot és Rómát kihívja: ki lenne közülük egyenlő Shakespeare-rel? Ráadásul (s ez igazán figyelemre méltó) hangsúlyosan fölmenti a vád alól, hogy nem rendelkezik *művészettel,* mert nem viseli, hogy minden erényét a *természet*nek tudják be.[28] Azt is érdemes észrevenni, hogy *Megfigyelései*ben megfogalmazott dicsérete *személyes*

[24] Tacitus, *Agricola*, 41.: „a leghitványabbak rosszindulatból és irigységből ösztökélték". Borzsák István fordítása.

[25] Vergilius, *Hetedik Ekloga*. „…ha dicsérne, holott irigyel – fürtömbe peszercét! / Nyelve a holnap idézőjét ne csepülje csalárdul." Lakatos István fordítása.

[26] Ezen a címen jelent meg Szabó Lőrinc fordítása. A Shakespeare drámáinak első fólió kiadása elé írt költemény eredeti címében nem szerepel a „mesterem" szó (*To the memory of my beloved, The Author, Mr. William Shakpeseare, and what he hath left us*).

[27] John Dryden *Értekezés a szatíráról* (*Discourse on Satire*) című 1693-as tanulmányában „arcátlan, szűkmarkú és rosszindulatú dicsőítésnek" nevezte Jonson művét.

[28] „Tested sírba nem / Chaucer vagy Spencer mellé fektetem, / Beaumont-ra se szólok, hogy »helyet adj« […] …Lyly-t hogy túlragyogtad, / s Kyd pompáját, s Marlow-t, a még nagyobbat. […] …hívnám Euripidest, / mennydörgő Aischylost, és Sophoklest, / Pacuviust, Acciust, s Cordova fiát: / hadd hallják csizmád rengő robaját / a színen, s hogy, ha víg koturnuson / lépkedsz, túlemeljelek mindazon, / amit pökhendi Athén s büszke Róma / termett, s ami porukból kelt azóta. […] De nemcsak Természet van; többleted, / édes Shakespeare-em: a Művészeted."

kedvességből fakad: arról beszél, hogy szerette Shakespeare-t és az emlékét is tisztelte; ünnepli becsületességét, nyílt és őszinte lelkialkatát, s csakis a szerző valódi értéke és a színészek ostoba, méltatlan lelkesedése között tesz – nagyon helyesen – különbséget.[29] Ben Jonson általában valószínúleg saját természetéből kifolyólag és megfontolt ítélet alapján is szűkmarkú volt az elismerésben (bár ez esetben kétségkívül nem volt az). A megfontoltan ítélő emberek ugyanis belátják, hogy jobb szolgálatot tesznek a jogos, mint a túlzó dicsérettel. Mint mondom, szeretném azt hinni, hogy barátok voltak, még ha követőik és bálványozóik durvasága és neveletlensége ezzel ellentétes híreknek adott is tápot. Csak remélem, hogy a – szellemi és politikai – pártoknál is úgy van, mint a költők által leírt szörnyetegeknél: legalább a fejükben van valami emberi, ha már a testük és farkuk vadállat és kígyó.

Úgy vélem, a Shakespeare műveletlenségével kapcsolatos hiedelem a fentiekből ered; azt pedig, hogy a mai napig fönnmaradt, művei első kiadóinak sokféle hibájából és felkészületlenségéből fakad. E kiadásokban szinte minden oldalról süt a tudatlanság; semmivel sem találkozni gyakrabban, mint hogy *Actus tertia, Exit Omnes, Belép három vészbanya solus.*[30] Franciául éppoly gyengén tudnak, mint latinul – mind a mondatértés, mind a helyesírás terén –, még a walesi szavakat is elhibázzák.[31] Misem valószínűbb, mint hogy az olyan nyilvánvaló hibák, mint amikor Hektor Arisztotelészt idézi, meg a többi hasonló bárdolatlanság, ugyanerről a tőről fakadnak. Elképzelhetetlen, hogy ezeket olyasvalaki követte volna el, aki akár csak a lábát betette egy iskolába, vagy legalább társalkodott olyanokkal, akik eljutottak odáig. Ben Jonson is (akit senki nem tekint majd elfogultnak iránta) elismeri, hogy tudott *valamennyire* latinul, ami összeegyeztethetetlen az ilyesfajta hibákkal.[32] A személy- és helynevekkel kapcsolatos folyamatos hibák nem eredhetnek olyan személytől, aki bármilyen nyelven is, de rendelkezett némi történelmi olvasottsággal, így tehát nem követhette el őket Shakespeare.

Most föltárok az olvasóm előtt néhányat a szinte megszámolhatatlan hiba közül, amelyek mind egyetlen okból erednek: a színészek tudatlanságából, mind értelmezőként, mind szerkesztőként. Ha fölsoroljuk és tekintetbe vesszük ezek természetét és fajtáit, akkor ki merem jelenteni, hogy ha ilyen sors jutott volna nekik, akkor nem csak Shakespeare, hanem Arisztotelész vagy Cicero művei is értelmetlennek és iskolázatlannak tűnnének.

[29] Jonson *Épületfa* című művében írja: „Szerettem személyét, és a bálványozáson innen maradva senkinél sem tisztelem kevésbé az emlékét. Igen becsületes volt, nyílt és szabad természet, remek fantáziával, kitűnő elgondolásokkal és nemes kifejezőkészséggel."

[30] Egyeztetési hibákat tartalmazó, szerkesztők által beszúrt színpadi utasítások. A harmadik valószínűleg Pope saját (rosszmájú) ötlete.

[31] Az *V. Henrik*ben és *A windsori víg nők*ben találni mind francia, mind walesi szavakat.

[32] Jonson említett versének örökké idézett része: „kevés latint tudtál s görögöt még / kevesebbet".

Nem lehetünk biztosak benne, hogy egyetlen drámáját is maga publikálta volna. Amíg a színháznál foglalkoztatták, számos darabja külön is megjelent kvartó kötetben. Azért gondolom, hogy ezek legtöbbjét nem ő adta ki, mert a nyomdai munka kirívóan gondatlan: minden oldalon botrányosan rossz a helyesírás, és szinte minden tanult vagy szokatlan szót olyan tűrhetetlenül eltorzítottak, hogy az világossá teszi: vagy korrektor nélkül működött a nyomda, vagy egy tökéletesen tudatlan korrektorral. Ha bármelyik mű kiadását felügyelte, úgy képzelem, a *IV. Henrik* két részét és a *Szentivánéji álmo*t igen; ugyanis csak ezekben látom legalább valamelyest precíznek a nyomtatást, és (a többivel ellentétben) a későbbi kiadások alig különböznek az elsőktől. Két előszó maradt fönn: a *Troilus és Cressida* 1609-es első kvartó kiadásáé és az *Othellóé*. Az elsőből kiderül, hogy a darabot a szerző tudta nélkül nyomtatták ki, még a bemutató előtt, pedig ekkor még csak hét vagy nyolc év hátra volt az életéből. A második pedig a halála után jelent meg. Összesen csupán tizenegy hiteles darabot sikerült találnunk, amely még az életében megjelent.[33] Ezek közül néhány esetében különböző nyomdák kettő vagy több féle kiadását ismerjük: mindegyikben más- és másfajta szemétrakás tornyosul; úgy képzelem, ez abból ered, hogy különböző példányokból dolgoztak, amelyek különböző színházak tulajdonában voltak.

A fólió kiadás (ebben gyűjtöttek először össze minden olyan darabot, amelyet ma Shakespeare-nek tulajdonítunk) két színész, Heminges és Condell szerkesztésében jelent meg 1623-ban, hét évvel a szerző halála után. Ők kijelentik, hogy az összes korábbi esetben lopott szövegre épülő kalózkiadásról volt szó, de azt állítják, hogy sajátjukat megtisztították a korábbi kiadók hibáitól. A betűtévesztések terén ez igaz is, de csakis ott; ugyanis minden egyéb tekintetben ez sokkal roszszabb kiadás a kvartóknál.

Először is azért, mert ebben a kiadásban még sokkal több utólag hozzáadott léha vagy bombasztikus részlettel találkozunk. Ugyanis mindaz, amit a kvartók megjelenése óta hozzátettek a színészek, vagy lopva eljutott a szájuktól az írott szövegbe, az onnan bekerült a nyomtatott változatba is, s az egészet a szerző számlájára írták. Maga is erről panaszkodott a *Hamlet*ben, ahol azt kéri, hogy „a ki köztetek a bohóczot játszsza, ne mondjon többet, mint írva van neki".[34] A *Rómeó és Júlia* bizonyítja, hogy e kívánsága nem teljesülhetett: ennek régi kiadásaiban nyoma sincs egy sor olyan olcsó szellemességnek és trágárságnak, ami azóta belekerült. Más darabokban lényegesen rövidebbek voltak a csőcseléket, a munkásokat vagy parasztokat ábrázoló jelenetek, mint a fólióban. Találkoztam egy olyan

[33] Ma tizenötről tudni.

[34] *Hamlet*, 3.2.34–35. Arany János fordítása. A *Hamlet*ből származó idézetek sorszámait a következő kiadás alapján adjuk meg: *The Norton Shakespeare*, szerk. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus, New York, London, W. W. Norton and Company, 1997.

kötettel is (ez látszólag egy színház tulajdonában lehetett, hiszen a szerepeket vonalak választották el, és ott volt a színészek neve a margón), amelybe az ilyesfajta részletek jó részét kézzel írták, utólag; ezek mind benne vannak a fólióban.

Másodsorban, számos szép rész, amely az egyenként kiadott darabok korai szövegében még föllelhető, hiányzik ebből; erre látszólag nem volt más okuk, mint hogy egyes jeleneteket szívesen lerövidítettek: ezek a szerkesztők (ahogy Prokrusztészről mondták) vagy megkurtítják, vagy megnyújtják a szerzőjüket, csak hogy a színpadukhoz illeszthessék.

A szerkesztők azt állítják, hogy a fólió-kiadást az *eredeti példányokból* nyomtatták ki; ez alatt azt hiszem, azokat értik, amelyek a szerző ideje óta ott hevertek a színházakban, s amelyeket időről időre önkényesen megvágtak vagy kibővítettek. Úgy tűnik, hogy akárcsak a kvartókat, a fóliót sem nyomtatták jobb szövegek alapján, mint amilyenek a súgópéldányok voltak, vagy a színészekre lebontott szövegleírások: ugyanis gondatlanságból bizonyos helyeken még a *Dramatis Personae* helyére is az ő nevük került, másokban pedig a kellékmozgató munkások feladataival és a színészek belépéseivel kapcsolatos utasítások ékelődtek be a szövegekbe, a másolók tudatlansága miatt.[35]

A darabokat korábban még felvonásokra és jelenetekre sem osztották föl, itt pedig úgy tagolták őket, ahogyan játszották: gyakran olyan helyeken, ahol nincs is szünet a cselekményben, vagy ahol a zene, a maszkajátékok vagy a szörnyetegek bemutatása kedvéért ezt szükségesnek érezték.

A jeleneteket esetenként áthelyezték, sőt össze-vissza rakosgatták, ami csakis azért történhetett meg, mert szétválasztott és szerepenként leírt szövegekből dolgoztak.

Számos verssort teljes egészében elhagytak, másokat áthelyeztek, ami tisztázhatatlanul homályos jelentésű részeket eredményezett, s ezen egyetlen kommentátor találgatása sem kerekedhetne fölül; ám éppen azon a helyeken, ha véletlenül belepillantunk a régi kiadásokba, akkor azok kisegítenek bennünket.

Bizonyos szerepeket összekevertek, egybemostak vagy egyesítettek, mert nem állt rendelkezésre kellő számú megfelelő színész. A *Szentivánéji álom* kvartó kiadásában például szerepel egy Philostrat nevű ünnepélyrendező, akinek a szövegét a későbbi kiadások egy másik szereplőnek (Egéusnak) adják;[36] hasonló esetekkel találkozunk a *Hamlet*ben és a *Lear király*ban is. Ez is azt valószínűsíti, hogy a súgópéldányokat nevezték eredetiknek.

Hasonló kihágások következtében számtalan beszédet rossz szereplőnek adtak, s most látszólag a szerző felelős azért, hogy azok a jellemüktől idegenül szólalnak meg; esetenként ennek nem lehetett jobb oka, mint hogy egy vezető színész

[35] Pope a *Sok hűhó semmiért* és az *V. Henrik* bizonyos vitatott passzusait értelmezte így.
[36] A nevek leírásában Arany János fordítását követem.

– csak hogy pojácáskodhasson – egyszerűen kilopta valamelyik népszerű monológot egy alárendeltje méltatlan szájából.

Nem tudták megkülönböztetni a prózát a verstől, így az egész kötetben gyakran összekeverték a nyomtatásukat.

Miután ennyi mindent kellett elmondanom a színészekről, azt gondolom, igazságtalan lenne nem megemlítenem, hogy ezeknek az embereknek az ítélőereje és a társadalmi helyzete is rosszabb volt, mint manapság. Minthogy a színházak fogadók és kocsmák voltak (mint a Globe, a Hope, a Red Bull, vagy a Fortune), a szakma legjobbjait is egyszerű színésznek tekintették, nem pedig színpadi úriembernek. Az inas a konyhába vezette be őket, nem pedig lordok asztalához vagy a ladyk magánlakosztályába,[37] s ennek megfelelően – mai utódaikkal ellentétben – nélkülözték a nemeseinkkel való bennfentes társalgás előnyeit, valamint a bensőséges (hogy ne mondjuk: kebelbéli) jó viszonyt a legelőkelőbb emberekkel.

Az eddig mondottak alapján kétségkívül kijelenthető, hogy ha Shakespeare saját maga publikálta volna műveit (különösen élete utolsó szakaszában, miután visszavonult a színháztól), akkor nem csupán abban lehetnénk biztosak, hogy melyek a hiteles művei, de azokban a hibák száma is több ezerrel kevesebb lenne. Ha szabad a stílusa minden megkülönböztető jegye, valamint gondolkodás- és írásmódja alapján ítélnem, kétség nélkül kijelenthetem, hogy azok a csapnivaló darabok – a *Periklész*, a *Locrine*, a *Sir John Oldcastle*, a *Yorkshire-i tragédia*, a *Lord Cromwell*, a *Puritán*, a *Londoni tékozló* és az a *Kettős hazugság*[38] című valami – nem tekinthetők az ő műveinek. Más darabok (különösen a *Lóvátett lovagok*, a *Téli rege,* a *Tévedések vígjátéka* és a *Titus Andronicus*) esetében pedig arra következtetek, hogy csak bizonyos szereplők, egyes jelenetek és esetleg néhány konkrét részlet az ő keze munkája. Nagyon valószínű, hogy több darabot csakis azért tulajdonítottak Shakespeare-nek, mert vagy ismeretlen szerzők művei voltak, vagy az ő igazgatósága idején állították színpadra őket, s minthogy senki nem vallotta a magáénak, éppúgy neki ítélték őket, mint ahogyan a kóbor állatokat a földesúrnak. A színháznak pedig (azt is hozzátehetjük) nem állt érdekében tisztázni a félreértést. De maguk a színészek, Heminges és Condell annyiban igazságot szolgáltattak Shakespeare-nek, hogy kizárták ezeket a darabokat a kiadásukból, annak ellenére, hogy akkoriban mindenki az ő nevével nyomtatta ki azokat, és valamelyes sikerrel is játszották őket – ezt Ben Jonsonnak a *Periklésszel* kapcsolatos

[37] Pope-nak valószínűleg *A makrancos hölgy* előjátékának egy sora jár a fejében, amelyben a Lord így utasítja egy szolgáját a színészek ellátására: „Fickó, indulj most a konyhámba vélük…" (Jékely Zoltán fordítása).

[38] Lewis Theobald, Pope nagy ellenfele 1727-ben Shakespeare-adaptációként mutatta be ezt a máig széles körben vitatott státuszú művet. Pope nem tudta megállni, hogy Shakespeare-kiadása második megjelenésekor gúnyos megjegyzéssel ne illesse.

szavaiból tudjuk, az *Új vendégfogadó* című komédiájára írt ódájából.[39] Annál is inkább azt hiszem, hogy a *Titus Andronicus* is ebbe a csoportba tartozik, mert ugyanez a szerző nyíltan megvető véleményt fogalmaz meg róla az 1614-os *Bertalannapi vásár* című darabja előszavában, pedig Shakespeare ekkor még életben volt. Ez utóbbi csoportba tartozó művek esetében sincsenek erősebb bizonyítékaink, mint az előbbiekkel kapcsolatban, amelyek úgyszintén Shakespeare életében jelentek meg.

Ha elfogadjuk ezt a véleményt, akkor hány alantas és romlott részletről mondhatjuk, hogy nem az ő nagy géniuszát tükrözik, és méltánytalanul vádolják őt értük? És még azokban is, amelyeket tényleg ő írt, hány hibát róhattak föl neki oktalanul: önkényes hozzátételeket és húzásokat, jelenet- és soráthelyezéseket, szerepek és jellemek összetévesztését, a beszédek rossz szereplőhöz kapcsolását, számos passzus tudatlan eltorzítását és arcátlan, helytelen kiigazítását? Ezen okok engem együttesen határozottan meggyőztek arról, hogy a Shakespeare-nek tulajdonított hibák legnagyobb és legközönségesebb része ezáltal eltűnne, és egyáltalán nem olyan előnytelen megvilágításban látnánk őt, mint most.

Jelenleg ebben az állapotban találhatók Shakespeare művei: a fönt említett fólió óta ugyanis minden újabb kiadás kritikátlanul azt követte, anélkül, hogy tekintetbe vette volna a korábbiakat, vagy összehasonlította volna a fóliót azokkal. Lehetetlen helyrehozni minden kárt a szövegben: túl sok idő telt el ahhoz, és túl kevés anyag áll rendelkezésre. Amit elvégeztem, inkább bizonyítja szándékomat és kívánságomat, hogy igazság szolgáltassék Shakespeare-nek, mint képességemet. Legjobb megítélésem szerint láttam el a szerkesztő unalmas munkáját,[40] több munkával, mint amennyiért köszönetet remélek, minden újítással szemben szent rettenettel, és a saját értelmezésem vagy következtetésem iránti részrehajlás nélkül. A szerkesztés során használt módszer magáért beszél. Az eltérő olvasatok elfogulatlanul a margóra kerültek, hogy mindenki összehasonlíthassa őket, amelyeket pedig a főszövegnek választottam, azok mindvégig *ex fide codicum*,[41] autoritatív szövegek. Azokat a változtatásokat és hozzátételeket, amelyek Shakespeare-től erednek, mindenhol jelöltem. Bizonyos gyanús szakaszokat, amelyek különlegesen rosszak (és amelyeket azért is betoldásoknak látok, mert anélkül távolíthatjuk el őket, hogy bármilyen hasadék nyílna vagy hiányosság keletkezne a szövegösszefüggésben) lefokoztam a lap aljára, és csillaggal jelöltem meg a beil-

[39] Jonson 1629-ben bemutatott *New Inn* című komédiája teljes kudarca után írta *Ode to Himself upon the Censure of his* New Inn (Oda önmagához, az *Új vendégfogadó*ját ért kritikáról) című költeményét. Ebben szerepel ez a megjegyzés: „some mouldy tale / Like *Pericles*" (valami olyan ósdi történet, mint a Periklész) is nagyobb tetszést vált ki a közönségből.

[40] „Az unalmasság fokozatos növekedésével költőből fordító, fordítóból pedig egyszerű szerkesztő lettem" – írta Pope egy 1722-es levelében.

[41] A latin formula jelentése: „a kódexek tanúsága alapján".

lesztésük helyet. A jeleneteket annyira különítettem el egymástól, hogy minden helyváltoztatás egyértelmű legyen; ez szerzőnk esetében bárki másnál fontosabb, hiszen nála gyakrabban fordulnak ilyenek elő, és esetenként, ha nem ügyelek erre a szempontra, az olvasó homályos részletekbe ütközött volna. A már nem használatos vagy szokatlan szavakhoz magyarázatot fűztem. Néhányat a legragyogóbb szakaszok közül a margóra helyezett vesszővel emeltem ki, s ahol nem egy részlet, hanem az egész szépségéről van szó, ott csillagot helyeztem a jelenet elé. így rövidebben és kevésbé magamutogatóan végezhető el a kritika jobbik felének (vagyis egy szerző kiválóságai kiemelésének), mint ha egész tanulmányt írunk, amelyben idézzük a nagyszerű passzusokat, és általános elismerést vagy üres felkiáltásokat csapunk hozzájuk. A kötet függelékében egy katalógus található azokról az első kiadásokról, amelyek a különféle olvasatokat és javításokat hitelesítik (többségük maga igazolja a döntést). Ezek a kiadások állnak rendelkezésünkre eredetik híján, és csak ezekből kiindulva javíthatjuk az elégtelenségeket és állíthatjuk helyre az eltorzított jelentést szerzőnk műveiben. Azt kívánom, bárcsak a nálam szerencsésebb kutatók többre is rátalálnának (ha egyáltalán több jelent meg), hogy sikeresebben lehessen elérni ezt a célt.

Végezetül azt mondanám Shakespeare-ről – minden hibája és drámáinak minden szabálytalansága ellenére –, hogy ha kidolgozottabb és szabályosabb alkotásokkal hasonlítjuk össze a művét, akkor úgy tekinthetünk rá, mint egy magasztos, ősi gótikus épületre egy mutatós modern ház mellett: az utóbbi elegánsabb és ragyogóbb, de az előbbi erőteljesebb és emelkedettebb. El kell ismerni, hogy amaz elegendő anyagot szolgáltatna számos efféle felépítéséhez. Sokkalta változatosabb és sokkal nemesebbek a termei, még ha gyakran sötét, különös és kezdetleges folyosókon jutunk el hozzájuk. Teljességében mindig nagyobb lenyűgözöttséget vált ki, még ha sok része gyerekes és rosszul elhelyezett is, és nem ér fel a mű nagyszerűségéhez.

Gárdos Bálint fordítása

GÁRDOS BÁLINT

„A KÉRDÉST VITÁRA BOCSÁTVA"

SAMUEL JOHNSON SHAKESPEARE-ÉRTELMEZÉSE

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 30–40.

Két ellentmondó értelmezési hagyomány él Samuel Johnsonnak, a tizennyolcadik század talán legnagyobb brit irodalomkritikusának Shakespeare-elemzéséről: az egyik szerint egy kivételesen nagyszabású kudarcról van szó – a rugalmatlan neoklasszicista olvasat úgy megy el a vad Erzsébet-kori szellem műve mellett, mintha észre sem venné –,[1] a másik Johnson személyes megnyilvánulásaira koncentrál, a szinte morbid rettenetre, amelynek Cordelia vagy Desdemona halála kapcsán adott hangot, rémületére (még gyerekként) idősebb Hamlet szellemétől, és hogy a *Macbeth*ből idézett a halálos ágyán. A kettősség általában is jellemző a Johnson-recepcióra: egyik oldalon az olimposzi magaslatokból (s a hegytetőkre jellemző hűvösséggel, távolisággal) szóló utolsó nagy klaszszicista, a másikon a tizennyolcadik század legizgalmasabb brit excentrikusa: az űzött lélek, a páratlan vitázó, a *bonmot*-k nagymestere, a poklok mélyeit megjárt neurotikus és a legnehezebb-legjobb barát, akinek a szavait és gesztusait már a korban szinte kényszeres alapossággal jegyezték le az ismerősei, s akinek az életéről (legalábbis miután ismert ember lett) így többet tudunk, mint a huszadik századig szinte bárkiéről.[2]

Amíg Johnson legjelentősebb kritikusi teljesítményét, az élete utolsó éveiben írt *Lives of the Poets* (A költők életrajzai, 1779–1781) címen híressé vált sorozatot az alkalom szülte (egy kiadó munkatársai kérték fel, hogy a szerintük legfontosabb angol költők műveiből készült óriási válogatás köteteihez írjon előszókat), addig

[1] Ez volt a véleménye a huszadik század egyik legnagyobb befolyású brit kritikusának, F. R. Leavisnek: „Johnson and Augustanism" = F. R. L., *The Common Pursuit*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962 [1952], 97–115.

[2] Mindenekelőtt persze James Boswell 1791-ben megjelent parádés Johnson-életrajzából. Kritikatörténeti kuriózum, hogy sokáig igen élesen elkülönült, sőt szembeállíthatónak tűnt a Boswell-féle és a szerző saját írásaiból kirajzolódó Johnson-kép. Ld. erről: Bertrand H. Bronson, „The Double Tradition of Dr. Johnson" = *Eighteenth-Century English Literature: Modern Essays in Criticism*, szerk. James L. Clifford, New York, Oxford University Press, 1959, 285–299. Walter Jackson Bate tett valószínűleg a legtöbbet egy a két tradíciót egyesítő Johnson-értelmezés megalapozásáért: Ld. tőle: *The Achievement of Samuel Johnson*, New York, Oxford University Press, 1955. *Samuel Johnson*, New York és London, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

Shakespeare kiadására Johnson hosszú éveken át készült. Már 1745-ben közzétett egy pamfletet, amelyben a *Macbeth* példáján keresztül mutatta be az általa követendőnek vélt szerkesztési elveket. Jogi problémák miatt bele sem kezdhetett saját kiadásának előkészítésébe, ennek ellenére, egyelőre csak saját használatra, glosszáriumot állított össze Shakespeare szóhasználatából, amivel az ismertséget elhozó mű alapját fektette le. 1746-ban kötött szerződést egy kiadói konzorciummal, ezután fogott neki elrettentő munkája, az angol nyelv történeti szótára összeállításának.

Óriási eredmény ez Johnson életében, aki 1737-ben nincstelenül és ismeretlenül érkezett Londonba – háta mögött félbehagyott oxfordi tanulmányaival és sikertelen iskolamesteri ténykedésével –, ahol alkalmi újságírói és más szerény irodalmi munkákból igyekezett eltartani magát. Ezekben az években azonban elismertsége egyre nő: 1749-ben publikálja máig legismertebb költeményét, a Juvenalis 10. szatíráját imitáló *Vanity of Human Wishes*-t (Az emberi kívánságok hiábavalósága), és bemutatják tragédiáját, az *Irene*-t. 1750 és 1752 között jelenik meg legfontosabb, elsősorban erkölcsi témákat tárgyaló esszésorozata, a *Rambler* (Kószáló). 1755-ben végül napvilágot lát maga a *Szótár* is, amelynek címlapján már szerepel Johnsonnak az Oxfordi Egyetemtől frissen kapott M. A. fokozata. Johnson innentől kezdve híres ember, de továbbra is megalázóan szegény, olyannyira, hogy 1756-ban letartóztatják az adósságai miatt. 1762-től kap évjáradékot a koronától, ez biztosítja utolsó két évtizede anyagi függetlenségét.

A színház, a dráma és maga Shakespeare mindeközben nagyon foglalkoztatják Johnsont. Saját tragédiája bemutatása kapcsán szorosan együttműködött a színházzal. David Garrick, a kor leghíresebb színésze közvetlen tanítványa volt. Drámaelméleti esszéi jelentek meg az 1750-es években. A *Szótár* által elnyert hírnevére építve 1756-ban újabb pamfletet publikál, amelyben ismét előterjeszti egy új Shakespeare-kiadással kapcsolatos elképzeléseit, s ugyanebben az évben szerződést ír alá: vállalja, hogy másfél év alatt elkészíti Shakespeare összes drámai művének *variorum* (vagyis minden korábbi olvasattal és értelmezéssel számot vető) kritikai kiadását. Ez persze még az ő emberfeletti munkabírását is meghaladta, így néhány kötet után megszakadt a kiadás, amely teljes egészében (a híres előszóval) végül csak 1765-ben jelent meg nyolc kötetben.

Az előszó meglehetősen szabályos szerkezetet mutat. A rövid nyitó- és záró részek között két nagyobb egységre bontható az írás: az első rész Shakespeare drámaírói életművének kritikai értékelését tartalmazza, a második a Shakespeare-kiadásokat veszi sorra (ideértve immár Johnson saját kiadását), és ezeken keresztül vizsgálja a szöveg állapotát, illetve a szerkesztéssel kapcsolatos módszertani problémákat. Az első rész (a kritikai értékelés) további két részre bontható: az elsőben mint bizonyos mértékig időtlen és bizonyos értelemben univerzális szerzőt vizsgálja Shakespeare-t, a másodikban pedig egy adott kor (a 16–17. század

fordulójának Angliája) összefüggésében értelmezi. Az értékelő szakasz mindkét fele két további alegységet tartalmaz: Shakespeare erényeinek dicséretét mindkét esetben Shakespeare gyengeségeinek elmarasztalása követi.[3]

Ez a vázlat azonnal jelzi Johnson vonzalmát a geometrikus szerkezetek iránt: mindenből kettő van, mindent a párhuzamosság és a szimmetria ural. Ugyanez jellemzi Johnson körmondatainak a szerkezetét: a tagmondatok, a tagmondatokat alkotó frázisok s az azokba illeszkedő szavak szintjén is hierarchikus, a ráció által szigorúan kontrollált rend uralkodik. Míg azonban a nagy egész rendje sértetlen, Johnson rendkívül nyitottnak mutatkozik a jelenségek sokféle megközelítése iránt. Az állandó kettősségek jól szolgálják ezt a látásmódot: ha megnézte egy oldalról, szemügyre veszi a másikról is. Éles váltásokkal emlékezteti magát és olvasóit arra, hogy egyik értelmezés sem végérvényes vagy abszolút. Az erkölcs, a társadalmi rend és mindenek előtt a hit kérdéseivel kapcsolatban Johnson meglehetősen dogmatikus, de ezeken a nagy kérdéseken innen, az általuk kijelölt kereteken belül mindennek (Shakespeare művészetének is) vizsgálható az előnye és a hátránya, a kiválósága és a gyengesége, valamint a legkülönbözőbb értelmezései is.

Az előszó elején álló négy bekezdés (a bevezető szakasz) jól példázza ezt. Az első óriásmondat látszólag gúnyt űz azokból, akik kicsinyes irigységből nem ismerik el a klasszikusok nagyságát (Johnson finoman megidézi a régiek és újak nagy felvilágosodás kori vitáját, de nem időzik el a kérdésnél), de azokból is, akik csak azért ismerik el a régieket, mert azt remélik, hogy idővel maguk is klasszikusokká válhatnak. A második mondat megengedi, hogy a régiek dicsérete esetenként üres bálványozás (ekkorra már maga Shakespeare is sokak szemében bálvány). A harmadik bekezdés kimondja, hogy el kell viselnünk ezt a bizonytalanságot, hiszen bizonyos tudományokkal ellentétben a kritikus tevékenysége nem időtlen, abszolút igazságokra irányul, hanem egy történeti folyamatban kibontakozó tapasztalatra. A negyedik bekezdés konklúziója mégis „elismert és kétségbevonhatatlan megállapítás"-ként említi, hogy „amit a legrégebben ismerünk, azt vizsgáltuk meg a legalaposabban, és amit a legalaposabban megvizsgáltunk, azt értjük a legjobban". Ehhez a „kétségbevonhatatlan" állításhoz azonban az alapos vizsgálat, a felgyülemlő tapasztalat vezet el, amely nagyon is tartalmazza a kétségbevonás, a különböző álláspontok ütközésének folyamatát. Ilyen esetekben jól látszik, hogy elfogadhatjuk Johnson önleírását: valóban „nem dogmatikusan, hanem a kérdés[eke]t vitára bocsátva" ír.

„Az igazság nagy próbája az elméletnek mindegyre ellenszegülő emberi tapasztalat. A számos elme felfedezéseire épülő rendszer mindig erősebb az

[3] E séma felvázolásában R. W. Deseait követem. Ld. Deseai, „Introduction" = *Johnson on Shakespeare*, vál., szerk., előszó R. W. Deseai, London, Sangham Books, 1997, 4–5.

egymagában csak kevésre képes magányos elme munkálkodásánál” – így fogalmazta meg Johnson egy baráti beszélgetés során egyik alapvető meggyőződését.[4] Kételyei vannak azzal kapcsolatban, hogy valaha is végső, nagy rendszerben foglalhatnánk össze és láthatnánk át egészében minden lehetséges tudást, de úgy véli (ahogy egy tizennyolcadik századi brit konzervatív gondolkodótól el is várnánk), hogy az emberi tapasztalatok lassú felhalmozódásából mégis kirajzolódik valamiféle általánosítható, megalapozott ismeret.

A gyakran dogmatikus racionalistának gondolt Johnson tehát a kritika feladatát (amelynek a filológia, a textológia, az értelmezés és az elmélet is a részét alkotja) egy meglehetősen szkeptikus és következetesen empirikus modell keretében gondolja el: hangyaszorgalommal dolgozó emberek sora hordja össze azt a tudást és azokat a vélekedéseket, amelyek kijelölik a legfontosabb szerzőket és hozzájárulnak a megértésükhöz. Ez teszi érthetővé az előszóban olvasható számos lekezelőnek tűnő megjegyzést a kritikus munkájával kapcsolatban (aki kritikussá képzi magát, nemigen bízhat benne, hogy „hasznosabb, boldogabb vagy bölcsebb” ember lesz), de egyúttal azt az öntudatosságot is, amellyel visszautasítja Pope megjegyzését a szerkesztők „unalmas” munkájával kapcsolatban. Johnson egy kiadás- és értelmezéstörténeti folyamat részeként mutatja be a saját munkáját (s korántsem annak csúcsaként vagy végállomásaként), a *variorum* kiadás eszméje pedig éppen az, hogy e folyamat egyetlen fontos eleme se vesszen el. Így válik Johnson kezén az irodalomkritika olyan történeti folyamattá, amely az elődökkel folytatott párbeszédre, vitára épül, és amelyben az új álláspont korántsem a régi megsemmisítését jelenti, hanem a szükségszerű következő lépést.

A sokszor túlságosan tekintélyelvűnek érzett Johnson nevéhez kötődik az „átlagolvasó” fogalma a brit kritikai gondolkodásban. Ahogy a Thomas Grey *Elégiá*járól szóló híres passzusban írja (amely aztán Virginia Woolf csodálatos kritikai esszésorozatának, a *Common Reader*nek lesz a mottója): „nagy örömömre szolgál, hogy egyet érthetek az átlagolvasóval (*common reader*), hiszen – túl minden körmönfont kifinomultságon és dogmatikus műveltségen – az irodalmi előítéletektől meg nem rontott olvasók közös véleménye (*common sense*) alapján kell döntenünk a költői érdemről.”[5]

Az *a priori* elméletekkel szembeni gyanakvás, a tapasztalat hangsúlyozása egy empirikus (locke-iánus) ismeretelmélet és esztétika eredménye.[6] Johnson szemében Shakespeare legkitűnőbb vonása a nyitottsága a tapasztalatokra.

[4] James Boswell, *Life of Johnson*, szerk. R. W. Chapman, a jav. kiad. szerk. J. D. Fleeman, Oxford, London, New York, Oxford University Press, 1970, 320–321.

[5] Samuel Johnson, *Lives of the Most Eminent English Poets*, II, New York, Derby & Jackson, 1857, 614.

[6] Johnson empirizmusa és ennek kritikusi életművére gyakorolt alapvető hatása Jean H. Hagstrum nagyszerű tanulmányának alapvető tézise. Hagstrum, *Samuel Johnson's Literary Criticism*, Chicago és London, The University of Chicago Press, 1967 [1952], 3–20.

„Az éber megfigyelést és a pontos megkülönböztetés képességét sem a könyvek, sem a tanítás nem pótolhatják; ezekből fakad szinte minden eredeti és született kiválóság. Shakespeare bizonyára éles szemmel tekintett az emberiségre, végtelen kíváncsisággal és figyelemmel." Ráadásul Shakespeare darabjai a maguk is a közvetlen tapasztalat frissességével hatnak: „az ő drámája az élet tükre". Ez vezethette René Welleket arra a (túlzónak ható) következtetésre, hogy Johnson összetéveszti az életet a művészettel.[7]

Johnson kritikai tevékenységének ezt az aspektusát már a kortársak antiromantikusként írták le. 1785-ben, Johnson halála után írta Hester Thrale, a kritikus egykori közeli ismerőse, hogy Johnson „nagyon messze állt azoktól az elképzelésektől, amelyeknek a világ – nem is igen tudom, miért – a romantikus nevet adta. […] Míg más kritikusok [Shakespeare] kreatív erőiről és élénk képzeletéről értekeznek, addig Johnson azért dicséri, mert pontosan ábrázolja az emberi viselkedést."[8]

Ez a szempont alapvető fontosságú Johnson történeti elhelyezése szempontjából: máig szembe szokás állítani Johnson locke-i alapokra épülő ismeretelméletét – amely a világot precízen leképező percepcióra, az impressziókat tároló emlékezetre és a memóriában megőrzött képeket élénken elénk állító képzelőerőre épít – a poszt-kantiánus kritikának azon elméleti alapfeltevésével, miszerint az emberi elme nem passzívan fogadja be a külvilágból érkező impressziókat, hanem aktívan konstituálja a maga valóságát. Ez utóbbi belátás alapvetően meghatározza a nagy romantikus Shakespeare-értelmezők közül például a Schlegel-testvérek, S. T. Coleridge vagy William Hazlitt munkáját, akik több ponton is Johnsonnal szemben fogalmazzák meg a saját álláspontjukat.[9] Johnson hívei máig a józanságát dicsérik: a géniusz vagy a teremtő képzelet (innen nézve) misztikus, földtől elrugaszkodott elméletei idegenek voltak tőle. Akik pedig elmarasztalják, azok gyakran azt a tenyeres-talpasnak érzékelt empirizmust nem fogadják el, amelyet követve Johnson (a sokat idézett történet szerint) egyszer úgy kívánta megcáfolni Berkeley idealizmusát, hogy nagyot rúgott egy útszéli kőbe.[10]

A természetutánzás ősi kérdése a következő szempont, amely mentén Johnson szembeállítható az őt követő generációval. „Csakis az általános természet pontos ábrázolása gyönyörködtet sokakat hosszú időn keresztül." Ez a mondat vált az előszó legismertebb, szinte unalomig idézett formulájává. Sokszor erre a passzusra hivatkozva állítják szembe a johnsoni klasszicizmust az azt követő

[7] René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950. The Later Eighteenth Century*, London, Jonathan Cape, 1955, 79.

[8] Idézi G. F. Parker, *Johnson's Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1989, 63. Erre az alapvető monográfiára mindvégig nagymértékben támaszkodtam.

[9] Erről a szembeállításról ld.: Park, 63–155.

[10] Boswell, 333.

romantikával, amely pedig állítólag mindig a konkrétat, az egyedit, a személyest hangsúlyozza. Mégsem szabad elfelejteni, hogy Johnson általánosság-fogalma egy következetesen empirikus, anti-idealista és szkeptikus episztemológia keretében jelenik meg. A megismerés az általánosat célozza, a nyelvi megfogalmazás is minél inkább igyekszik elszakadni az időhöz, helyhez, személyiséghez kötött konkrétumoktól (Johnson megszámlálhatatlan absztrakt főneve!), de mindvégig tudatában van, hogy csak a konkrét tapasztalatra épülő megismerés ér valamit, és csak az emberi korlátokról soha meg nem felejtkező ismeret a hiteles.

„A halandó szellemek nem képesek egyszerre világos és átfogó képet nyerni az emberi életről, annak minden összetett kombinációjával és változatos kapcsolódásaival."[11] „Az élet nem a tudomány tárgya: keveset, igen keveset látunk; ami pedig ezen a körön kívül esik, arra csakis következtetni tudunk. […] Egyedül abban a gondolatban lelhetünk biztos nyugalomra, amelyik a Gondviselés kezében jelenít meg bennünket: annak pillantása minden dolgot egészében átfog, s az irányítása alatt minden szándékolatlan tévelygésünk boldogsághoz vezet."[12] „Csupán részeket látunk."[13] Johnson egyik legalapvetőbb, több helyen is elismételt metafizikai meggyőződése szerint soha nem szabad megfeledkeznünk az isteni mindentudás és a részleges emberi ismeretek közötti meghaladhatatlan különbségről, és alázatot kell tanulnunk ebből.

Johnson másik nagyon gyakran idézett passzusa a természetutánzásról *Rasselas* című filozófiai regényében szerepel. Egy Imlac nevű szereplő fejti itt ki, hogy a költő útja az egyestől az általánosig vezet:

A költő dolga – mondja Imlac – „hogy ne az egyedit, hanem a fajlagost vizsgálja, hogy az általános tulajdonságokat és a nagyszabású látványokat lássa meg: nem számlálja a csíkokat a tulipán szirmain és nem írja le az erdő zöldjének különféle árnyalatait. A természet ábrázolása során azokat a kiemelkedő és erőteljes jellegzetességeket kell megmutatnia, amelyek mindenki elméjében felidézik azok eredetijét […]. Le kell vetkőznie korának és országának előítéleteit, a helyest és a helytelent a maguk elvont és változtathatatlan állapotában kell elgondolnia; figyelmen kívül kell hagynia a jelenlegi törvényeket és vélekedéseket, s fel kell emelkednie az általános és transzcendens igazságokhoz, amelyek mindig ugyanazok…"[14]

[11] *The Rambler* No. 63 http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=Joh4All.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=9&division=div2.
[12] Samuel Johnson, *The Adventurer* No. 107 = S. J., *Selected Essays from the* Rambler*,* Adventurer*, and* Idler, szerk. W. J. Bate, New Haven és London, Yale University Press, 1968, 255.
[13] Samuel Johnson, *A Critical Edition of the Major Works*, szerk. Donald Greene, Oxford, Oxford University Press, 1984, 522.
[14] *Uo*., 352–3.

E poétikai program kapcsán észre kell vennünk, hogy Johnson egy olyan költő szájába adja e gondolatokat, akinek teljesítményéről nem sokat tudunk; ráadásul a tanítás nyilvánvalóan célt téveszt, hiszen a lelkes tanítványt egyszerűen elrémíti. „Elég!" – kiált Rasselas. – „Meggyőztél róla, hogy ember soha nem lehet költő."[15] S igaza is van: a megcélzott mindent átfogó tudás éppen Johnson saját elképzelései szerint elérhetetlen az ember számára. Johnson ráadásul még e lehetetlen program esetében is azt hangsúlyozza, hogy a költőnek milyen sok tapasztalatra van szüksége a végcél eléréséhez: az egyes ezúttal is megelőzi az általánost. A szép látványától megigézve nem az ideák tökéletességére emlékszünk vissza, mint Platónnál, hanem az egyéni tapasztalataink egyszeriségére. Az általánosság éppen azért szükséges, hogy a végtelenül sokféle, szükségképpen eltérő egyéni tapasztalat egyetlen alkotás kapcsán találkozhasson.

Vagyis Johnson mind a költői gyakorlat, mind a kritikai reflexió tekintetében empirikus és szkeptikus úton jár. Sem a költő, sem az olvasó nem támaszkodhat a tiszta ész számára eleve adott törvényekre. A kritika annyiban tekinthető tudománynak, hogy összegyűjti, rendszerezi a tapasztalatok sokaságából kirajzolódó törvényszerűségeket, és általános érvényűnek tűnő kijelentéseket tesz. Johnson abban hisz, hogy azért lehetséges ilyesfajta megállapításokra jutni, mert az emberi természetnek vannak bizonyos közös alapelvei, amelyekben a műalkotások által kiváltott lehetséges hatások gyökereznek. S ennyiben a kritika programja szerényen, de öntudatosan csatlakozik a tizennyolcadik századi brit filozófia talán legnagyobb szabású programjához, az emberi természet tudományos igényű megismeréséhez, amelyet mindenek előtt David Hume nevéhez kötünk.

S ebből az emberi természettel kapcsolatos, elsősorban lélektani érdeklődésből fakadnak Johnson kritikai munkásságának azon vonásai, amelyek miatt William K. Wimsatt és Cleanth Brooks joggal mondhatták híres kritikatörténetükben, hogy Johnson (akire az irodalomtörténet szinte mindig az utolsó nagy klasszicista szerepét osztja) szíve mélyén nem követte a klasszicizmus eszméit.[16] Ahogy Boswell-nek mondta egyszer: „az igazi kritika" […] „a gondolat szépségét mutatja be, amelynek az emberi szív működése adja meg a formáját". Ebben a szellemben állította azt is, hogy Lord Kames a helyes úton halad: Kames ugyanis a szenvedélyek elemzését tette meg minden kritika alapkövévé.[17] Johnson ahhoz a tradícióhoz sorolható, amely szerint Shakespeare kivételes alkotói képessége abban mutatkozik meg, hogy – túlmenve az emberek közötti történelmi, társadalmi, műveltségi stb. különbségeken – lehatol az alapvető (és végső soron mindenkiben közös)

[15] *Uo*., 353.

[16] William K Wimsatt, Jr. és Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York, Vintage Books, 1967 [1957], 325.

[17] Boswell, 414. Lásd Kames művének hosszú második fejezetét. Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, I., szerk. és bev. Peter Jones, Indianapolis, Liberty Fund, 2005, 32–140.

lelki működésekig: ezeket jeleníti meg a színpadon és ezeket hozza mozgásba az olvasóban; ez Shakespeare nagyszerű, de némiképp félelmetes tehetsége. Így érthető, hogy Shakespeare műveiben Johnson szerint általános jellemekkel találkozunk: nem valamiféle homályos, körvonalazatlan alakokról van szó, hanem arról, hogy a drámák alapvető emberi jellemvonásokkal és dilemmákkal szembesítik az olvasót. Ahogy Arthur Sherbo megfogalmazta: Johnson nem típusok ábrázolását támogatja, hanem olyan drámai figurákról beszél, akik előbb emberek és csak utána királyok.[18]

Érdekes párhuzam mutatkozik Johnsonnak az életrajz műfajával kapcsolatos véleményeivel. Johnson szerint „nemigen találni olyan emberi életet, amelynek megfontolt és hűséges elbeszélése ne lenne hasznos”. Az életrajzírónak pedig dolga, hogy feltárja az „otthoni élet titkait és a mindennapi élet apró részleteit” – természetesen nem a vájkálás céljával, hanem azért, mert a képzelőerő ilyen konkrétumok segítségével helyez át minket valaki másnak a helyzetébe. Így ismerünk mások életében önmagunkra, és éljük át a közös emberi törvényszerűségeket. Hiszen „mindannyiunkat ugyanazok a késztetések hajtanak és ugyanazok a hibák vezetnek félre, mindenkit remény mozgat és veszély fékez, mindenkit vágyak hálóznak be és gyönyörűségek csábítanak el.”[19] Vagyis a nagyon személyes konkrétumok és a legáltalánosabb emberi vonások szorosan összetartoznak. Shakespeare művei sem a legkisebb közös többszöröst, hanem a legélénkebben megjelenített, de mindenki számára érvényes emberi helyzeteket célozzák. Az „otthoni élet titkai” iránti érdeklődés pedig – mint a kritika pszichológiai irányultsága általában – a kor szentimentalizmusának irányába tolja el Johnson munkáját.

Johnson lélektani érdeklődéséhez kötődik az előszó egyik legnagyobb hatású gondolata is: a hármas egység (Shakespeare gyakorlatával összeegyeztethetetlen) elvének elvetése. Johnson szerint ez a poétikai előírás arra a téves pszichológiai előfeltevésre épül, hogy a néző valóságnak fogadja el, amit a színpadon lát, s így bármilyen éles váltás (térben vagy időben) megtörné az illúziót.[20] Johnson szerint a néző mindvégig tudatában van annak, hogy színházban ül, amit lát, az nem valóság, hanem imitáció, s így semmilyen nehézséget nem okoz a számára, ha megváltozik az imitáció helye vagy ideje. Samuel Taylor Coleridge-nak az esztétikai tapasztalatról adott elemzése – máig az angolszász esztétika egyik legtöbbet idézett, vitatott gondolata – Johnson tézisére adott válaszként fogalmazódott meg. Egy 1816-os levelében Coleridge arról ír, hogy Johnson is és az általa támadott

[18] Arthur Sherbo, *Samuel Johnson, Editor of Shakespeare, with an Essay on the Adventurer*, Urbana, The University of Illinois Press, 1956, 55–56.

[19] Johnson, *Selected Essays*, 109–111.

[20] Nem előzmények nélkül mondja ezt Johnson. Lord Kames például 1762-es művében (3 évvel Johnson előtt) arról beszél, hogy az emberi képzeletnek semmilyen problémát nem okoz követni az ilyesfajta ugrásokat. Kames, 676–7.

francia kritikusok is tévedtek, amikor az előbbi tökéletesen tudatos tevékenységként, míg utóbbiak (Coleridge szavával) delúzióként írták le egy dráma befogadását. Coleridge szerint a helyes elmélet félúton van a két szélsőség között. Ő egy álomszerű állapotot ír le, amelyben „az akarat önként hozzájárul egyik tevékenységének felfüggesztéséhez (t.i. azon képességének, amely összehasonlítások alapján döntéseket hoz valamely érzéki benyomással kapcsolatban)".[21] Ez pedig nem más, mint az 1817-ben megjelent *Biographia Literaria* híres formulája a „kétely szándékos felfüggesztésé"–ről, amely „a költészetbe vetett hitet alkotja". Ráadásul ez a meggyőződés túlmegy az elméleten: Coleridge állítása szerint ez volt a *Lírai balladák* (1798) című kötetbe írt verseinek éltető alapelve.[22]

Johnson azonban nem kizárólag negatív hatást gyakorolt a romantikára. Stendhal például 1823-as *Racine és Shakespeare: Tanulmányok a romantikáról* című pamfletjének első részében Johnson érveit veszi át a hármas egység előírásával szemben; az angol kritikus szavait csak annyiban egészíti ki, hogy szerinte igenis léteznek olyan tragikus intenzitású pillanatok (Stendhal ezeket a tökéletes illúzió pillanatainak nevezi), amikor a néző elfelejtheti, hogy színházban ül; ilyenkor megszűnik mindenféle reflektált távolság a mű és befogadója között.[23] Így lesz Johnsonból, a nagy klasszicistából a romantika egyik programadója.

Egy különbséget azonban mégis fontos hangsúlyozni Johnson és az őt követő generáció között: az organikus műegész eszménye teljesen idegen Johnson kritikusi szemléletmódjától. Egymást követő jelenetek soraként gondol a drámára; ezeket a cselekmény egysége kapcsolja össze (ezt ő is fontosnak tartja), de nem olyan szorosan, hogy az például elfogadhatatlanná (vagy akár csak kimagyarázandóvá) tenné a tragikus és komikus jelenetek váltakozását és általában a műfajok szabad keveredését. Azért fontos ezt rögzíteni, mert máig sokan azt hiszik, hogy Johnson szerint Shakespeare jobb komédiákat írt, mint tragédiákat.[24] Pedig Johnson azután beszél erről, hogy kifejtette: a hagyományos műfaji kategóriák nem alkalmazhatóak Shakespeare vegyes drámáira. Johnson kijelentéseinek csak úgy tulajdoníthatunk értelmet, ha elfogadjuk: a jelenetet, nem pedig a művet tekinti az alapegységnek. Vagyis nem arról van szó, hogy mondjuk a *Lóvátett lovagok* jobb mű lenne, mint a *Lear király*, hanem arról, hogy például a *Hamlet* sírásó-jelenete sikerültebb, mint a mű tragikus zárlata.

[21] James T. Boulton, *Samuel Johnson: The Critical Heritage*, London és New York, Routledge, 1971, 198.

[22] Samuel Taylor Coleridge, „Biographia Literaria. XIV. fejezet", ford. Timár Andrea = *Angol romantika: Esszék, naplók, levelek*, vál., szerk., előszó Péter Ágnes, Budapest, Kijárat, 2003, 210.

[23] De Stendhal (Henry Beyle), *Racine et Shakspeare [sic]: études sur le romantisme*, Paris, M. Lévy Frères, 1854, 5–20.

[24] Még Harold Bloom sem vette észre, hogy Johnson nem művekről, hanem jelenetekről beszél. Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, New York, Riverhead Books, 1995, 176.

Johnson nem egy kritikai választása nehezen értelmezhető a klasszicizmus összefüggésében. Ott vannak először is a (megdöbbentő módon a kiadás lábjegyzeteibe is beleírt) híres vallomások arról, hogy Cordelia vagy Desdemona halála egyszerűen elviselhetetlen fájdalmat okoznak az olvasónak. Johnson számára (mint Hagstrum kimutatta)[25] Shakespeare művei elsősorban a „megindító” (*pathetic*) esztétikai tapasztalatát adták meg, nem pedig – a Johnson által nagy érdeklődéssel olvasott, személyesen is jól ismert Edmund Burke fogalmait követve – a fenségesét (*sublime*) vagy a szépét (*beautiful*). Ez pedig rokon a szentimentalizmus regényei, színművei által keltett, könnyekre fakasztó, megrendítő, de lehetőleg nem brutálisan sokkoló hatással. Ma úgy látszik, inkább Clarissa (Samuel Richardson 1748-as regényének hősnője), mint Cordelia halálához illik ez a reakció. Minden kritikus érzékenyégének vannak előnyei és hátrányai: bizonyos, túlságosan erősnek, vadnak érzett hatásokat Johnson nem könnyen fogad el a drámában. Ám ezeket nem elfojtja vagy letagadja, hanem rendkívül éles reakcióival pontosan jelzi, és az olvasónak is megmutatja. Ráadásul, mivel nem az extremitásokat keresi, hanem az általános emberi vonásokat, még Calibanban is fölfedezi, ami emberi. A klasszikus Shakespeare-recepció e nagy vitájában azok közé tartozott, akik megértették Prospero szavát: „that thing of darkness I acknowledge mine”. (V.1.; szó szerint: „a sötétség e lényét magaménak ismerem el”, Babits Mihály fordításában: „ezt a sötétség-fiát / Magamnak kérem”).[26]

Így lehetséges az, hogy Johnson, korának talán legnagyobb moralistája és meglehetősen merev *tory* politikai írója feltűnő rugalmassággal és nyitottsággal viszonyul Shakespeare-nek az illemmel szembeni „vétségeihez”. Ugyanis, túl a szokások és hiedelmek koronként változó rendszerén, az alapvetőnek látott „természeti” törvényszerűségekre irányul az érdeklődése. Ilyen értelemben mondhatja T. S. Eliot, hogy Johnson abban a kivételes helyzetben volt, hogy tisztán irodalmi szempontból kritizálhatta a szemügyre vett műveket, ugyanis (Eliot értelmezése szerint) adottnak vette, hogy létezik egyfajta általános emberi attitűd az élet iránt és létezik általánosan osztott vélekedés az irodalom szerepével kapcsolatban. Nem az eredetiség számít, hanem „a közös nyelv gyarapítása”.[27]

Johnson – a tizennyolcadik század egyik alapvető kritikai hagyományával összhangban – az „általános természet”-re ismerés tapasztalatát a gyönyörűség

[25] Hagstrum, 129–152.

[26] Ld. Desai, 140., ahol Johnson egy lábjegyzetben amellett érvel (bizonyos elődeivel vitatkozva), hogy Caliban nem valamiféle sosem hallott nyelven beszél: emberi gondolatokat fejez ki emberi szavakkal, bármilyen ellenszenvesek legyenek is azok a gondolatok.

[27] T. S. Eliot, „Johnson as Critic and Poet” = T. S E., *On Poetry and Poets*, New York, The Noonday Press, 1943, 184–222, 212, 188.

(*pleasure*) szóval írja le.[28] Egyéni hozzátétele e hagyományhoz a szó némiképp szokatlan értelmezése. A *Szótár*ban és másutt használt példáiból világos, hogy e gyönyörűség számára az elme képességeinek és a tárgyaknak, amelyre irányulnak (legyenek azok természeti tárgyak vagy akár irodalmi művek) kivételes egymásra hangoltságát jelenti.[29] A kivételes szóra esik itt a hangsúly: Johnson életművének egyik alapvető témája a tudat és a világ közötti összhang fájó hiánya. Legrészletesebben ezt a gondolatot a *Rambler* második számában fejtette ki. Itt arról ír, hogy „az emberi elme sohasem elégedett a közvetlenül előtte lévő tárgyakkal, így a jelen pillanattól elszakadva mindegyre a majdani boldogságot ígérő tervekben vész el". Később így összegzi a gondolatot: „az emberi elme természete szerint nem gyönyörűségről gyönyörűségre (*pleasure*) száll, hanem reményről reményre".[30] Johnson nagy költeménye, a *Vanity of Human Wishes* is a mindegyre helytelen kívánságok között vergődő tudat újabb és újabb eseteit írja le. S ez az elemzés az ember kétségbeesett helyzetéről, amelyben felvillanó remény és gyorsan bekövetkező csalódás váltakoznak, talán érthetőbbé teszi, miért mondta Samuel Beckett, hogy „ha követek valamilyen tradíciót, akkor az Johnsoné".[31] Johnsonnak szinte mottója volt: „az emberi élet olyan állapot, amelyben sok dolgot kell elviselnünk, és keveset lehet élveznünk". A nagy mű azonban – és kiváltképp a shakespeare-i dráma befogadása – Johnson szemében a megállapodás, az általános természet bizonyosságában való megnyugvás gyönyörűségével szolgált.

[28] Ld. Philip Smalwood, „Shakespeare: Johnson's poet of nature" = *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, szerk. Greg Clingham, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 [1997], 143–160, 155.

[29] Ld. erről Parker, 25.

[30] Johnson, *Selected Essays*, 3, 4.

[31] Beckett behatóan tanulmányozta Johnsont 1937-ben, és *Human Wishes* címen darabot tervezett írni róla (a feljegyzései és a mű töredékei fennmaradtak). Ld. Stephen John Dilks, „Samuel Beckett's Samuel Johnson", *The Modern Language Review*, 2003/2, 285–298.

SAMUEL JOHNSON

ELŐSZÓ SHAKESPEARE MŰVEIHEZ (1765)

„Dicséretünket érdemtelenül pazaroljuk a halottakra és az egyedül a kiválóságnak járó megbecsülésünket a régmúltra" – örökké erről panaszkodnak azok, akik maguk semmiben sem képesek hozzájárulni az igazság megismeréséhez, s ezért eretnek paradoxonokkal törekednek a hírnévre, vagy azok, akik minthogy csalatkozásukban kénytelenek vigaszt keresni, az utókortól remélik azt, amit a jelentől nem kapnak meg, és azzal áltatják magukat, hogy bár az irigység most megtagadja tőlük, az idő majd elhozza az elismerést.[1]

A régmúltnak is – mint az emberi figyelem bármely tárgyának – kétségtelenül számos olyan híve van, akinek a tisztelete nem megfontolásból, hanem előítéletből fakad. Sokan válogatás nélkül csodálják mindazt, ami hosszú időn keresztül fennmaradt, mert nem veszik tekintetbe, hogy ez gyakran az idő és a véletlen összjátékából fakad, s hogy talán mindenki könnyebben ismeri el a múlt-, mint a jelenbeli kiválóságot. Az elme úgy szemléli a géniuszt[2] a korok árnyain át, ahogy a szem a napot a mesterséges fényszűrőn keresztül. A kritikusok versengve mutatják ki a modernek hibáit és a régiek szépségeit. Míg egy szerző él, képességeit a legrosszabb, de ha már meghalt, a legjobb teljesítménye alapján ítélik meg.

Azoknak a műveknek azonban, amelyeknek a kiválósága nem abszolút és egyértelmű, hanem fokozati és viszonylagos, s amelyeket nem demonstrálható és tudományos alapelvek, hanem egészében a megfigyelés és a tapasztalat alapján hoztak létre, egyedüli próbája csakis a hosszú fennmaradás és a tartós tetszés lehet. Ami már régóta öröklődik, azt az emberiség sokszor meg is vizsgálta és össze is hasonlította, s ha továbbra is becsüli e tulajdonát, akkor ez arra mutat, hogy a gyakori összehasonlítások megerősítették a kedvező véleményt. Ahogy a természet műveiről beszélve is csak akkor nevezhetünk joggal mélynek egy folyót

[1] A fordítás a következő kiadás alapján készült, a szerkesztői jegyzetek felhasználásával: *Johnson on Shakespeare, The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, VII, szerk. Arthur Sherbo, Yale University Press, New Haven, 1968. 59–113.

[2] A *genius* szót következetesen géniusznak fordítottam. Johnsonnál ez a szó nem egy különleges személyt jelöl, sem az elme egy speciális képességet: átfogóan vonatkozik az emberi szellem erőire. Géniusszal tehát mindenki rendelkezik; ki többel, ki kevesebbel.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 41–80.

vagy magasnak egy hegyet, ha sok hegyet ismerünk és sok folyót, úgy a géniusz műveit is csak akkor mondhatjuk kiválónak, ha összehasonlítottuk más, hasonló fajtájú alkotásokkal. A demonstráció ereje azonnal megmutatkozik, s nincs mit remélnie vagy félnie az idők változásaitól, a tapogatózó és kísérletező műveket azonban az emberiség általános és kollektív képességéhez mérten kell megítélnünk, amely erőfeszítések hosszú sorában tárul föl. Teljes biztonsággal meg lehetett állapítani a legelső épületről, amelyet valaha felépítettek, hogy kerek-e vagy szögletes, de arról, hogy tágas és magasztos-e, csakis az idő dönthetett. A számok pitagoraszi rendszerének tökéletességét azonnal felismerték, de Homérosz költeményeiről még ma is csak azért tudjuk, hogy meghaladják az átlagos emberi szellem határait, mert nemzet nemzet után és század század után szinte csak az ő művének epizódjait tudta újrarendezni, az ő figuráit másképpen elnevezni, és az ő gondolatait átfogalmazni.

A hosszú időn át fönnmaradt műveket megillető mélységes tisztelet tehát nem az elmúlt korok nagyobb bölcsességébe vetett hiszékeny bizalomból származik, sem pedig az emberiség hanyatlására vonatkozó búbánatos meggyőződésből, hanem abból az elismert és kétségbevonhatatlan megállapításból, hogy amit a legrégebben ismerünk, azt vizsgáltuk meg a legalaposabban, és amit a legalaposabban megvizsgáltunk, azt értjük a legjobban.

A költő, akinek a munkáit megszerkesztettem, talán napjainkban kezdi elnyerni a régiek méltóságát és a szilárd hírnév és kötelező hódolat kiváltságát. Messze túlélte azt az évszázadot, amelyet az irodalmi nagyság próbájának szokás tekinteni. Ha annak idején származott bármilyen előnye a személyes utalásokból, a helyi szokásokból, vagy a múló vélekedésekből, az már régen elmúlt, s minden a változó szokások által szolgáltatott mulatságos vagy szomorú téma ma már csak homályosabbá teszi azokat a jeleneteket, amelyeket egykor megvilágítottak. Pártfogás és vetélkedés sem hat már, semmibe veszett barátságainak és ellenségeskedéseinek öröksége is. A művei nem szolgáltatnak érveket viták, sem szidalmakat pártoskodás céljaira, senkinek nem legyezik a hiúságát és nem táplálják a rosszindulatát: olvasásuk során csakis gyönyörűséget keresünk, s ezért csakis annyiban dicsérjük őket, amennyiben örömünket leljük bennük. S mégis, az elfogultság és a szenvedély támogatása nélkül is túlélték az ízlés és a viselkedési módok váltakozásait, s ahogy nemzedékről nemzedékre öröklődtek, egyre csak növekedett az elismertségük.

De még ha az emberi ítélet fokozatosan egyre megbízhatóbbá válik is, tévedhetetlen azért soha nem lesz, és a hosszú ideig fennmaradt elismerés is fakadhat pusztán egy előítélet vagy divat tartósságából; ezért helyes megvizsgálnunk, Shakespeare milyen különös kiválóságaival nyerte el és őrizte meg az angolok elismerését.

Csakis az általános természet pontos ábrázolása gyönyörködtet sokakat hosszú időn keresztül. A váltakozó viselkedési módokat csak kevesen ismerik, s így csak kevesen tudják megítélni, milyen pontosan utánozták őket. A csapongó invenció által létrehozott szabálytalan kombinációk egy ideig élvezetet okozhatnak, hiszen a szokványos élet-csömörlöttség újdonságok keresésére ösztönöz, de a hirtelen csodálkozás öröme gyorsan elvész, s az elme csak az állandó igazságban lel nyugalmat.

Shakespeare minden más szerzőnél, legalábbis minden más modern szerzőnél inkább nevezhető a természet költőjének: a viselkedési módok és az élet hű tükrét mutatja az olvasóinak. Jellemeit sem a világ többi részén ismeretlen helyi szokások, sem a különféle tudományok és szakmák csak kevesek számára jelentékeny vonásai, sem pedig az véletlenszerűen változó divatok és múló vélekedések nem befolyásolják: ők közös emberségünk természetes leszármazottai, amilyenek mindig is lesznek a világban, s amilyeneket a figyelmes ember mindig is találhat. Szereplői a minden egyes elmét megindító, sőt az élet egész rendszerét mozgásban tartó általános szenvedélyek és mozgatóerők hatására cselekednek és beszélnek. Más költők írásaiban a jellem túl gyakran egyéni, Shakespeare-nél azonban többnyire fajlagos.

A terv tágassága szolgál ilyen gazdag tanulsággal. Az tölti meg Shakespeare darabjait gyakorlati axiómákkal és mindennapi bölcsességgel. Euripidészről mondták, hogy minden sora tanítás, Shakespeare-ről pedig elmondható, hogy a nyilvános és a családi ügyekben való jártasság egész rendszerét lehetne összegyűjteni a műveiből. Fő ereje azonban mégsem az egyes szakaszok ragyogásában, hanem a cselekmény kibontakoztatásában és a párbeszéd folyásában van; így aki válogatott idézetek alapján dicséri őt, úgy jár, mint az a túlbuzgó szereplő Hieroklésznél, aki mikor eladásra kínálta a házát, minta gyanánt magával vitt egy téglát a zsebében.[3]

Amíg össze nem hasonlítjuk Shakespeare-t más szerzőkkel, elképzelni sem könnyű, milyen kiválóan igazítja szereplői megszólalásait a valós élethez. Az ókori szónoki iskolákról jegyezte meg valaki, hogy minél szorgalmasabban járt oda a tanuló, annál kevésbé tudott boldogulni a világban, hiszen ezekben az intézményekben semmivel nem találkozott, ami bárhol másutt előfordulhatna. Ugyanez az állítás a Shakespeare-ét kivéve mindenfajta színpadra igaz. A színházakat bárki más igazgatása alatt soha nem látott figurák töltik meg, akik soha nem hallott nyelven beszélgetnek az emberi érintkezésben soha elő nem kerülő témákról. Ennek a szerzőnek a párbeszédeit azonban olyan világosan az adott szituáció

[3] Johnson valószínűleg a *Philológosz, avagy a nevetni szerető* című Hieroklésznek és Philagriosznak tulajdonított i.sz. 3. és 6. sz. között keletkezett viccgyűjteményre utal, amelynek 1741-ben megjelent angol nyelvű fordítását egyesek Johnson munkájának vélik.

határozza meg, s annyi könnyedséggel és egyszerűséggel folynak, mintha nem is tartanának számot a fikció rangjára, hanem a mindennapi társalgásból és mindennapi helyzetekből gyűjtötte volna össze őket, szorgos válogatással.

Minden más színpadon a szerelem a főszereplő: annak az ereje dönt jóról és rosszról, az gyorsítja vagy fékezi a cselekményt. Az új drámaírók azzal vannak elfoglalva, hogy legyen a mesében egy szerelmes férfi, egy hölgy és egy rivális, akik aztán egymásnak feszülő kötelezettségek hálójába és ellentmondó érdekek zűrzavarába kerülnek, kínzó és összeegyeztethetetlen vágyak égetik őket, elragadtatással találkoznak és kínban válnak el, az eltúlzott öröm és a tomboló szenvedés nyelvén beszélnek, olyan gyötrelmeket élnek át, amilyeneket ember még soha át nem élt, s ezekből úgy menekülnek meg, ahogyan ember még soha meg nem menekült. Hogy ezt elérjék, a drámaírók megsértik a valószerűség elvét, hamisan ábrázolják az életet, és torz nyelvet használnak. A szerelem azonban csupán egy a számtalan szenvedély közül, s minthogy nincs különösebb befolyása az élet egészére, egy olyan költő drámáiban, aki eszméit az életből merítette, és csak azt jelenítette meg, amit maga körül látott, csak kis szerepe lehet. Ő tudta, hogy bármelyik szenvedély, annak függvényében, hogy szabályozott-e vagy fékevesztett, boldogság vagy balszerencse forrása lehet.

Ennyire teljes és általános jellemeket nem könnyű egyedivé tenni és következetesen felépíteni, mégsem sikerült talán még egy költőnek sem ilyen világosan elkülönítenie a szereplőket. Nem mennék el odáig, mint Pope, hogy minden egyes megszólalás elárulja a beszélőt,[4] hiszen számtalanban nincsen semmi karakterisztikus, de az talán elmondható, hogy még ha bizonyos szövegek bármely szereplő szájából elhangozhatnának is, olyat nehéz lenne találni, amelyet okkal utalhatnánk át jelenlegi tulajdonosától valaki másnak. Ha van értelme a megkülönböztetésnek, mindig helyesen különíti el a szereplőit.[5]

Más drámaírók csak eltúlzott és felnagyított jellemekkel tudják felkelteni az érdeklődést, mesebeli és példa nélküli kiválósággal vagy züllöttséggel, ahogy a barbár románcok szerzői is óriásokkal meg törpékkel tartották ébren az olvasóikat, s ha valaki ilyen darabok vagy ilyen mesék alapján alakítaná ki az emberi dolgainkkal kapcsolatos elvárásait, az bizony csalódna. Shakespeare-nek nincsenek hősei; az ő jeleneteiben kizárólag embereket találunk, s cselekedeteik, beszédük alapján az olvasó elhiszi, hogy ilyen körülmények között ő is így beszélt és így

[4] Pope a maga kiadásának előszavában ezt írta: „A jellemek élettelisége és változatossága mellett említenünk kell csodálatos állandóságukat is, amely darabjaiban mindvégig olyan erősen érvényesül, hogy ha a szereplők neve nélkül nyomtatnák ki a megszólalásaikat, akkor is teljes biztonsággal eldönthetnénk, melyiket ki mondja."

[5] Johnson azt írja, hogy „the choice is right, when there is reason for choice", vagyis szó szerint: „a választás helyes, amikor van ok választani". Ebből nem egyértelmű, hogy az olvasó vagy a szerző választásáról van szó.

cselekedett volna. A dialógus még a természetfeletti szereplők esetében is az élethez igazodik. Más írók álruhába bújtatják a legtermészetesebb szenvedélyeket és a leggyakoribb eseményeket, s aki könyvben tanulmányozza ezeket, a valóságban rájuk sem ismer. Shakespeare közel hozza, ami távoli, ismerőssé teszi, ami csodálatos; olyan eseményeket jelenít meg, amelyek nem történnek meg, de ha mégis megtörténnének, akkor valószínűleg olyan hatásaik lennének, mint amilyeneket leír. Így elmondható, hogy az emberi természet működését nem csak valódi kényszerítő körülmények, hanem olyan megpróbáltatások között is bemutatta, amilyeneknek senkit nem lehet kitenni.

Az dicséri tehát Shakespeare-t, hogy az ő drámája az élet tükre, s akinek a képzeletét a más szerzők által felidézett lidércek labirintusba vezették, itt kigyógyulhat hagymázas önkívületéből, hiszen emberi gondolatokat olvashat emberi nyelven, s olyan jelenetekkel találkozhat, amilyenekből egy remete hozzávetőleges elképzelést alkothat a világ ügyeiről, s egy gyóntató előre sejtheti a szenvedélyek alakulását.

Azzal, hogy az általános természetet követte, Shakespeare kiszolgáltatta magát a korlátozottabb elvek alapján ítélő kritikusok rosszallásának. Dennis[6] és Rymer[7] szerint a rómaijai nem eléggé rómaiak, Voltaire azért hibáztatja, mert a királyai nem tökéletesen királyiak. Dennis sértőnek találja, hogy egy római szenátor, Menenius bohóckodik, Voltaire pedig mintha attól félne, hogy csorba esik az illendőségen, amikor a dán trón bitorlóját iszákosnak látjuk.[8] De Shakespearenél a természet mindig felülkerekedik mindazon, ami esetleges, s amíg a jellem lényege sértetlen, ő nem sokat törődik a járulékos vagy esetleges különbségekkel. A történetéhez rómaiakra vagy királyokra van szükség, de ő csakis az embert látja bennük. Tudta, hogy Rómában – mint minden nagyvárosban – a legkülönfélébb lelkialkatú emberek élnek, s minthogy bohócra volt szüksége, a szenátusba ment; bizonyára akadt ott olyan. Trónbitorló gyilkost akart ábrázolni, aki nemcsak gyűlöletes, hanem megvetendő is, s ezért részegessé tette; tudta, hogy a királyok sem szeretik kevésbé a bort, mint a többi ember, s hogy a bor természetes hatása alól a királyok sem mentesülnek. Ezek kicsinyes elmék kicsinyes kifogásai;

[6] John Dennis (1657–1734) a 17–18. század fordulójának talán legtekintélyesebb angol kritikusa, ezen felül drámákat is írt. *Coriolanus*-adaptációjához csatolt tanulmányában értekezett Shakespeare műveinek szépségeiről és hibáiról (*An Essay on the Genius and Writings of Shakespeare*, 1712).

[7] Thomas Rymer (1641–1713) szerkesztő, drámaíró és a francia klasszicizmus elveit követő kritikus. Johnson Rymer 1692-es *A Short View of Tragedy* (A tragédia rövid áttekintése) című tanulmányára gondol, amelyben élesen bírálta az Erzsébet-kor drámairodalmát.

[8] Voltaire (François Marie Arouet) (1694–1778) francia író és filozófus. Három tragédiája alapul Shakespeare művein (*La Mort de César* [1743], *Zaïre* [1732], és *Sémiramis* [1748]), azokat a francia klasszicizmus poétikai- és illemszabályaihoz igazította. Johnson valószínűleg elsősorban *Appel à toutes les nations de l'Europe* (Felhívás Európa minden nemzetéhez) című 1761-es írására gondol. Az utalás Claudius részegességére a *Sémiramis* bevezető tanulmányában található.

a költő – hasonlóan a szobrászhoz, aki eltekint az öltözékektől, mert csak a test alakja érdekli – figyelmen kívül hagyja a különféle országok és társadalmi helyzetek véletlenszerű eltéréseit.

A kritika, ami a komikus és a tragikus jelenetek vegyítéséért érte, minthogy az összes művére vonatkozik, több figyelemre érdemes. Először rögzítsük a tényt, s utána vizsgáljuk meg.

Shakespeare darabjai a szó szigorú értelmében sem nem tragédiák, sem nem komédiák, hanem olyan sajátos kompozíciók, amelyek a földi természet valódi állapotát mutatják: van bennük jó és rossz, öröm és bánat, s ezeknek az aránya végtelen változatosságban keveredik, és számtalan kombinációban egyesül. Egy olyan világ folyását fejezik ki, amelyben az egyik vesztesége nyereség a másiknak, amelyben a mulatozó ugyanakkor rohan borért, amikor a gyászoló a barátja temetésére, amelyben az egyik rosszindulatát néha a másik bolondozása győzi le, és számtalan káros és számtalan hasznos dolgot visznek véghez vagy akadályoznak meg szándékolatlanul.

A kavargó célok és esetelegességek káoszából a régi költők közül, a szokás által előírt szabályokat követve, ki az emberek bűneit, ki az ostobaságaikat választotta; ki az élet súlyos viszontagságait, ki a jelentéktelen eseteket; ki a balsors rettenetét, ki a megelégedettség örömeit. Így alakult ki az utánzás két módja, amelyet tragédiának és komédiának nevezünk. Ezeket a különböző eszközökkel élő művészi formákat eltérő célok elérésére szánták, s úgy vélték, annyira idegenek egymástól, hogy tudomásom szerint egyetlen görög vagy római szerző sem próbálkozott mindkettővel.

Shakespeare meg tudta nevettetni és el is tudta szomorítani ugyanazt az elmét, ráadásul egyazon művel. Szinte minden darabjában vannak komoly és nevetséges jellemek is, amelyek a cselekmény fokozatos kibontakozása során hol komolyságot és bánatot, hol jókedvet és kacagást váltanak ki.

Hogy ez ellentmond a kritika szabályainak, azt senki nem tagadná; de a kritikától mindig jogunk van a természethez fellebbezni. Az írás célja a tanítás, a költészet célja pedig, hogy gyönyörködtetve tanítson. A vegyes dráma tagadhatatlanul éppen annyira képes tanítani, mint a tragédia vagy a komédia, hiszen az ábrázolásmód váltogatásával mindkettőt magában foglalja, s közelebb jut az élet hatásához, mint akármelyik, hiszen bemutatja, miként segíthetik vagy gátolhatják egymást a nagyszabású cselszövések és az apró-cseprő fondorlatok, s miként működik együtt az általános rendszerben a magas és az alacsony, szétválaszthatatlanul összekapcsolódva.

Egyeseknek az a kifogásuk, hogy a jelenetek váltakozása megszakítja a szenvedélyek folyamatát, s minthogy így a központi esemény nem a megfelelő fokozásért felelős előkészítő epizódokra következik, veszít a megrendítő erejéből, márpedig a drámai költészetnek éppen ez a lényege. Ezt a tetszetős érvet még azok

is igaznak vélik, akik naponta tapasztalják tévességét. A vegyes jelenetek egymás mellé helyezése szinte mindig eléri a szenvedélyek szándékolt váltakozását. A fikció nem rendíti meg annyira az embert, hogy ne tudná közben más tárgyra irányítani a figyelmét, s bár el kell ismerni, hogy nem mindig örülünk, ha a gyönyörködtető bánatot léhaság zavarja meg, de azt is figyelembe kell venni, hogy a bánat gyakran nem okoz gyönyörűséget, s hogy az egyik csalódása megkönnyebbülés a másiknak, hiszen minden nézőnek más a habitusa, s hogy egészében véve minden öröm a változatosságból fakad.

A színészek, akik kiadásukban vígjátékokra, királydrámákra és tragédiákra osztották Shakespeare műveit, a jelek szerint nem különösebben pontos eszmék alapján különböztették meg a három műfajt.

Ha a cselekmény a főbb szereplők számára jó véget ért – függetlenül attól, hogy közben milyen súlyos és fájó események történtek –, az ő elképzeléseik szerint komédiáról volt szó. Sokáig fennmaradt nálunk ez az elképzelés a komédiáról, és születtek is olyan művek, amelyek a végkifejlet megváltoztatásával egyszer tragédiák, máskor komédiák voltak.

Abban az időben a tragédia nem a komédiánál általánosan méltóságteljesebb és emelkedettebb költeményt jelentett; a kor jellemző kritikai elvárása a szerencsétlen végkifejletre korlátozódott, függetlenül attól, hogy a cselekmény milyen könnyedebb örömökkel szolgált előtte.

A királydáma egymást követő epizódokat jelentett, amelyeket kizárólag az időrend kapcsol össze: ezek függetlenek egymástól, s így nem vezetik föl és nem is döntik el a végkifejletet. Nem mindig különül el világosan a tragédiától. Az *Antonius és Kleopátra* című tragédia cselekménye nem sokkal egységesebb, mint a *II. Richard* című királydrámáé. A királydrámát ellenben számos darabon át lehetett folytatni, hiszen terv híján határai sem voltak.

Bármi legyen is a drámai műfaj megnevezése, Shakespeare kompozíciós eljárása mindig egyforma: a komolyság derűvel váltakozik, ami által az elme egy ideig elernyed, majd újra izgatottá válik. De bármi is legyen a célja – akár vidámmá, akár bánatossá akar tenni, akár különösebb felfordulás és érzelem nélkül, egyszerű és köznapi párbeszédeken át kívánja vezetni a cselekményt –, azt mindig eléri: akaratát követve nevetünk, sírunk vagy ülünk csendben, türelmesen várakozva – nyugodtan, de nem közömbösen.

Ha megértjük Shakespeare tervét, Rymer és Voltaire kritikai fenntartásainak többsége elillan. Semmi helytelen nincs abban, hogy a *Hamlet* a két őr jelenetével kezdődik; Jago üvöltözése Brabantio ablaka alatt nem bontja meg a darab szerkezetét, még ha olyan szavakat használ is, amilyeneket egy mai közönség nem könnyen viselne el; Polonius figurája szükségszerű és hasznos; a sírásókat is joggal megtapsolhatjuk.

Amikor Shakespeare drámai költészetbe fogott, nyitva állt előtte a világ: a régiek szabályait még csak kevesen ismerték, a közvélekedés kialakulatlan volt, nem állt előtte olyan híres példa, ami utánzásra késztethette volna, sem olyan tekintélyes kritikusok, akik korlátozhatták volna a szeszélyeit. Így aztán természetes készteteséit követte, s ezek – mint Rymer megjegyezte – a vígjátékhoz vonzották. Tragédiái gyakran nagy erőlködés és munka jeleit mutatják, mintha a megírásuk nem járt volna örömmel, komikus jeleneteiben azonban minden erőfeszítés nélkül valami olyat hoz létre, amin semmilyen erőfeszítés nem javíthatna. A tragédiában mindig azon töri magát, hogy alkalmat találjon a komédiázásra, a komédiában azonban megpihen, sőt tobzódik a természetéhez illő gondolkodásmódban. A tragikus jelenetei mindig hiányérzetet keltenek, de a komédiában gyakran túlszárnyalja az elvárásokat és a kívánalmakat. A komédiáiban a gondolatok és a nyelv miatt leljük örömünket, a tragédiáiban többnyire a fordulatok és a cselekmény miatt. Mintha tragédiája mesterségbeli tudásból, komédiája pedig az ösztöneiből fakadna.[9]

Komikus jelenetei az elmúlt másfél évszázad során a szokásokban és a szóhasználatban végbement változások ellenére sem veszítettek sokat az erejükből. Minthogy a szereplőit valódi szenvedélyből fakadó okok mozgatják, amelyeket a konkrét forma csak kismértékben befolyásol, az általuk megtapasztalt örömök és kínok minden korban és minden helyen átélhetők; természetességük teszi őket időtállóvá. A személyes szokások előnyös egyedi vonásai csupán külső mázat alkotnak; egy ideig szépen ragyognak, de hamarosan megfakul a színük, és elvesztik korábbi csillogásukat. Az igazi szenvedélyeket a természet színeiről ismerjük fel; mindent áthatnak, és csak akkor érnek véget, amikor elpusztul a test, amelyen megmutatkoznak. Össze nem illő elemek esetleges társításai csak addig tartanak, amíg az őket létrehozó véletlen, de az elsődleges minőségek egységes egyszerűsége nem gyarapszik és nem is fogyatkozik. A homokot egy áradás felhalmozza, de a következő el is söpri; a szikla mindig a helyén marad. Az idő folyama más költők műveinek könnyű anyagát folyamatosan pusztítja, de semmi hatással nincs a shakespeare-i gyémántra.

Ha minden nép nyelvében van – márpedig úgy vélem, van – egy olyan stílus, amelyik soha nem válik avíttá, egy olyan kifejezésmód, amely harmóniában és egyezésben van a nyelv rendszerével és alapelveivel, s ezért miután kialakult, változatlan marad, akkor ezt a stílust valószínűleg a mindennapi érintkezés terén kell keresni, azok körében, akik az érthetőségre, nem pedig az eleganciára törekednek a beszédükben. A csiszolt emberek mindig követik az újabb divatokat,

[9] Ez a bekezdés botránykővé vált, hiszen később éppen a „nagy tragédiák" kerültek a figyelem középpontjába. Johnson megjegyzése azonban kevésbé meglepő (és a látszólagos önellentmondást is feloldja), ha nem teljes művekre, hanem csupán jelenetekre vonatkoztatjuk.

a műveltek pedig eltérnek a beszéd bevett formáitól, mert azt remélik, hogy ők majd jobbakat találnak vagy hoznak létre; aki ki akar tűnni, még akkor is változtat a hétköznapi kifejezésmódon, amikor az a megfelelő. Van azonban egy társalgási nyelv, amely már nem durva, de még nem kifinomult: ez a helyes nyelvhasználat, és költőnk innen válogatott komikus párbeszédeihez. Ezért van az, hogy a mai fül számára kellemesebb a nyelvezete bármely másik hasonlóan régi szerzőnél, s más erényei mellett mint nyelvünk egyik eredeti mesterét is tanulmányoznunk kell.

Ezek a megjegyzések nem kivétel nélkül igazak, csupán általában és az esetek nagy többségében. Shakespeare párbeszédei gördülékenyek és világosak, még ha időnként egyenetlenek és nehézkesek is, mint ahogy egy táj is lehet páratlanul termékeny, még ha nem is minden pontja alkalmas a megművelésre. A jellemei természetesek, még ha a gondolataik néha erőltetettek is és a cselekedeteik valószerűtlenek, ahogy a föld is egészében gömb alakú, még ha magaslatok és barlangok teszik is változatossá.

Shakespeare-nek minden erénye mellett hibái is vannak; olyan hibái, amelyek bárki más kiválóságát elhomályosítanák, sőt eltakarnák. Irigy rosszindulat és babonás istenítés nélkül mutatom be erényeit és hibáit, s hogy véleményem szerint milyen arányban keverednek. Nincs is ártatlanabb kérdés, mint hogy egy halott költő mennyiben érdemli ki az elismerésünket, így nem kell sok figyelmet fordítanunk a jóindulatot az igazságnál többre becsülők vakbuzgóságára.

Shakespeare legfőbb hiányossága ugyanaz, aminek a könyvek és az emberek legtöbb hibáját betudhatjuk. Feláldozza az erényt az előnyért, s annyival több gondot fordít a gyönyörködtetésre, mint az oktatásra, hogy látszólag mindenfajta erkölcsi cél nélkül ír. Bár igaz, hogy a társas kötelességeink egész rendszerét gyűjthetjük ki a műveiből, hiszen aki ésszerűen gondolkodik, az szükségképpen morálisan is gondolkodik, de tanítás és axióma csak véletlenszerűen bukkan fel a drámákban. Nem osztja el megfontoltan a jót és a rosszat, s esetenként elmulasztja megmutatni, hogy az erényesek mennyire helytelenítik a gonoszak tetteit. Közömbösen vezeti át szereplőit helyes és helytelen döntéseken, s végül további gondolkodás nélkül válik meg tőlük, a véletlenre bízva, milyen hatást vált ki a példájuk. Ezt a hibát nem mentheti korának barbársága, hiszen az írónak örök kötelessége a világ jobbá tétele, az igazságosság erénye pedig független időtől és helytől.

Az események összefűzése gyakran olyan kidolgozatlan, hogy a legcsekélyebb odafigyeléssel javítani lehet rajta, és Shakespeare olyan gondatlanul alakítja a cselekményt, mintha nem mindig látná át, hogy milyen terv szerint alkot. Még olyan esetekben is elmulasztja, hogy tanítson vagy gyönyörködtessen, amikor a történet menete ezt szinte kikényszerítené, s a hatásosabb jelenetek helyett látszólag az egyszerűbbeket választja.

Megfigyelhető, hogy számos darabjának a zárása látványosan elnagyolt. Ha már közel érezte a dolga végét, és maga előtt látta a jutalmát, akkor megkurtította a munkát, hogy a díj után kapjon. Vagyis ott lanyhul az erőfeszítése, ahol a leginkább meg kéne feszülnie, s ezért a végkifejlet vagy valószerűtlenül következik be vagy nem tökéletes az ábrázolása.

Nem fordított figyelmet az idő és a hely jellegzetességeire, s fenntartások nélkül ruházott föl valamely kort vagy nemzetet egy másiknak a szokásaival, intézményeivel vagy vélekedéseivel, ami nem csupán valószerűtlen, hanem lehetetlen is. Pope ezeket a hibákat – több lelkesedéssel, mint bölcsességgel – képzelt interpolálóknak[10] tulajdonította. Pedig nem kell csodálkoznunk azon, ha Hector Arisztotelészt idézi, vagy ha Theseus és Hippolyta szerelmének történetébe középkori tündérmítoszok keverednek. Bizony nem csak Shakespeare vétett a kronológia ellen; *Arcadiá*jában kortársa, Sidney is – aki pedig élvezte a műveltség előnyeit – a pasztorált a feudális korszakkal keverte össze: az ártatlanság, a nyugalom és a biztonság napjait a felfordulás, a kegyetlenkedés és a kalandozás idejével.[11]

Komikus jeleneteiben ritkán sikeresek a szellemesség-párbajok és a szarkazmus-vetélkedők; a viccek gyakran durvák, a tréfálkozás gyakran illetlen; az urak és a hölgyek nem igazán kifinomultak, és nem olyan csiszolt a viselkedésük, hogy az kellőképpen megkülönböztetné őket a bohócoktól. Nem könnyű eldönteni, hogy korának valódi társalgását jelenítette-e meg. Erzsébet uralkodását többnyire az előkelő, formális és tartózkodó viselkedés korának tartják, ám az oldottabb pillanatok talán nem voltak kimondottan elegánsak. A szórakozás egyes formái mégis bizonyára illőbbek voltak másoknál, és az írónak a legjobbat kell választania.

A tragédiákban láthatóan minél nagyobb az erőfeszítés, annál gyengébb az eredmény. Ha a helyzet kényszeríti ki a szenvedélyt, az többnyire hatásos és erőteljes, de valahányszor a saját invenciójához fordul, vagy megerőlteti a szellemét, a lázas munka eredménye csupán bombasztikus, jelentéktelen, egyhangú vagy homályos nyelvezet.

Az elbeszélő részeket aránytalanul parádés dikció és fárasztó szószaporítás jellemzi: a történteket pontatlanul és hosszadalmasan mondja el, pedig egyszerűen és tömören is megtehetné. Az elbeszélés mindig terhes a drámai költészetben, mert élet és hatás nélküli, s megakasztja a cselekményt; ezeknek a részeknek gyorsnak kell lenniük, és gyakori megszakítások kell, hogy változatossá tegyék

[10] Vagyis azzal érvelt, hogy a kifogásolt részek nem Shakespeare-től származnak, hanem idegen kezek szúrták be azokat.

[11] Sir Philip Sidney (1554–1586) angol költő, udvaronc, katona; Johnson Sidney 1593-ban megjelent hosszú, prózát és költészetet vegyítő pásztori románcára utal.

őket. Shakespeare akadályt látott bennük, de ahelyett, hogy a rövidséggel tette volna könnyedebbé őket, méltóságteljes ragyogást kívánt adni nekik.

Szónoklatai és formális beszédei többnyire hidegek és erőtlenek, az ő ereje ugyanis a természetből fakadt, s ha más tragédiaszerzőkhöz hasonlóan a hatások fokozására törekszik, és – nem mérlegelve, hogy mit kíván a helyzet – csupán a műveltségét kívánja fitogtatni, akkor gyakran csak az olvasó sajnálatát vagy elégedetlenségét váltja ki.

Sokszor megesik vele, hogy bonyolult gondolattal küzd, amelyet nem tud pontosan kifejezni, de elengedni sem akarja; ilyenkor birkózik egy darabig, majd, ha az továbbra is ellenáll, végül az éppen adódó szavakba foglalja, és otthagyja – hadd bontsa ki az, akinek több ideje van rá.

Nem mintha a bonyolult nyelvezet minden esetben összetett gondolatot jelentene, vagy a szószátyár verssor feltétlenül nagyszerű költői képet; a szavak és a dolgok összeillőségének az elvét igen gyakran figyelmen kívül hagyja, s triviális gondolatok, közönséges eszmék okoznak csalódást, miután a hangzatos jelzők és a felfuvalkodott retorikai alakzatok megragadták a figyelmet.

De a nagy költő csodálóinak akkor van a legtöbb okuk panaszra, amikor a legközelebb jut ahhoz, amiben a legkiválóbb, és látszólag elszánta magát arra, hogy mély bánatba döntse vagy gyengéd érzésekkel töltse el őket a nagyok bukása, az ártatlanokat fenyegető veszély és a szerelem útjában álló akadályok ábrázolásával. Ám amit a legjobban csinál, hamar annyiban hagyja. Gyengéd és patetikus részek után hamarosan meddő *concetto*kra és megvetésre méltó kétértelműségekre bukkanunk. Amint megérinti olvasóját, azonnal ellentétes hatást is kivált: az elmében feltámadó félelem és részvét akadályba ütközik, és a váratlanul erőtlen rész hatására elhal.

Olyan a szójáték Shakespeare, mint a fényes ködök[12] az utazó számára: mindenáron követi, s az elkerülhetetlenül letéríti az útjáról és mocsárba csalja. Gonosz erővel uralja az elméjét, és nem tud ellenállni a bűvöletének. Bármilyen emelkedett vagy mélyenszántó legyen is a gondolatmenet, gazdagítsa akár a tudásunkat, fokozza az érzéseinket, szórakoztasson epizódokkal vagy fokozza a feszültséget, egy hirtelen adódó szójáték kedvéért bármikor befejezetlenül hagyja a munkáját. Számára a szójáték az aranyalma, amelyért bármikor letér a pályáról, és elhagyja a magaslati pontot. Még a leggyengébb és legmeddőbb szójáték is olyan örömmel tölti el, hogy az ésszerűséget, az illendőséget és az igazságot is eladná érte. A szójáték volt az ő végzetes Kleopátrája: örömmel veszítette el érte a világot.

Lesznek, akik szokatlannak tartják majd, hogy szerzőnk gyengéinek felsorolása során nem említem az egységek figyelmen kívül hagyását: azon törvényekét,

[12] T. i. a lidércfény.

amelyeket költők és kritikusok közös tekintélye alapozott meg és tett általános érvényűvé.

Az írói mesterség szabályaitól való egyéb eltérései miatt a kritikusok ítélete elé bocsátom, s – mint minden kiváló emberi teljesítmény esetében – csak annyit kívánnék meg az érdekében, hogy a hibáit az erényeivel együtt mérlegeljék. Ám e szabálysértését érő megrovás alól – illő tisztelettel a műveltség iránt, amellyel szembe kell szállnom – mégis megkísérlem felmenteni.

A királydrámákra, amelyek sem nem tragédiák, sem nem komédiák, nem vonatkoznak a kritikusok törvényei; azoknak már akkor kijár a dicséret, ha a cselekmény változásai érthetőek, ha az epizódok változatosak és megindítóak, a jellemek pedig következetesek, természetesek és jól elkülönítettek. Másfajta egységességre nem is törekedett a szerzőjük, így ilyesmit nem is szabad keresnünk bennük.

A többi művében megfelelően megőrizte a cselekmény egységét. Egyetlen olyan darabja sincs, amelyben a bonyodalom felépítése és annak megoldása szabályszerűen történne; nem törekszik rá, hogy először elrejtse, majd utána leleplezze művének tervét, hiszen a valóságban sem így szokták követni egymást az események – Shakespeare pedig a természet költője. A drámai szerkezetben azonban többnyire megtaláljuk, amit Arisztotelész megkövetelt: van eleje, közepe és vége, az események egymáshoz kapcsolódnak, a kifejlet pedig egyenesen következik az előzményekből. Lehet, hogy egyes epizódok elhagyhatóak lennének, mint ahogy más költőknél rengeteg beszéd csak a színpadi idő kitöltését szolgálja, de a szerkezet egésze fokozatosan halad előre, és a darab vége lezárja a várakozásainkat.

Az idő és a hely egységére semmi figyelmet nem fordított, ám az ezek forrásául szolgáló alapelvek alaposabb vizsgálata talán csökkenthet az értékükön, megszüntetheti azt a bálványozást, amely Corneille kora óta általánosan övezi őket, s felismerhetjük, hogy ezek inkább jelentenek gondot a költőnek, mint örömet a nézőnek.

Az idő és a hely egységének megőrzését a dráma hitelessé tételének állítólagos szüksége indokolja. A kritikusok szerint elképzelhetetlen, hogy bárki is elhiggye, több hónapnyi vagy évnyi cselekmény végbe mehet három óra alatt, vagyis hogy a néző úgy vélhetné: amíg a színházban ül, addig a követek távoli királyságokat járnak meg, hadseregek vesznek oda, városokat ostromolnak meg, egy száműzött visszatér vándorútjáról, vagy valaki, aki az előbb még a szerelmének udvarolt, most már a fia korai halálát siratja. Az elme visszariad a nyílt valótlanságtól, s a fikció ereje megrendül, ha elveszti a valószerűség látszatát.

Az idő szigorú megkurtításától szükségszerűen összeszűkül a tér is. Ha a közönség tudja, hogy az első jelenet Alexandriában játszódik, nem feltételezheti, hogy a második helyszíne Róma, hiszen ilyen távolba ilyen gyorsan még

Médeia sárkányai sem röpíthetnék el. Bizonyosan tudja, hogy nem változtatott helyet, s azt is, hogy a hely magától nem változik. Egy házból nem lesz pusztaság, Thébából nem lesz Perszepolisz.

Ilyen diadalittas szavakkal ünnepli a kritikus a szabályszegő költő balsorsát, és az ünneplés ellen többnyire senki nem emel szót. Ideje tehát megmondani a kritikusnak, Shakespeare tekintélyére hivatkozva, hogy olyan álláspontot tesz magáévá és tekint megkérdőjelezhetetlen alapelvnek, amelyet, míg a lélegzete a szavakat formálja, értelme nyilvánít hibásnak. Nem igaz, hogy bármely ábrázolást összetévesztenénk a valósággal, s hogy valaha is lett volna olyan drámai mese, amely fizikai valójában hihető volt, vagy bárki egyetlen pillanatra is elhitte volna.

Az ellenvetés, amely szerint nem tölthetjük az egyik órát Alexandriában, a másikat pedig Rómában, azt előfeltételezi, hogy a darab kezdetekor a néző valóban azt képzeli, hogy Alexandriában van, és azt hiszi, hogy a színházba vezető sétája Egyiptomba vezető utazás volt, sőt, hogy Antonius és Kleopátra idejében él. De aki mindezt el tudja képzelni, az előtt nincs határ. Aki valóban azt képzeli, hogy a színpad maga a Ptolemaioszok palotája, az fél óra múlva azt is el tudja hinni, hogy az az actiumi hegyfok. A delúzió, ha egyszer utat engedünk neki, nem ismer korlátokat. Ha a néző egyszer arra a meggyőződésre jutott, hogy régi ismerősei átváltoztak Nagy Sándorrá és Caesarrá, hogy egy gyertyákkal megvilágított szoba maga a pharsalusi síkság, vagy éppen a Granicus partja, akkor olyan magasra emelkedett, ahol az ész és az igazság semmiképpen el nem érheti, s a mennyei költészet magasából megveti a földi természet határoltságát. Semmi nem indokolja, hogy egy ilyen önkívületben tévelygő elme miért is figyelné az órát, vagy hogy az a trópusi lázban szenvedő agy, amely csatamezővé változtatja a színpadot, miért is ne tehetne egy évszázadot egyetlen órává.

Az az igazság, hogy a nézőket egyetlen pillanatra sem csalják meg az érzékeik, az első felvonástól az utolsóig tudatában vannak, hogy a színpad csak színpad, s a színészek csak színészek. Azért mennek színházba, hogy meghallgassák egy bizonyos számú sor elszavalását, illő gesztusokkal és elegáns hangsúlyozással. A sorok bizonyos cselekményhez kötődnek, s a cselekmény szükségszerűen valamilyen helyhez, de a történetet kiadó események a legtávolabbi helyeken is megtörténhetnek. Miért is lenne abszurd elfogadnunk, hogy egy tér először Athént, majd Szicíliát jeleníti meg, ha mindvégig tudjuk, hogy az a tér sem nem Athén, sem nem Szicília, hanem egy modern színház.

Az előfeltevésnek megfelelően, ahogy a teret, úgy az időt is kibővíthetjük. Az időbeli ugrások többnyire a felvonások között telnek el, hiszen a cselekmény ténylegesen megjelenített részében egybeesik a valós és a költői időtartam. Azért, mert az első felvonás Rómában játszódik és a Mithridátész elleni háború előkészületeit ábrázolja, még nem abszurd a végkifejlet során Pontusban látni a csatát, hiszen tudjuk, hogy nem készülünk csatára és nincs is háború; tudjuk, hogy

sem Rómában, sem Pontusban nem vagyunk, s aki előttünk áll az nem Mithridátész és nem is Lucullus. A dráma egymást követő cselekmények imitációit tartalmazza. S ha egyszer olyan a kapcsolatuk, hogy csakis az idő közvetíthet közöttük, akkor miért is ne jeleníthetne meg a második egy olyan cselekményt, amely évekkel az első után következett? Minden létmód közül az idő van a leginkább alárendelve a képzelőerőnek, s könnyen tekintünk néhány órát több évnek. A szemlélet könnyen lerövidíti a valódi események időtartamát, s így könnyen elfogadja ugyanezt az imitációk terén is.

Lesznek, akik azt kérdezik majd, hogyan indíthat meg minket a dráma, ha nem adunk neki hitelt. Pedig pontosan annyi hitelt adunk neki, amennyit egy drámának adnunk kell. Egy valóságos eredeti hiteles utánzataként minden alkalommal hitelt adunk neki, amikor megindít bennünket, ugyanis azt jeleníti meg a nézők számára, hogy ők maguk mit éreznének, ha azt tennék vagy azt szenvednék el, amit a színpadon eljátszanak. Nem az a megfontolás üt minket szíven, hogy valódi veszedelmeket látunk, hanem az, hogy a látott veszedelmek minket is elérhetnek. Még ha érzékcsalódás áldozatai vagyunk is, akkor sem a színészeket, hanem önmagunkat képzeljük egy pillanatra boldogtalannak; nem a valós, hanem a lehetséges balszerencsét fájlaljuk, ahogy egy anya sír a kisbabája láttán, ha eszébe ötlik, hogy a halál megfoszthatja gyermekétől. A tragédia öröme annak tudatából fakad, hogy mindez fikció; ha azt hinnénk, hogy valódi gyilkosságokról és árulásokról van szó, az elvenné az örömünket.

Az utánzatok nem azért okoznak fájdalmat vagy örömet, mert valósnak hisszük őket, hanem mert valós dolgokra emlékeztetnek. Amikor a képzelőerő festett tájképben gyönyörködik, nem hisszük azt, hogy a fák árnyékába húzódhatunk, vagy hűsölhetünk a forrásoknál; csak arra gondolunk, milyen örömet adna, ha ilyen források csobognának mellettünk és ilyen fák hajladoznának fölöttünk. Izgalmat vált ki belőlünk V. Henrik történetének elolvasása, pedig senki nem téveszti össze a könyvét az agincourt-i csatamezővel. A dráma előadása egy könyv elszavalását jelenti, annak hatását növelő vagy csökkentő kiegészítő elemekkel. A köznapi stílusú komédia gyakran erőteljesebb a színházban, mint olvasva, míg a fejedelmi tragédia mindig erőtlenebb. Petruchio humorát fokozhatja a fintorgás, de milyen hanggal vagy gesztussal remélhetnénk bármit is hozzátenni Cato monológjának emelkedettségéhez vagy hatásához?[13]

Az olvasott dráma úgy érinti meg az elmét, mint az előadás, így aztán világos, hogy a cselekményt nem véljük valósnak. Amiből pedig az következik, hogy a felvonások között bármilyen hosszú idő eltelhet, s a nézőnek sem kell többet

[13] Joseph Addison (1672–1719) *Cato* című 1713-ban bemutatott drámájáról van szó, amely az egész 18. század során az angol klasszicista tragédiaírás iskolapéldájaként szolgált. Addison ezek felül jelentős esszéista, kritikus, költő és whig politikus is volt.

törődnie a térrel és az idővel, mint egy elbeszélés olvasójának, aki előtt egy óra alatt lefolyhat egy hős élete vagy egy birodalom történelme.

Véleményem szerint eldönthetetlen és vizsgálni is felesleges, hogy Shakespeare tudott-e az egységekről, és megfontoltan vetette el őket, vagy boldog tudatlanságban tért el tőlük. Ésszerű feltételezni, hogy amikor híressé vált, már nem volt szüksége a tudósok és kritikusok tanácsaira és intéseire, s hogy végül szándékosan tartott ki egy olyan gyakorlat mellett, amelyet talán véletlenül alakított ki. Minthogy a mese szempontjából csakis a cselekmény egysége elengedhetetlen, a tér és az idő egysége pedig nyilvánvalóan hamis előfeltevésekből ered, s a dráma körülhatárolásával csökkenti annak változatosságát, nem hiszem, hogy különösebben sajnálkoznunk kéne, amiért Shakespeare nem ismerte vagy nem követte őket; és ha találnánk is még egy ilyen költőt, őt sem tudnám szigorúan megróni, amiért az első felvonása Velencében, a második Cipruson játszódik. A pusztán esetleges szabályok megszegése éppúgy illik Shakespeare átfogó géniuszához, ahogy az ilyesfajta megrovások Voltaire szőrszálhasogató és kicsinyes kritikusi tevékenységéhez.

> Non usque adea permiscuit imis
> Longus summa dies, ut non, si voce Metelli
> Serventur leges, malint a Cæsare tolli.[14]

Mégis, amikor leértékelem a drámaírás e szabályait, nem tudom elfelejteni, mennyi gondolat és mennyi műveltég állítható szembe az álláspontommal; e tekintélyek előtt nem azért félek megállni, mintha azt hinném, hogy ebben a kérdésben a puszta tekintély dönt, hanem mert fel kell tennem, hogy ezeket az elveket jobb okokból fogadták el ilyen könnyen mindeddig, mint amilyeneket találnom sikerült. Vizsgálódásaim mindenesetre arra vezettek – s e téren nevetséges lenne elfogulatlansággal dicsekednem –, hogy az idő és a hely egysége nem elengedhetetlen a drámai hitelesség eléréséhez, s hogy bár esetenként örömünkre szolgálhat, mégis minden esetben fel kell áldoznunk a változatosság és a tanulságosság nemesebb szépségeiért. A kritikusok által felállított szabályok precíz betartásával írt darabokra míves kuriózumként kell tekintenünk, a túlzó és magamutogató művészet produktumaként, amely lehetséges ugyan, de nem szükségszerű.

[14] Az idézet Marcus Annaeus Lucanus (39–65) *Pharsalia* és *Bellum Civile* címeken ismert eposzából származik. III. 138–40. Márki József fordításában: „Nem tévesztett még allal főt annyira össze / A nagy idő, miszerént a törvényt, hogyha Metellusz / Szóval tartja fön azt, el jobb nem volna törülni / Cézárnak." Lukán, *Fárzália, vagy polgárharc. Hőskölteméný 10 énekben*, Budapest, Rudnányszky A. könyvnyomdájából, 1885. 107. Vince Máté nyersfordításában: „Annyira mélyen azért még nem kavarodott fel a hosszú nap, hogy ha Metellus szava őrzi a törvényt, akkor az ne akarna inkább Caesar által eltöröltetni [ti. a törvény]."

Aki úgy tartja be mindhárom egységet, hogy ezáltal a darab semmilyen más szempontból nem csorbul, éppolyan méltó az elismerésünkre, mint az építész, aki egy fellegvár tervezése során úgy tart be minden lehetséges szabályt, hogy az épület nem veszít az erejéből; egy fellegvár legfőbb szépsége mégis az, hogy távol tartja az ellenséget, egy drámáé pedig az, hogy a természetet utánozza, s az életre tanít.

Lehetséges, hogy amit írok – nem dogmatikusan, hanem a kérdést vitára bocsátva –, a dráma alapelveinek újbóli megvizsgálását teszi szükségessé. Szinte elrémít saját merészségem, s amikor belegondolok, mennyi híres és kiváló ember képviseli az ellentétes álláspontot, már-már alázatosan elnémulok, mint ahogy Aeneas is feladta Trója védelmét, amikor látta, hogy Neptunus rengeti a falakat, és Juno vezeti az ostromló sereget.

Akiket pedig nem győznek meg az érveim Shakespeare ítéletének helyességéről, könnyen elnézhetik neki a tudatlanságát, ha belegondolnak élete körülményeibe.

Akkor tudjuk valakinek a teljesítményét helyesen értékelni, ha a korának állapotához és személyes lehetőségeihez mérjük, s bár az olvasó számára sem roszszabb, sem jobb nem lesz egy könyv a szerző életkörülményeinek függvényében, az emberi teljesítményeket hallgatólagosan mégis mindig az emberi lehetőségekhez mérjük, s minthogy az emberi tervek kiterjeszthetőségének vizsgálata s az ember eredendő erőinek felmérése sokkal magasabb rendű feladat bármely konkrét teljesítmény megítélésénél, arra is mindig kíváncsiak vagyunk, hogy milyen eszközökkel és milyen mesterségbeli tudással dolgozott valaki, hiszen így állapíthatjuk meg, mi tulajdonítható a természettől adott képességeknek és mi a külsődleges és járulékos segítségnek. Az európai uralkodók lakhelyeivel összehasonlítva a perui és mexikói paloták kétségkívül szegényes és kényelmetlen lakhelyek voltak, mégis ki tagadhatná meg tőlük a csodálatát, ha arra gondol, hogy vas használata nélkül épültek?

Shakespeare korában az angol nemzet küszködve próbált túljutni a barbárságon. VIII. Henrik idejében áttelepítették ide az itáliai filológiát, és Lilly, Lincre, More, Pole, Cheke és Graham, később Smith, Clerk, Haddon és Ascham sikerrel művelték a tanult nyelveket.[15] Bevezették a görögöt a fiúknak a legkiválóbb iskolákban, s akiknek az eleganciájához műveltség is társult, szorgalmasan olvasták az itáliai és a spanyol költőket. De az irodalom ezzel együtt a kimondottan tudós emberek, valamint az előkelő férfiak és nők kiváltsága maradt. A többség faragatlan volt és felvilágosulatlan; az írni-olvasni tudás továbbra is a megbecsült ritkaságok közé tartozott.

[15] Johnson egykor híres 16–17. századi tudósok, fordítók, humanisták neveit sorolja.

A személyekhez hasonlóan a nemzeteknek is van gyerekkoruk. Ha egy népben most ébredt csak föl az irodalom iránti érdeklődés, s nem ismeri még a dolgok valódi állapotát, akkor nem tudja, hogyan ítéljen arról, amiben állítólag magára kellene ismernie. A tudatlanok – a hiszékeny gyerekekhez hasonlóan – mindent szívesen fogadnak, ami távol áll a megszokott jelenségektől; s egy olyan országban, amelybe nem ért el a műveltség fénye, a nép egésze tudatlan. Akik közkeletű műveltségre vágytak, azok a kalandokról, óriásokról, sárkányokról és bűbájokról szóló könyveket forgatták; az *Arthur halála* volt a kedvenc olvasmányuk.[16]

A csodákban tobzódó fikciókat habzsoló elme elveszti ízlését a fűszerezetlen igazság iránt. A világ mindennapi cselekményeit utánzó daraboknak nem lett volna nagy hatásuk a *Palmerin* és a *Guy of Warwick* csodálóira;[17] aki ennek a közönségnek írt, annak rendkívüli események és mesés fordulatok után kellett kutatnia, s a tájékozatlan kíváncsiak körében éppen az érettebb tudású embert sértő hihetetlenség volt az írásművek fő erénye.

Szerzőnk műveinek cselekményei többnyire regényekből származnak, s okkal feltételezhetjük, hogy a legnépszerűbbeket választotta, amelyeket sokan olvastak, és még többen meséltek tovább; ez a közönség ugyanis nem tudta volna követni a dráma bonyolult fordulatait, ha nem lett volna kezében a történet vezérfonala.

E történetek – amelyeket ma alig ismert szerzőknél fedezünk föl – az ő idejében hozzáférhetőek és elterjedtek voltak. Az *Ahogy tetszik* cselekménye, amelyről ma azt feltételezik, hogy Chaucer *Gamelyn*jéből szárazik,[18] megtalálható volt egy kis korabeli pamfletben. Az idős Cibber úr pedig emlékezett a *Hamlet* egyszerű angol prózában megírt történetére, amelyet a mai kritikusoknak Saxo Grammaticusnál kell keresniük.[19]

Az angol királydrámák forrásai angol krónikák és balladák voltak, s ahogy az ókori írók modern változatokban kezdtek ismertté válni Angliában, úgy szolgáltak egyre újabb témákkal: Shakespeare darabokat írt például Plutarkhosz egyes életrajzaiból, miután North lefordította őket.[20]

A cselekményei – akár történetiek, akár mesések – mindig fordulatokban gazdagok; ez könnyebben megragadta a csiszolatlan nép figyelmét, mint a gondolatok vagy az érvek, a csodálatos hatások ereje pedig még az efféléket megvető

[16] Johnson feltehetőleg Sir Thomas Malory (?–1471) 1470-ben befejezett, az Arthur-legendákat szintetizáló nagy művére (*Le Morte D'Arthur*) gondol.

[17] Népszerű középkori románcok.

[18] A 14. század közepén keletkezett verses románc, amely valóban megtalálható a *Canterbury mesék* egyes kéziratainak, ám nem Chaucertől származik.

[19] Colley Cibber színész, drámai szerző, költő és önéletrajzíró volt. A prózában írt *Hamblet* (sic!) *története* 1608-ban jelent meg. Saxo Grammaticus, a 13. századi dán történetíró *Gesta Danorum* (A dánok története) című munkája tartalmazza Hamlet történetének alapjait.

[20] Sir Thomas North (1523–?1601) francia közvetítőnyelvből készült fordítása 1579-ben jelent meg. North fordítóként vált híressé, Plutarkhosz mellett Marcus Aurelius fordítását kell megemlíteni.

embereken is úrrá lesz: mindenki azt tapasztalja, hogy Shakespeare tragédiái bárki másénál nagyobb erővel ragadják meg az elmét. Mások egyes beszédekkel gyönyörködtetnek bennünket, ő viszont mindegyre az események folyásával tart izgalomban, s talán Homéroszt leszámítva mindenkin túltesz az író legelső feladatának teljesítésében: folyamatos és kielégíthetetlen kíváncsiságot táplál, amely kikényszeríti, hogy aki belefogott a műbe, az olvassa is végig.

A darabjaiban oly gazdag látványvilág és a parázs aktivitás is ugyanezen okkal magyarázható. Ahogy gyarapodik a tudás, úgy származnak az örömök a szem helyett egyre inkább a fültől, ám annak hanyatlásával vissza is térnek oda. Akik először látták szerzőnk munkáit, a költői nyelvnél jobban ismerték a parádékat és a felvonulásokat; a párbeszédhez fűzött magyarázatként valószínűleg szükségük volt látható és világosan tagolt eseményekre. Shakespeare tudta, hogyan okozhatja a legtöbb örömöt, és akár arról van szó, hogy az ő eljárása természetesebb, akár arról, hogy a példája befolyásolja a nemzetet, ma is azt találjuk, hogy nem elegendő beszélni a színpadon, hanem tenni is kell valamit, mert a tétlen szónoklást hűvösen fogadják, legyen az mégoly zenei, szenvedélyes vagy fenséges is.

Voltaire csodálkozásának ad hangot, hogy a nemzet, amelyik látta Cato tragédiáját, továbbra is elviseli szerzőnk különcségeit. Azt válaszoljuk erre, hogy Addison a költők nyelvén beszél, Shakespeare viszont az emberekén. A *Cató*ban megszámlálhatatlan olyan szépséget fedezhetünk föl, amely miatt megszeretjük a szerzőjét, de semmi olyasmit, ami emberi érzésekkel és emberi cselekedetekkel ismertetne meg bennünket; az ítélőerő és a műveltség egyesülésének legszebb és legnemesebb szülöttei közé soroljuk, míg az *Othello* a géniusz által megtermékenyített megfigyelés erővel és élettel teli gyermeke. A *Cato* a kimódolt és képzelet szülte viselkedésmódok ragyogó felvonultatása, amelyben illő és nemes gondolatok hangzanak el könnyed, emelkedett és harmonikus nyelven; a műben bemutatott remények és félelmek mégsem érintik meg a szívet, amely így kizárólag a szerzőre utal. Cato nevét mondjuk ki, de Addisonra gondolunk.

Egy pontos és szabályos szerző műve olyan, mint egy akkurátusan megtervezett és gondosan kialakított kert, amelyet árnyas helyek tesznek változatossá és virágok illatossá; Shakespeare műve ellenben erdő, amelyben tölgyek nyújtóztatják az ágaikat, és fenyők tornyosodnak a magasban, köztük pedig hol gyomok és tövises bokrok nőnek, hol mirtusz és rózsa talál menedékre; megrendítő pompával töltik meg az elmét és végtelen változatossággal. Más költők vitrinekben teszik közzé értékes ritkaságaikat, amelyeket aprólékosan kidolgoztak, megformáztak és ragyogóra csiszoltak. Shakespeare egy bányát tár fel, amely kimeríthetetlenül gazdag aranyban és gyémántban, még ha rárakódások homályosítják is el a kincset, tisztátlanságok vonnak is le az értékéből, és közönséges ásványokkal keveredett is el.

Sok vita folyt arról, hogy Shakespeare természettől adott erejének köszönheti-e a nagyságát, vagy részesült-e az iskolai nevelés, a kritikai tudomány előírásai és a régi szerzők példája által adott előnyökből.

Mindig is jelen volt egy hagyomány, amely szerint Shakespeare műveletlen volt: nem vett részt rendszeres iskoláztatásban, és nem ismerte jól a holt nyelveket. Jonson, a barátja szerint „kevés latint tudtál, s görögöt még / kevesebbet",[21] márpedig ő – túl azon, hogy semmilyen elképzelhető oka nem lehetett rá, hogy hazudjon – olyan korban írt, amikor Shakespeare jellemét és tudását még tömegek ismerték. Tanúskodását ezért perdöntőnek kell tekintenünk a vitában, mindaddig, amíg valakinek nem sikerül hasonló súlyú, ennek ellentmondó bizonyítékkal előállnia.

Többen is azt képzelték, hogy régi szerzők imitációjára, s így alapos műveltség jeleire bukkantak Shakespeare-nél, de ismereteim szerint csakis olyan példákkal álltak elő, amelyeket éppen az ő korában fordítottak le, vagy olyan véletlenszerű gondolati egyezésekről van szó, amelyek bármely két szerző között előfordulhatnak, akik ugyanazt a témát dolgozzák fel, s olyan életbölcsességekről, erkölcsi axiómákról, amelyek minden társalgásban felbukkannak, és közmondások formájában járják be a világot.

Valaki megjegyezte, hogy e nagyjelentőségű mondat: „Menj csak előre, majd megyek utánad",[22] valójában az „*I prae, sequar*"[23] fordítása. Azt is hallottam már, hogy, amikor Caliban kellemes álma után, azt mondja, „ébredve sírok / S megint álmodni vágyom",[24] akkor a szerző Anakreónt imitálja, aki ugyanebben a helyzetben ugyanezt kívánta – mint mindenki más is.

Van ugyan pár részlet, amelyet akár imitációnak is tekinthetünk, de olyan kevés, hogy ezek a kivételek inkább csak erősítik a szabályt. Ezekkel idézetekben vagy beszélgetés során találkozott véletlenül, s minthogy mindent fölhasznált, amihez hozzáfért, ha több idézetet ismer, többet is használt volna.

A *Tévedések vígjátéka* elismerten Plautus *Az ikrek*jéből ered; az egyetlen akkoriban angolul hozzáférhető Plautus-darabból.[25] Mi lehetne valószínűbb annál,

[21] Ben Jonson, „Szeretett mesteremnek, William Shakespeare-nek, és annak emlékére, amit ránk hagyott", ford. Szabó Lőrinc = *Shakespeare az évszázadok tükrében*, vál., szerk. Szenczi Miklós, Budapest, Gondolat, 1965, 46.

[22] *III. Richard*. 1.1.144. Vas István fordítása.

[23] Kárpáthy Csilla fordításában: „menj előre, majd jövök." Terentius, *Az androsi lány = Római vígjátékok. Plautus –Terentius*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961, 320.

[24] *A vihar*, 3.2.137–138. Babits Mihály fordítása. *A vihar*ból származó idézetek sorszámait a következő kiadás alapján adjuk meg: *The Norton Shakespeare*, szerk. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus, New York, London, W. W. Norton and Company, 1997.

[25] A Johnson által forrásnak vélt 1595-ös fordításra (egy bizonyos W. W munkájára) Shakespeare nem támaszkodhatott 1594-ben bemutatott darabja írása során.

hogy aki ezt utánozta, az utánzott volna mást is, ha a le nem fordított művek nem lettek volna hozzáférhetetlenek a számára?

Bizonytalan, hogy ismert-e élő nyelveket. A darabjaiban szereplő francia nyelvű jelenetek nem sokat bizonyítanak: könnyen megírathatta őket mással; s még ha beszélte is annyira a nyelvet, mint a legtöbben, valószínűleg akkor is segítséget kellett volna igénybe vennie. Romeo és Júlia történetével kapcsolatban megállapították, hogy az angol fordítást követve tér el az eredetitől; bár ez persze nem bizonyítja, hogy ne ismerte volna az eredetit. Nem azt kellett utánoznia, amit maga ismert, hanem ami a közönsége számára volt ismerős.

A latin nyelvtan alapjait valószínűleg elsajátította, de odáig nem jutott el, hogy könnyedén olvashatta volna a római szerzőket. Nem találtam elégséges bizonyítékot, amely alapján dönthetnénk az élő nyelvekkel kapcsolatos ismereteiről, de minthogy nem ismeretesek francia vagy olasz szerzőket követő művei – pedig az olasz költészetet ekkortájt nagyra becsülték – hajlok rá, hogy azt higgyem, lényegében csak angolul olvasott, és drámáit már lefordított elbeszélésekre alapozta.

Pope nagyon helyesen jegyzi meg, hogy sok bölcsesség van elszórva az írásaiban, de többnyire nem olyasfajta, amit könyvekből tanul meg az ember.[26] Aki meg akarja érteni Shakespeare-t, nem érheti be azzal, hogy a dolgozószobában tanulmányozza: a jelentést néha a mezei sportok vagy a kézműves áruk között kell keresnie.

Mégis elegendő adat bizonyítja, hogy nagyon szorgalmas olvasó volt, s minthogy a nyelvünk sem volt híján a könyveknek, anélkül is bőségesen kielégíthette a kíváncsiságát, hogy külföldi irodalmakban kellett volna elmélyednie. Számos római és több görög szerzőt lefordítottak már, a reformáció pedig gazdag teológiai műveltséget hozott a királyságba; az emberi vizsgálódás fő témáiról angol szerzők is írtak, a költészetet szorgalommal, sőt sikeresen művelték. Ez elegendő ismeretet adott egy a tudás elsajátítására és gyarapítására ennyire alkalmas elmének.

De nagyságának túlnyomó része saját géniuszából származik. Az angol színházat egészen kezdetleges állapotban találta: nem született még olyan tragédia vagy komédia, amelyből látható lett volna, mennyi öröm nyerhető akár az egyikből, akár a másikból. Sem a jellemek megformálásához, sem a párbeszédíráshoz nem értettek. Joggal mondható, hogy mindkettőt Shakespeare vezette be nálunk, s hogy a legsikeresebb jeleneteiben mindkettőt tökélyre vitte.

Nem könnyű megállapítani, hogy milyen fokozatokon ment keresztül a fejlődése, hiszen műveinek kronológiájáról nincs megállapodás. Rowe véleménye szerint „talán nem úgy kell eljárnunk, mint más szerzőknél: hogy a legkevésbé

[26] Pope ezt írta: „nyilvánvalóan nagy olvasottsággal rendelkezett – még ha ezt mások nem is fogják műveltségnek nevezni".

tökéletes műveit tekintjük a legkorábbiaknak; a természetnek oly nagy, a művészetnek pedig olyan kicsi szerepe volt a teljesítményében, hogy akár a fiatalkori alkotásai is lehettek – a legélettelibbek lévén – a legjobbak."[27] A természet hatalma azonban csak arra terjed ki, hogy a szorgalommal összegyűjtött vagy szerencsésen adódó anyagokat egy meghatározott célra felhasználhassuk. Tudással senkit nem ruház föl a természet, csak a tanulás és a tapasztalat által már összegyűjtött képek társításában és alkalmazásában segédkezik. Shakespeare is, bármennyire elhalmozta kegyeivel a természet, csak az ismereteiből dolgozhatott, s – mint minden halandó – csak fokozatosan gyarapíthatta az ideáit. Így lett ő is egyre bölcsebb a korral: ahogy egyre mélyebben ismerte, úgy tudta egyre jobban bemutatni az életet; úgy vált egyre sikeresebb tanítóvá, ahogy maga is egyre többet tudott.

Az éber megfigyelést és a pontos megkülönböztetés képességét sem a könyvek, sem a tanítás nem pótolhatják; ezekből fakad szinte minden eredeti és született kiválóság. Shakespeare bizonyára éles szemmel tekintett az emberiségre, végtelen kíváncsisággal és figyelemmel. Más írók az elődeiktől kölcsönzik a szereplőiket, és csupán a pillanatnyi szokások esetleges kiegészítéseivel teszik őket változatossá: az öltözékek különböznek, de a test változatlan. A mi szerzőnknek azonban az anyagot és a formát is létre kellett hoznia, ugyanis Chauceren kívül, aki véleményem szerint nem volt rá nagy hatással, angol nyelven nem volt más szerző – de talán a többi modern nyelven sem sok –, aki természetes színeiben állította volna elénk az életet.

Még nem kezdődött meg az ember eredendő jó szándékát vagy rosszindulatát illető vita. Még nem tettek kísérletet az elme gondolati úton történő elemzésére, a szenvedélyek forrásainak felderítésére, a bűn és az erény alapelveinek feltárására, a cselekvés mozgatórugóinak kitapogatására a szív mélyén. Mindazok a vizsgálódások, amelyeket azóta végeztek, hogy az emberi természet kutatása divatossá vált – esetenként finom megkülönböztetéseket, de gyakran céltalan szőrszálhasogatást eredményezve – még ismeretlenek voltak. A műveltség gyerekkorát még kielégítő mesék csupán a cselekvés felszíni megjelenését mutatták: beszámoltak az eseményekről, de nem érintették az okaikat; olyanok számára íródtak, akik nagyobb örömüket lelték a csodákban, mint az igazságban. Még nem lehetett a dolgozószobában ülve tanulmányozni az emberiséget; aki meg akarta ismerni a világot, annak a saját megfigyeléseit kellett összegyűjtenie, a munkálkodó és a szórakozó emberek közé keveredve.

[27] Nicholas Rowe (1674–1718) költő, drámaíró, Shakespeare első szerkesztője. Az idézet a Johnson által alább részletesen tárgyalt kiadáshoz csatolt rövid életrajzból (*Some Account of the Life, &c of Mr. William Shakespeare*) származik.

Boyle örült előkelő származásának, mert ez lehetővé tette tudásvágya kielégítését.[28] Shakespeare nem volt ilyen szerencsés helyzetben. Nincstelen kalandorként érkezett Londonba, és egy ideig igen szerény munkákból élt.[29] A géniusz és a tudomány számos műve olyan életkörülmények között jött létre, amelyek látszólag nemigen kedveznek a gondolkodásnak és a vizsgálódásnak. Az ilyen esetek sokaságán töprengve az ember hajlamos azt gondolni, hogy ilyenkor az ambíció és a kitartás felülkerekednek a külső tényezőkön, és minden segítség vagy akadály köddé válik előttük. Shakespeare géniuszát nem nyomhatta el a szegénység súlya, sem az a szűkös szellemi közeg, amelyben a nélkülöző emberek elkerülhetetlenül mozognak: elméjéről úgy hullottak le sorsának terhei, „mint oroszlán sörényéről a harmat".[30]

Számos nehézségen kellett felülkerekednie, igen kevés segítséggel, de közben sokfajta életvitellel és különböző született lelkialkatokkal megismerkedett, megtanulta, hogyan ábrázolja gazdag változatossággal, különítse el egymástól aprólékosan és mutassa be a megfelelő társításokat kialakítva, teljességükben őket. Az alkotásnak ebben a részében nem volt kit utánoznia, ám minden későbbi szerző őt utánozta, és kétséges, hogy az összes követőjéből együtt több elméleti maximát, vagy a gyakorlati bölcsesség több szabályát lehet-e leszűrni annál, amennyit egymaga adott az országának.

Nem csak az emberi cselekedetekre terjedt ki az érdeklődése; a tárgyi világnak is pontos megfigyelője volt, s így a leírásai mindig olyan konkrétumokat tartalmaznak, amelyek a dolgoknak a maguk valóságában történő megfigyeléséből származnak. Megfigyelhető, hogy számos nemzet legelső költői megőrzik az elismertségüket, míg az őket követő generációk alkotóit rövid ünneplés után elnyeli a feledés. Az elsők érzései és leírásai – bárkik is legyenek azok – közvetlenül a tudásból fakadnak, s így erős a hasonlóság: minden szem igazolja a leírásokat, minden szív az érzéseket. Akiket a koránjöttek hírneve ugyanarra a területre csábít, részben az elődeiket, részben a természetet utánozzák, amíg aztán egy kor könyvei akkora tekintélyre nem tesznek szert, hogy a következő korok számára a természet helyébe lépnek, és az utánzás, amely soha nem tökéletesen pontos, végül szeszélyessé és esetlegessé válik. Shakespeare esetében, írjon akár az életről, akár a természetről, mindig egyértelmű, hogy mindent a saját szemével látott: nála a kép nem homályos és nem torzítja semmilyen más elme hatása: a tudatlanok érzik az általa ábrázoltak helyességét, a tanultak pedig látják azok tökéletességét.

[28] Robert Boyle (1627–1691) angol kémikus és természetfilozófus.
[29] Hasonlóan magához Johnsonhoz; ezt a bekezdést sokan részben Johnson önarcképeként olvassák.
[30] *Troilus és Cressida*, 3.3.217. Szabó Lőrinc fordítása. A *Troilus és Cressidá*ból származó idézetek sorszámait a *Norton Shakespeare* kiadás alapján adjuk meg.

Homéroszon kívül nem könnyen találnánk még egy olyan szerzőt, aki annyi mindent talált ki, mint Shakespeare, aki annyit tett bármely terület előrehaladásáért, vagy annyi újdonsággal gazdagította korát és országát. Az angol dráma jellemei, nyelve, színpada mind tőle származnak. Dennis szerint

> „valószínűleg tőle ered tragikus harmóniánk, vagyis a blank vers harmóniája, amelyet esetenként két vagy három szótagos sorzárlatok tesznek változatossá. Ez a változatosság különbözteti meg az eposzi harmóniától, és azáltal, hogy közelíti a mindennapi nyelvhasználathoz, a figyelem megfelelőbb tárgyává teszi, és alkalmasabbá a cselekvések és a dialógusok megformálására. Ilyen verssorok prózaírás közben, sőt még a közönséges beszélgetés során is előfordulnak."[31]

Nem tudom, hogy ez a dicséret kiállja-e az alapos vizsgálat próbáját. A két szótagos sorzárlat, amelyet a kritikus helyesen a drámának tulajdonít, bár a *Gorboduc*-ban, úgy látom, még nem található meg, de a bizonytalan keletkezési dátumú *Hieronnymo*ban már igen,[32] erről pedig okunk van feltételezni, hogy legalább olyan korai, mint Shakespeare legelső darabjai. Az azonban kétségtelen, hogy őnála tanulta meg a tragédia és a komédia, hogyan gyönyörködtessenek; egyetlen korábbi szerzőnek sem maradt fönt olyan darabja, amelyet a régiség- és a könyvgyűjtőkön kívül bárki is ismerne. Ezeket csakis azért keresik, mert ritkák, ám nem lennének ritkák, ha különösebben becsülték volna őket.

Őt illeti dicséret azért is (vagy esetleg Spenserrel osztozhat rajta), hogy felfedezte, mennyire csiszolható gördülékennyé és harmonikussá az angol nyelv. Bizonyos beszédei, talán egész jelenetei is éppoly kifinomultak, mint Rowe-éi, de azok finomkodása nélkül.[33] Többnyire ugyan párbeszédeinek erőteljességével és energiájával igyekszik hatni, de soha nem jár nagyobb sikerrel, mint amikor azok lágyságával próbál nyugalmat kiváltani.

Végül azért mégis el kell ismerni, hogy bár mi mindent neki köszönhetünk, azért ő is köszönhet nekünk valamit: még ha a dicséret sokszor jó megfigyelésből és bölcs ítéletből fakad is, azért éppilyen gyakran dicsérik pusztán megszokásból és bálványozásból. A szépségekre függesztjük tekintetünket, és elfordulunk

[31] Az idézet John Dennisnek (1657–1734), a 17–18. század fordulója meghatározó kritikusának *Essay on the Genius and Writings of Shakespeare* [Esszé Shakespeare géniuszáról és írásairól] című 1712-es művéből származik.

[32] Thomas Norton és Thomas Sackville hol *Gorboduc*, hol *Ferrex és Porrex* címen emlegetett darabját, az egyik legkorábbi, senecai mintára épülő, blank versben elbeszélt angol tragédiát 1561-ben mutatták be. A cselekmény a legendás brit hősi múltból származik. *Hieronnymo* cím alatt Johnson feltehetőleg Thomas Kyd 1592-ben megjelent *Spanyol tragédiá*jára utal (ez magyarul Szabó Magda, újabban Szabó Stein Imre fordításában olvasható).

[33] Rowe a legnagyobb sikert „nő-tragédiáival" érte el (ő nevezte így őket), amelyekben egy áldozati helyzetbe került nő szenvedése vált ki részvétet a nézőkből.

a hiányosságoktól; amit másnál gyűlölnénk, vagy megvetnénk, azt nála elviseljük. Ha csak elviselnénk, de nem dicsérnénk, akkor drámairodalmunk atyja iránti tiszteletünk menthetné a hibánkat, ám egy modern kritikus könyvében kihágások egész gyűjteményével találkoztam, amelyek bizonyítják, hogy Shakespeare minden lehetséges romlottsággal züllesztette a nyelvünket, rajongója azonban éppen ezekből emelt emlékművet a tiszteletére.[34]

Vannak kétségtelenül és minden egyenetlenség nélkül kiváló jelenetei, de talán egyetlen olyan darabja sincs, amelyet ha ma egy kortárs szerző műveként mutatnák be, a közönség végighallgatná. Korántsem gondolom, hogy a darabjai megfelelnének Shakespeare saját tökéletességeszményének; ha a közönségnek megfeleltek, neki is megfeleltek. Még az olyan szerzők is ritkán emelkednek jelentősen a koruk mércéje fölé, akik Shakespeare-nél inkább vágynak a hírnévre. A kortársak dicséretét az is kiváltja, ha sikerül egy keveset hozzátenni a meglévő legjavához, s akik már elnyerték a hírnevet, hajlamosak hitelt adni az őket dicsőítők kórusának; így takarítják meg az önmagukkal folytatott küzdelem fáradságos munkáját.

Semmi nem utal rá, hogy Shakespeare méltónak találta volna a műveit az utókor figyelmére, hogy a hódolat eszmei adóját vetette volna ki a jövőre, vagy egyáltalán lett volna bármilyen elvárása a jelenbeli népszerűségen és hasznon kívül. Ha bemutatták a darabjait, nem is remélt többet: nem vágyott az olvasók elismerésére. Így aztán fenntartások nélkül ismételte meg számos párbeszédben ugyanazt a tréfát, s több darabjában ugyanarra a rugóra jár a bonyodalom, ám ez utóbbit talán megbocsátják, akik emlékeznek rá, hogy Congreve négy komédiája közül kettőt zár le maszkos házasság; méghozzá olyanok, amelyekhez talán meg sem történt megtévesztések vezetnek, s – akár hihetőek, akár nem – ezeket sem ő találta ki.[35]

Ez a nagy költő annyira nem törekedett a jövőbeli hírnévre, hogy bár – kényelemben és jómódban – még azelőtt visszavonult, mielőtt az ember évei „völgynek lejtenek",[36] mielőtt a fáradtság elvette volna a kedvét, vagy a gyengeség a képességét, mégsem gyűjtötte össze a műveit; sem a korábban megjelent darabokat nem kívánta megmenteni az őket elfedő torzításoktól, sem a többinek jobb sorsot biztosítani, igaz állapotukban adva őket a világnak.

[34] Johnson, úgy tűnik, John Upton művére utal, amelyről később részletesebben is beszél.

[35] William Congreve (1670–1729) angol drámaíró, költő, a szerelmi-szexuális intrikákra alapozott ún. restaurációs komédia talán utolsó mestere. Ezek közül az *Így él a világ*ot ma is játsszák (magyarul Kéry László és Gergely Ágnes, újabban Varró Dániel fordításában ismert).

[36] *Othello*, 3.3.269–70. Kardos László fordítása. Az *Othello*ból származó idézetek sorszámait a *Norton Shakespeare* kiadás alapján adjuk meg.

A Shakespeare neve alatt megjelent darabok nagyobb részét több mint hét évvel a szerző halála után adták ki, az a kevés pedig, ami még az életében megjelent, láthatóan a gondozása, s így bizonyára a tudomása nélkül lett kinyomva.

Az újabb szerkesztők alaposan kimutatták az összes kiadó – a titkosok és a hivatalosak – gondatlanságát és hozzá nem értését. Bizony mind egy sereg durva hibát elkövettek, amivel nemcsak eltorzítottak számos szövegrészt, talán helyrehozhatatlanul, hanem számos olyat is gyanússá tettek, amelyet csak a régies szóhasználat, a szerző gyakorlatlansága vagy mesterkéltsége tett nehezen érthetővé. Megváltoztatni mindig könnyebb, mint megmagyarázni, a vakmerőség pedig gyakoribb tulajdonság, mint a szorgalom. Akik látták, hogy elkerülhetetlenül szükség van bizonyos mértékig feltevések alapján dolgozni, azok hajlamosak voltak tovább is elmenni. Ha a szerző maga publikálta volna a műveit, akkor csendesen nekiültünk volna, hogy kibontsuk, ami összetett és tisztázzuk, ami homályos, de most kitépjük, amit nem tudunk kibogozni, és elvetjük, amit történetesen nem értünk.

Ennyi hibát csak számos ok együttes hatása okozhat. Shakespeare stílusát már önmagában nyelvtani hibák, zavarosság és homályosság jellemezték; akik azután a színészek számára leírták, valószínűleg nemigen értették a műveit; hasonlóan felkészületlen másolók szaporították tovább a hibákat, s esetenként feltehetőleg a színészek is megcsonkították a műveket, hogy rövidítsék a beszédeket; a nyomtatás előtt pedig senki nem nézte át a kiszedett szöveget.

De nem azért maradtak ebben az állapotban, mert – mint Dr. Warburton feltételezi[37] – nem becsülték meg őket, hanem azért, mert a szerkesztői tudást nem alkalmazták még a modern nyelvekre, őseink pedig annyira hozzászoktak az angol nyomdászok gondatlanságához, hogy nagy türelemmel elviselték. Végül Rowe vállalta el egy kiadás elkészítését, de nem azért, hogy egy költő műveit költő adja ki – Rowe-nak nem sok gondja volt a javításokra és magyarázatokra –, hanem azért, hogy szerzőnk művei is, testvéreiéhez hasonlóan, életrajz és dicsérő előszó kíséretében jelenjenek meg.[38] Rowe-t lármásan vádolták, amiért nem végezte el, amit soha el sem vállalt. Ideje, hogy igazságot szolgáltassunk neki, és elismerjük, hogy bár nem fordított különösebb gondot a nyomdahibákon túlmenő javításokra, mégis számos olyan emendációt[39] végzett el (hacsak korább-

[37] William Warburton szerkesztői munkájáról lejjebb részletesen beszél Johnson. A megjegyzés, amelyre utal Warburton kiadásának előszavából származik.

[38] Rowe hatkötetes kiadása 1709-ben jelent meg. Ebben elsősorban a darabok színpadi előadásával kapcsolatos problémákkal foglalkozott. Számozott felvonásokra és jelenetekre osztotta a darabokat, szabályszerűen feltűntette a szereplők (vélelmezett) színpadra lépését és távozását, valamint *dramatis personae*-t csatolt minden darabhoz. Ezen felül modernizálta a helyesírást és a központozást.

[39] A tizennyolcadik században kezdődik a shakespeare-i művek vélt vagy valós szövegromlásainak javítása. Ezt hívják emendációnak.

ban el nem végezte már valaki), amit követői szó nélkül átvettek. Pedig ha a saját munkájuk lett volna, oldalszámra olvashatnánk, hogy milyen ostobák voltak, akik elkövették a hibákat, és azok micsoda abszurd következményekhez vezettek, hogy aztán dicsekvően elmagyarázhassák az új olvasat előnyeit, és gratulálhassanak maguknak, amiért szerencsésen rátaláltak.

A többi szerkesztő előszavaihoz hasonlóan Rowe-ét is megőriztem, s a szerző életrajzát is átvettem tőle: nem elegáns és nem erőteljes írás, de tartalmazza, amit tudnunk kell, s ezért megérdemli, hogy a jövőbeli kiadásokban is szerepeljen.

A nemzet hosszú éveken át meg volt elégedve Rowe úr munkájával; mindaddig, amíg Pope úr fel nem tárta a shakespeare-i szöveg valós állapotát: ő mutatta meg, mennyi hibát tartalmaz, és adott reményt, hogy van mód azok javítására.[40] Összevetette a régi példányokat, amelyek vizsgálatára korábban senki sem gondolt, és számos sort helyreállított, de sommás kritika alapján elvetett mindent, ami neki nem tetszett: inkább amputált, mint gyógyított.

Nem tudom, Warburton miért dicséri Pope különbségtételét a helyesen és a hamisan Shakespeare-nek tulajdonított darabok között. Pope nem önálló mérlegelés alapján döntött: átvette az első szerkesztők, Heminges és Condell által kiadott darabokat;[41] és elvetette azokat, amelyeket – bár a kor nyomdaviszonyainak szabályozatlansága miatt még a szerző életében Shakespeare neve alatt jelentek meg – a barátai nem véltek hitelesnek, és az 1664-es kiadás előtt senki nem tekintett az életmű részének, bár a későbbi nyomdák ez utóbbit másolták.[42]

Ezt a feladatot Pope, aki nem tudta elfojtani a „szerkesztő unalmas munkája" iránt érzett megvetését, a jelek szerint méltatlannak vélte a képességeihez.[43] Vállalkozásának csak a felét értette meg. Az egybevetés kötelessége valóban unalmas, de más egyhangú munkákhoz hasonlóan nagyon is szükséges; a szövegjavító kritikus munkáját pedig nagyon rosszul végezné el egy unalmas ember. Egy szövegromlás vizsgálatához minden lehetséges jelentést, minden kifejezés-árnyalatot szem előtt kell tartani. A szerkesztőnek ilyen átfogó gondolkodásra van szüksége, és ennyire gazdagon kell ismernie a nyelvet. A lehetséges olvasatok közül azt kell választania, amelyik a legjobban igazodik az adott kor nyelvének álla-

[40] Alexander Pope (1688–1744) a tizennyolcadik század első felének költő-fejedelme, műfordító, 1725-ben publikálta a maga hatkötetes Shakespeare-kiadását. Ebben nem a textológiai problémákra koncentrált, inkább ízlésítéleteket hozott. Az Erzsébet-kornál kifinomultabbnak gondolt tizennyolcadik század számára igyekezett közvetíteni a műveket. Csillaggal emelte ki a legszebbnek tartott passzusokat, a méltatlannak vélteket pedig a lábjegyzetekbe száműzte. A kiadáshoz írt előszava (amely szintén olvasható kötetünkben) a kora-tizennyolcadik századi Shakespeare-értelmezés kiemelkedően fontos dokumentuma.

[41] Henry Condell és John Heminges, Shakespeare korábbi színész-kollégái jelentették meg 1623-ban drámai műveinek első összkiadását, az ún. *Első Fólió*t.

[42] A *Fólió* 1664-es harmadik kiadásában megjelent a *Pericles* és hat további darab is.

[43] Az idézet Pope saját előszavából származik.

potához, változataihoz és az uralkodó véleményekhez, tekintetbe véve a szerző gondolatjárását és kifejezésmódját is. Ehhez megfelelő tájékozottságra és ízlésre van szüksége. A feltételezések alapján dolgozó kritika emberfeletti követelményeket ró ránk, s aki a legmegfelelőbben végzi, az is gyakran rászorul az elnézésünkre. Ne halljunk többet a szerkesztő unalmas munkájáról.

A siker többnyire önbizalmat ad. Aki bármilyen téren hangosan ünnepelt sikereket ért el, könnyen gondolhatja, hogy mindenre kiterjednek a képességei. Pope kiadása nem felelt meg a saját elvárásainak, s amikor kiderült, hogy maradt utána tennivaló mások számára is, élete utolsó szakaszát az aprólékos kritika elleni háborúsággal töltötte.

Minden jegyzetét megtartottam, nehogy elvesszen akár egy töredék is egy ilyen nagy írótól; az előszavát, amelyet az elegáns kompozíció és a helyes megfigyelések egyaránt értékessé tesznek, s amelyben Shakespeare kritikai értékelése annyira teljes, hogy alig lehet valamit hozzátenni, és olyan pontos, hogy alig lehet valamit vitatni benne, minden szerkesztő szívesen eltitkolná, de minden olvasónak érdekében áll, hogy megismerhesse.

Pope-ot Theobald követte: egy szűk látókörű férfi, kis tehetséggel, a géniusz vele született belső ragyogása, sőt jórészt a műveltség mesterséges fénye nélkül; ám szenvedélye volt az aprólékos precizitás és szorgosan törekedett rá.[44] Összevetette a régi példányokat, és számos hibát kijavított. Egy ilyen kínosan gondos embertől többre számíthatnánk, de az a kevés munka, amit elvégzett, többnyire pontos.

A példányokról és kiadásokról adott leírásai további vizsgálat nélkül nem megbízhatóak. Esetenként meghatározás nélkül beszél példányokról, pedig csak egyből dolgozik. A kiadások felsorolásakor az első két fóliót magas, a harmadikat pedig közepesen magas autoritásúnak tekinti; az igazság ellenben az, hogy az első megfelel az azt követő kettőnek, s ami eltérés van, azt a nyomdászok gondatlansága okozta. Ha valaki ismer egy fóliót, az összest ismeri, eltekintve azoktól az eltéréséktől, amelyek az egymást követő kiadásokban elő szoktak fordulni. Eleinte összevetettem őket, de később csak az elsőt használtam.

Theobald jegyzetei közül általában azokat tartottam meg, amelyeket a második kiadásban ő is megőrzött; kivételt azokban az esetekben tettem, amikor a későbbi szerkesztők megcáfolták az állításait, vagy amikor azok túlzottan aprólékosak. Esetenként elfogadtam egy-egy általa visszaállított vesszőt, de elhagytam

[44] Lewis Theobald (1688–1744) Shakespeare-szakértő, költő, drámaíró, esszéista. 1726-ban megtámadta Pope Shakespeare-kiadását, aki *Dunciad* című szatírájában válaszolt. Pope tekintélye és a nagy szatíra ereje miatt Theobald neve hosszú időre a szőrszálhasogató, érzéketlen kritikus szinonimájává vált. Ma azonban többnyire úgy vélik, hogy jelentős Shakespeare-filológusról van szó, aki elsőként alkalmazta a drámák szövegére az ókori klasszikusok és a *Biblia* kiadása során kialakult szerkesztői eljárásokat.

azt a dicshimnuszt, amelyben önmagát ünnepli e hőstettéért. Túláradó stílusának burjánzását gyakran visszanyestem, Pope és Rowe feletti diadalmaskodásának zaját helyenként elnémítottam, megvetendő kérkedését gyakran eltitkoltam; alkalmanként azonban az olvasó mulattatására úgy mutattam be, ahogy ő szeretett volna megmutatkozni, így bizonyos jegyzeteinek felfuvalkodott semmit mondása igazolhatja vagy mentheti, hogy a többit lerövidítettem.

A gyenge és tudatlan, középszerű és hamis, zsémbeskedő és hivalkodó Theobald pusztán azért, mert szerencséjére maga Pope volt az ellenfele, nem csak a bőrét, de egyedüliként a jó nevét is megőrizte munkájának végeztével. Ennyire hajlamos azokat támogatni a világ, akik kegyeket keresnek, szemben azokkal, akik tekintélyt parancsolnak; és ilyen könnyen dicsérjük azokat, akiket senki sem irigyelhet.

Shakespeare ezek után Sir Thomas Hanmer, az oxfordi szerkesztő kezei közé került, ő pedig véleményem szerint kivételesen alkalmas volt az ilyesfajta munkára.[45] Rendelkezett a szövegjavító kritikus legfontosabb képességével: a költő szándékát azonnal felfedező intuícióval és azzal a szellemi kézügyességgel, amely a lehető legkönnyebben végzi el a munkáját. Kétségkívül nagy olvasottsággal bírt, a szokásokat, vélekedéseket és hagyományokat láthatóan jól ismerte, és gyakran önmutogatás nélkül viselte műveltségét. Ritkán ment el amellett, amit nem értett úgy, hogy kísérletet ne tett volna a szöveg jelentésének felfedésére vagy megteremtésére – bár esetenként kapkodva ott is inkább megteremtette, ahol több türelemmel meg is találhatta volna. Nagy igyekezettel igazította a nyelvtan szabályaihoz azt is, amiről nem tudhatta, hogy a szerző szabályosnak szánta-e. Shakespeare-t jobban érdekelte az ideák, mint a szavak rendje, s minthogy a szöveget nem az olvasó asztalára szánta, ha a közönséggel megértette magát, nem is várt többet a nyelvtől.

Hanmernek a metrumra fordított figyelmét túlságosan is szigorúan bírálták. Annyi helyen változtattak előtte a versmértéken – egyes szerkesztők csendes munkálkodása révén és a többiek csendes belenyugvása mellett –, hogy azt gondolta, ha eddig senki nem rótta meg ezt a tevékenységet, ő valamivel tovább is elmehet. A javításairól általánosságban véve el kell ismerni, hogy gyakran helyesek és többnyire a lehető legkevésbé torzítják el a szöveget.

Mégis, amikor – önálló vagy másoktól átvett – emendációit úgy illesztette be a szövegbe, hogy nem jelezte a variánsokat, akkor ezzel kisajátította elődei munkáját, és saját kiadásának tekintélyét is nagyban csökkentette. Túlságosan bízott

[45] Sir Thomas Hanmer (1677–1746) angol politikus, miután visszavonult a parlamentből, gazdagon illusztrált, drága kötésű, elegáns Shakespeare-kiadást jelentetett meg az oxfordi Clarendon Pressnél, 1744-ben. Hanmer nemigen végzett önálló szerkesztői munkát, lényegében Pope szövegét vette át, amelyet nem vetett össze más variánsokkal. Ő is bekerült Pope *Dunciad*jébe.

másokban is és önmagában is: azt feltételezte, hogy Pope és Theobald mindent helyesen tettek; a jelek szerint föl sem merült benne a gyanú, hogy egy kritikus tévedhet is, s így igazán ésszerű volt, hogy a maga számára is megkövetelte azt a hitelt, amit másoknak oly bőkezűen adott.

Minthogy soha nem ír gondos vizsgálat és körültekintő megfontolás nélkül, minden jegyzetét átvettem, és azt hiszem, minden olvasó azt fogja kívánni, bárcsak még több lenne belőlük.

A legutolsó szerkesztőről nehezebb beszélnem. Tisztelet illeti magas rangját, tapintat egy élő személy elismertségét, dicsőítés géniuszát és műveltségét, de nincs oka neheztelni, ha élünk azzal a szabadsággal, amelynek ő maga is annyi példáját mutatta, sem sokat törődnie azzal, hogy mit gondolnak azokról a jegyzeteiről, amelyeket soha nem is kellett volna komoly elfoglaltságai közé számítania, s amelyeket, úgy gondolom, megfogalmazásuk tüzének kihúnytával ő sem sorol a legszerencsésebb alkotásai közé.[46]

A kommentár eredendő és alapvető hibája, hogy Warburton elfogadja az első gondolatait: sietősségét az éles ítélőképesség tudata eredményezi, valamint az önbizalom, amely a felszínen végigpillantva azt képzeli, hogy ugyanazt elvégezheti, mint a mélybe hatoló munka. A jegyzetei esetenként kifacsart értelmezéseket és valószerűtlen következtetéseket tartalmaznak: egyszer olyan mély jelentést fedez föl a szerzőnél, ami nem olvasható ki a mondatból, másszor azt is abszurdnak látja, aminek a jelentése minden olvasó számára világos. A javításai gyakran mégis szerencsések és helyesek, a homályos passzusokkal kapcsolatos értelmezései pedig tájékozottak és bölcsek.

A jegyzetei közül többnyire azokat vetettem el, amelyeket vagy az olvasók általános vélekedése utasított el hangosan, vagy a saját belső ellentmondásaik tesznek nyilvánvalóan elfogadhatatlanná; ezekre, úgy vélem, a szerzőjük sem szeretné, hogy emlékezzünk. A fennmaradó jegyzetek egy része esetében – a lehető legnagyobb helyeslés jeleként – a bennük javasolt olvasatot illesztettem a szövegbe, más részét az olvasó ítéletére bíztam, mint kétséges, de tetszetős értelmezéseket, megint mást erőteljesen kritizáltam; de bátran mondhatom, keserű rosszindulat és azt remélem, sértő féktelenség nélkül.

Köteteim újraolvasása során szomorúan látom, mennyi papírt vesztegettem a cáfolatokra. Aki a műveltség változásain és az emberi szellem és értelem erőit munkába fogó különféle több-kevesebb jelentőséggel bíró kérdéseken töpreng, bizonyára elkeseredéssel gondol a kutatás sikertelenségére és az igazság

[46] William Warburton (1698–1779) teológus, hitvitázó, 1759-től Gloucester püspöke, 1747-ben jelentette meg Shakespeare drámai műveit nyolc kötetben. Szerkesztője hatalmas műveltsége ellenére a kiadás az önkényes, erőltetett értelmezések és olvasatok miatt vált hírhedtté. Warburton dicsérte Johnson egy korai munkáját (amelyben saját kiadásának alapelveit fektette le), s ő ezért a lekötelezettjének érezte magát.

kibontakozásának lassúságára, amikor azt látja, hogy minden szerző munkájának jelentős részét az előtte jövők eredményeinek rombolása teszi ki. Minden új rendszer építőjének első gondja, hogy a már meglevő építményeket ledöntse. Minden kommentár-író fő vágya, hogy bebizonyítsa: a többiek csak eltorzították és homályossá tették a szerző szövegét. Az egyik korszak által vitathatatlannak tartott vélekedéseket megcáfolja és elveti a másik, hogy azok aztán egy harmadikban újra elfogadottá váljanak. Az emberi szellem így marad mozgásban anélkül, hogy előre haladna. Így lép váltakozva egymás helyébe igazság és tévedés, vagy éppen tévedés és egy másikfajta tévedés. A látszólagos tájékozottság dagálya, amely az egyik generációt elborítja, miután visszahúzódik, meztelenül és siváran hagyja a következőt; a szellem váratlanul felbukkanó meteorjai, amelyek egy időre mintha fénysugarakat lövellnének a homály birodalmába, egyszerre megvonják tőlünk a ragyogásukat, és a halandók tapogatózva kereshetik az útjukat.

A hírnév hullámverésének és a megcáfoltatásnak van kitéve még a tudás gyarapítását szolgáló legkitűnőbb és a legragyogóbb elmének a munkája is, a kritikusoknak és kommentár-íróknak pedig, akik csak a szerzőjük körül keringő holdaknak tekinthetik magukat, különösen nagy türelemmel kell ezt elviselniük. „Kár nyöszörögnöd", mondja Akhilleusz a foglyának, amikor „vár a halál rám is meg a kényszerű végzet".[47]

Dr. Warburton nagy neve még azokat is híressé tette, akik az ellenfeleiként tudtak fellépni, a jegyzeteit pedig olyan hangzavar fogadta, hogy abból egyetlen tiszta hangot sem lehetett kivenni. Fő támadói *A kritika kánonjai* és *A shakespeare-i szöveg revíziója* szerzői voltak: az első alaptalan mérgelődéssel űz gúnyt a hibáiból – ami pontosan illett a vita fajsúlyához –, a második komor rosszindulattal támadja, mintha bizony gyilkost vagy gyújtogatót idézne a bíróság elé.[48] Az első, mint a légy, csíp egyet, szív egy kis vért, vidáman repül egy kört, majd visszatér, mert többet akar; a másik marása olyan, mint a viperáé: boldogan hagyna gyulladást és üszkösödést maga után. Amikor az elsőre gondolok, a cinkosaival együtt, akkor Coriolanus veszedelme jut eszembe, aki attól félt, hogy „A nők nyársakkal s a fiúk kövekkel / Gyilkolnának le törpe-viadalban".[49] A második

[47] Homérosz, *Iliász*. XXI. ének. Devecseri Gábor fordítása.

[48] Thomas Edwards (1699–1757) angol költő és kritikus *The Canons of Criticism* című munkája 1748-ban jelent meg (ezt pedig egyre újabb bővített kiadások követték). Ebben szatirikus módon „alapelveket" fektetett le a szerkesztő munkával kapcsolatban (pl. a szerkesztőnek „jogában áll megváltoztatni bármely olyan szövegrészt, amit nem ért"), s azt szemléltette, hogy Warburton kiadása milyen szépen megfelel ezen alapelveknek. Benjamin Heath (1704–1766) klasszikafilológus és könyvgyűjtő, *Revisal of Shakespeare's Text* című könyve 1765-ben jelent meg, ebben a korábbi szerkesztők munkáját vizsgálja: Theobaldöt védi, Warburtont ellenben támadja.

[49] *Coriolanus*, 4.4.5–6. Petőfi Sándor fordítása. A *Coriolanus*ból származó idézetek sorszámait a *Norton Shakespeare* kiadás alapján adjuk meg.

pedig a csodára emlékeztet a *Macbeth*ben, amikor „Egerész-bagoly égbesuhanó / Kevély sólyomra csapott és megölte".[50]

Hadd szolgáltassak mégis igazságot nekik. Az egyikük költő volt, a másikuk tudós. Mindketten meglehetősen éles elméről tettek bizonyságot a hibák kimutatása során, és egyes homályos passzusokkal kapcsolatban mindketten álltak elő lehetséges új értelmezésekkel, de amint következtetésre vagy emendációra vállalkoznak, azonnal meglátszik, milyen hamis elképzelésekkel rendelkezünk mindannyian a saját képességeinkről; szerény teljesítményük elfogulatlanságra taníthatta volna őket másokéval kapcsolatban.

Upton úr Dr. Warburton kiadása előtt publikálta saját *Kritikai megjegyzések Shakespeare-ről* című tanulmányát.[51] Upton több nyelvben is járatos volt és széleskörű olvasottsággal bírt, de láthatólag nem rendelkezett sem erőteljes géniuszszal, sem kifinomult ízléssel. Számos magyarázata érdekes és hasznos, de – bár névleg ellenezte a szerkesztők féktelen önbizalmát, és a régi szövegeket követte – ő sem tudta megfékezni magában az emendálás lázát, még ha a szenvedélyét nem is igen segítették a képességei. Ha sikeres kísérlettől dagad a keble, minden tudatlan próbálkozó elméletalkotóvá lép elő, s a szövegváltozatok türelmes egybevetője egy szerencsétlen pillanatban elcsatangol és önálló feltételezésekkel áll elő.

Shakespeare-rel kapcsolatban *Kritikai, történeti és értelmező jegyzetek*et jelentetett meg Dr. Grey is, aki a régi szerzők szorgalmas tanulmányozása alapján hasznos megállapításokat tudott tenni.[52] Amit vállal, azt meglehetősen jól teljesíti, de sem kritikára, sem emendációra nem vállalkozik, vagyis inkább az emlékezetére támaszkodik, mint az ítélőképességére. Bárcsak mindenki, aki nem tudja túlszárnyalni a tudását, igyekezne követni a szerénységét.

Egészen őszintén mondhatom minden elődömről, és azt remélem, hogy rólam is ezt mondják majd: mindegyikük hozzátett valamit Shakespeare művéhez; mindegyikük segítségemre volt és gyarapította az ismereteimet. Arra törekedtem, hogy minden átvétel eredeti szerzőjét megadjam: amit nem tulajdonítottam másnak, azt az írás pillanatában egészen biztosan a saját művemnek gondoltam. Lehetséges, hogy esetenként megelőztek: ha eltulajdonítottam bármely más kommentátor megjegyzéseit, az elismerést – legyen az sok vagy kevés – készséggel átengedem az első tulajdonosnak, hiszen csakis az ő joga áll vita felett; a második

[50] *Macbeth*, 2.4.12–13. Szabó Lőrinc fordítása. A *Macbeth*ből származó idézetek sorszámait a *Norton Shakespeare* kiadás alapján adjuk meg.

[51] John Upton (1707–1760) anglikán pap és kritikus, legjelentősebb munkájának Spenser *Tündérkirálynő*je kritikai kiadásának elkészítését tekintik. Shakespeare-ről szóló munkája (*Critical Observations on Shakespeare*) 1746-ban jelent meg, ennek második kiadásában támadta Warburtont.

[52] Zachary Grey (1688–1766) anglikán pap, hitvitázó és filológus. Shakespeare-kommentárjai (*Critical, Historical, and Explanatory Notes on Shakpespeare*, 2 köt.) 1754-ben jelentek meg.

csakis önmagának bizonygathatja az eredetiségét, és ő maga sem mindig tudja kellő tisztasággal elkülöníteni a saját felismeréseit az emlékeitől.

Tisztességgel bántam az elődeimmel, bár ők nem mindig így viszonyultak egymáshoz. Nem könnyű megállapítani, milyen természetes okból eredhet egy kommentátor keserűsége. Rendkívül kis jelentőségű témákat kell tárgyalnia, amelyek senki tulajdonát vagy szabadságát nem érintik, egyetlen szekta vagy párt érdekét sem szolgálják. A különböző példányok eltérő olvasatai látszólag anélkül fogják munkába a szellemet, hogy mozgásba hoznák a szenvedélyeket. Akár arról van szó, hogy „Rongy ember kis dologra büszke"[53] (a hiúság pedig a legapróbb alkalmat is megragadja), akár arról, hogy a büszke embert akkor is felbőszíti minden véleménykülönbség, ha tarthatatlan az álláspontja, egy biztos: a kommentárok hangnemét gyakran a spontán szidalmazás és a megvetés uralja – szenvedélyesebb és mérgezőbb, mint amire akár a legdühödtebb politikai vitázó képes azok ellen, akik jó hírének bemocskolására fölbérelték.

A tárgy jelentéktelensége talán csak fokozza a rajta munkálkodók hevességét: amikor az igazság, amelynek nyomába eredünk, olyan közel van a nemlélthez, hogy szinte észre sem vehető, akkor dühöngéssel és kiabálással kell jelentékenyebbnek feltűntetnünk. Ami iránt önmagában mindenki közömbös lenne, talán érdekessé tehető, ha valakinek a neve függ tőle. A jegyzetírónak bizony minden indítéka megvan rá, hogy zajongással pótolja, ami a méltóságából hiányzik; hogy kevéske aranyával nagy felületet borítson be, s jó nagy port kavarjon szellemének kicsinysége köré, amelyen sem művészet, sem szorgalom nem változtathat.

A jegyzetek – az általam írottak és az átvettek – vagy megvilágító jellegűek (ezek a nehéz szöveghelyeket magyarázzák), vagy értékelőek (ezek a hibákra és a szépségekre hívják föl a figyelmet), vagy emendációk (amelyek a szövegromlásokat állítják helyre).

A másoktól átvett magyarázatokat, ha nem közlök azoktól eltérő értelmezést, rendszerint helyesnek tartom, illetve a hallgatásommal beismerem, hogy nekem sincs jobb javaslatom.

A szerkesztők munkája ellenére számos olyan passzust találtam, amely véleményem szerint az olvasók többsége számára nehézséget okozhat; ilyenkor kötelességemnek éreztem könnyebbé tenni a megértést. Egyeseknek elkerülhetetlenül túl kevés, másoknak túl sok lesz a magyarázat. A szerkesztő csak saját tapasztalata alapján tudja megítélni, hogy mire van szükség, és a legalaposabb megfontolás után is számos olyan sort megmagyaráz végül, ami a műveltnek félreérthetetlen, de magyarázat nélkül hagy számos olyat, amihez a tájékozatlanoknak segítségre lett volna szükségük. Egyik vagy másik csoport szemében mindenképpen

[53] *VI. Henrik*, II. rész, 4.1.106. Németh László fordítása. A *VI. Henrik, II. rész*ből származó idézetek sorszámait a *Norton Shakespeare* kiadás alapján adjuk meg.

vét az ember, csendben el kell viselni emiatt a kritikát. Igyekeztem sem túlzóan bőbeszédű, sem aggályosan visszafogott nem lenni, s azt remélem, hogy sokak számára hozzáférhetővé tettem a szerzőm műveinek jelentését, akik korábban visszarettentek az olvasásától, s az ártatlan és értelmes örömök terjesztésével a köz javára tettem.

Egyetlen magányos kommentátortól sem várható el egy nem rendszeres és következetes, hanem ötletszerű és csapongó szerzőnek – akinél sorjáznak az esetleges utalások és az elejtett megjegyzések – a teljes magyarázata. A nevek nélkül szereplő személyes megjegyzések néhány év alatt szükségszerűen és visszavonhatatlanul elvesznek; azok az apró szokások, amelyeket a törvény észre sem vesz – az öltözködési módok, a társalgás formái, a látogatások szabályai, a bútorok elrendezése, a ceremóniális tevékenységek – természetesen mind megjelennek a kötetlen párbeszédekben, ám múlóak és illékonyak lévén hamar feledésbe merülnek és nehéz visszakövetni őket. Amit tudhatunk, azt véletlenszerűen leljük föl obskúrus és idejét múlt írásokban, amelyeket többnyire valamilyen más célból vettünk elő. Valamennyit mindenki tud ezekről a dolgokról, de sokat senki; ám ha egy szerző megragadta a köz figyelmét, és mindenki, aki hozzá tud járulni a megértéséhez, előáll a felfedezéseivel, akkor az idő pótolja azt, amire egyes emberek szorgalma nem lehetett elegendő.

Számos passzust kénytelen voltam az időre bízni; bár én nem értettem, egyszer talán valaki majd megmagyarázza őket. Remélem, hogy mégis sikerült megvilágítanom bizonyos korábban figyelmen kívül hagyott vagy félreértett részleteket, esetenként rövid megfigyelésekkel vagy beszúrt színpadi utasításokkal – amilyeneket minden szerkesztő kedvére használ –, de gyakran látszólag a megérdemeltnél kidolgozottabb kommentárokkal: nem mindig a legbonyolultabb kérdések a legfontosabbak, s egy szerkesztő számára semmi sem jelentéktelen, ami elhomályosítja szerzője szövegét.

A költői szépségekre és hibákra nem mindig hívtam föl a figyelmet. Egyes darabokhoz több értékelő megjegyzést fűztem, másokhoz kevesebbet; nem mintha az egyiket jobbnak tartanám, mint a másikat, hanem, mert a munkámnak ezt a részét a véletlenre és a szeszélyre bíztam. Úgy gondolom, az olvasó soha nem szereti, ha megelőlegezik a véleményét; természetes, hogy nagyobb örömünket leljük abban, amire magunk bukkanunk rá, vagy amit magunk hozunk létre, mint, amit másoktól veszünk át. Az ítélőerőnket is, mint minden más képességünket, a gyakorlat fejleszti; ha alárendeljük mások zsarnoki döntéseinek, az gátolja a kibontakozását, ahogyan az emlékezet is eltompul, ha palatáblát használunk. Némi bevezetésre azonban szükség van: minden készség részben tanításból, részben gyakorlatból ered; így csak annyit mutattam meg, amennyire a kritikustanoncnak ahhoz van szüksége, hogy a többit maga fedezze föl.

A legtöbb darabhoz rövid megjegyzéseket csatoltam, amelyek a hibáik általános kritikáját és kiválóságaik dicséretét tartalmazzák; nem tudom, ezek menynyire egyeznek az elterjedt vélekedésekkel, de ha eltértem tőlük, nem a különcködés vágya hajtott erre. Egyik darabot sem elemeztem aprólékosan és részletekbe menően; természetesen az elítélt daraboknak is sok vonását lehetne dicsérni és a dicsérteknek sok vonását elítélni.

A szerkesztők egész sora a kritikának azt a részét űzte a legnagyobb szorgalommal, amely a legarrogánsabb hivalkodásra ad lehetőséget és a legszilajabb gyűlölködést szítja föl: a szövegromlások javítását. Erre a Pope és Theobald közötti ádáz csata hívta föl a köz figyelmét, és Shakespeare kiadóinak üldözése – mintha csak összeesküvésről lenne szó – azóta is zajlik.

Vitathatatlan tény, hogy számos passzusnál minden kiadás szövegromlást tartalmaz; ezeknek a helyreállítása csak a példányok összevetése vagy megfontolt feltételezések alapján kísérelhető meg. A szövegek egybevetője biztonságos és kényelmes, míg a következtetések elvégzője veszedelmes és fáradságos munkát végez. Mégis, mivel a legtöbb darab csak egy példányban maradt fönn, a veszélyt nem szabad elkerülni, sem a fáradságot megtakarítani.

A szövegjavítások versenyéből származó olvasatok közül minden szerkesztő fáradságának eredményeiből vettem át valamit a szövegben: ezeket kellőképpen alátámasztottnak tekintem; másokat mint egyértelműen hibásakat említés nélkül elvetettem; megint másokat a jegyzetekben említek cáfolat vagy helyeslés nélkül, ezeket nem utasítom vissza, de nem is védem; végül bizonyos olvasatokat, amelyeket tetszetősnek, de tévesnek láttam, a hozzájuk fűzött véleményemmel együtt közlök.

Miután csoportosítottam mások meglátásait, végül előttem állt a feladat: mit tudok kínálni a hibáik helyett, és hogy tudom pótolni a hiányosságaikat? Egybevetettem a számomra hozzáférhető példányokat; továbbiakhoz is szerettem volna hozzájutni, de az ilyesfajta ritkaságok gyűjtőit nem találtam különösebben segítőkésznek. A szerencse vagy mások kedvessége folytán a kezeimbe került példányokat felsoroltam, hogy senki ne vádolhasson azzal, hogy olyasmit hagytam elvégzetlenül, amit módomban sem állt volna megtenni.

A régi példányok vizsgálata során hamar észrevettem, hogy az újabb szerkesztők, bármennyit dicsekednek is a szorgalmukkal, sok passzust nem ellenőriztek, és még olyankor is beérték Rowe javításaival, amikor tudták, hogy azok önkényesek, és kevés odafigyeléssel felfedezhették volna a hibákat. Ő azonban többször pusztán azért lecserélt egy szót, mert úgy vélte, hogy elegánsabbat vagy érthetőbbet talált helyette. Ezeket a szövegromlásokat sokszor szó nélkül helyreállítottam: nyelvünk történetét és a szavak igazi erejét csak akkor őrizhetjük meg, ha a szerzőink szövegeit nem engedjük eltorzítani. Mások nagyon gyakran elsimították a sorok zenéjét, szabályosabbá tették a metrumot; ezekkel szemben kevésbé

voltam szigorú: ha csak egy szó helyét változtatták meg, ha csak egy viszonyszót szúrtak be vagy hagytak el, akkor gyakran elfogadtam a verssort, hiszen a példányok olyan ellentmondásosak, hogy az igazol némi önkényességet. De nem engedtem nagy teret ennek a gyakorlatnak, s ahol bármilyen érv szólt mellette, visszaállítottam az eredeti szóhasználatot.

A példányok összehasonlításán alapuló emendációkat beillesztettem a szövegbe; ha csak apró javításról volt szó, akkor említés nélkül, máskor a változtatás okainak magyarázatával.

Bár esetenként elkerülhetetlen, a feltételezéssel nem bántam sem könnyedén, sem szabadon. Szilárd alapelvem volt, hogy a régi könyvek olvasatai valószínűleg helyesek, s ezért az elegancia, a világosság vagy a jobb jelentés érdekében nem szabad változtatni rajtuk. Bár nem szabad sok hitelt adnunk az első szerkesztők szöveghűségének és semennyit az ítélőerejének, akik az eredeti példányból dolgoztak, mégis nagyobb eséllyel produkáltak helyes olvasatokat, mint mi, akik csak képzeletünkben olvassuk azokat. Ezzel együtt nyilvánvaló, hogy tudatlanságból vagy gondatlanságból számtalan különös hibát vétettek, s így a kritika akkor jár el helyesen, ha a felfuvalkodottság és a félénkség közötti középutat követi.

Magam is ezt az utat próbáltam járni, és minden kibogozhatatlanul zavaros passzus esetében azt igyekeztem eldönteni, miképp lehet a legkevésbé erőszakos beavatkozással helyreállítani a jelentését. De az első gondom mindig az volt, hogy minden kérdésben a régi szöveghez forduljak, és olyan repedéseket keressek, amelyeken keresztül fény hatol a sötétbe. Maga Huetius sem vádolhatna azzal, hogy inkább szeretek változtatni, mint magamra venni a kutatás terhét.[54] E szerény iparkodásban nem voltam sikertelen. Számos sort mentettem meg a vakmerő torzításoktól és számos jelenetet a javító szándékú beavatkozásoktól. A rómaiak véleményét követtem, akik szerint tiszteletreméltóbb megmenteni egy polgártársunk életét, mint kioltani egy ellenségünkét, és nagyobb gondot fordítottam a védelemre, mint a támadásra.

Annak ellenére megőriztem a darabok felvonásokra való szokásos felosztását, hogy erre véleményem szerint szinte egyetlen drámában sem találunk eredetileg utalást. A későbbi kiadásokban már felvonásokra tagolt darabok egy részénél az első fólióban nem találunk felosztást, másoknál, amelyek a fólióban tagoltak, az azt megelőző kiadásokban keresünk hiába ilyesmit. A színjátszás mára kialakult módja négy szünetet követel meg, de a szerzőnk művei között alig akad olyan (ha egyáltalán akad), amelyik ilyen módon feloszthatő lenne. A felvonás egy dráma azon szakasza, amely időbeli ugrás vagy helyváltoztatás nélkül zajlik le. Megszakítás után új felvonás kezdődik. Minden valós s ezért minden imitált cselekmény

[54] Pierre Daniel Huet (1630–1721) francia püspök és szerteágazó tevékenységet kifejtő irodalomtudós, teológus, filozófus. Johnson valószínűleg *De interpretatione libri duo* című 1661-es munkájára gondol.

esetében a szünetek száma több és kevesebb is lehet; az öt felvonás követelménye véletlenszerű és önkényes. Shakespeare tudta ezt, és eszerint járt el; darabjait egyetlen megszakítatlan folyamatként komponálta, és eredetileg így is nyomtatták ki azokat. Ma rövid szünetekkel kellene előadni őket, valahányszor változik a helyszín vagy hosszabb idő telik el a cselekményben. Ez egyszerre ezernyi ostobaságnak vetne véget.

A művek integritásának helyreállítása során úgy véltem, a központozásról szabadon dönthetek; mit is törődtek pontosvesszőkkel és vesszőkkel azok, akik szavakat és mondatokat rontottak el! Amit tehát pontok elhelyezésével el lehet érni, azt csendben megtettem; bizonyos daraboknál több, másoknál kevesebb szorgalommal: nehéz a fürge szemet egyre elillanó atomokra függeszteni, és nehéz a kutakodó elmét múlandó igazságok vizsgálatára kényszeríteni.

Hasonló szabadságot engedtem meg magamnak bizonyos viszonyszók és más hasonlóan jelentéktelen szavak esetében is, amelyeket esetenként említés nélkül szúrtam be vagy hagytam el. Alkalmanként én is azt tettem, amit más szerkesztők egyfolytában csinálnak, és amit a szöveg állapota meggyőzően igazol is.

A legtöbb olvasó nem múló apróságok miatt vádol majd minket, inkább azon csodálkozik, miért fecsérlünk ennyi munkát apróságokra, és hogy kezdhetünk ünnepélyes szavakkal nagy komoly vitákba ezekről. Nekik magabiztosan felelem, hogy olyan mesterségről ítélkeznek, amihez nem értenek; ám mégsem tudom különösebben vádolni őket a tudatlanságukért, és általánosságban azt sem ígérhetem, hogy ha kritikussá képeznék magukat, hasznosabb, boldogabb vagy bölcsebb emberek lennének.

Minél többet gyakoroltam, annál kevésbé hittem a feltételezés módszerében, s miután néhány darabot már megjelentettem, megfogadtam, hogy a saját olvasataimat soha nem illesztem a főszövegbe. Utólag örülök, hogy ilyen óvatos voltam, mert minden nappal kevésbé bízom az emendációimban.

Minthogy a saját képzelőerőmet csak a margókon engedtem kószálni,[55] senki ne tekintse túlságosan nagy bűnnek, ha szűkös országában esetenként hagytam, hadd játsszon szabadon. A feltételezések, ha feltételezésként tálalják őket, nem veszedelmesek, s míg maga a szöveg sértetlen, semmi kár nem származik belőle, ha olyan változtatási javaslatokkal állunk elő, amelyeket magunk sem tartunk szükségszerűnek vagy bizonyítottnak.

Ha keveset érnek az olvasataim, legalább nem mutogatom őket kérkedve és nem terhelek velük másokat kéretlenül. Írhattam volna hosszabb jegyzeteket, hiszen a jegyzetírás művészete könnyen elsajátítható. Először is tombolva kell szidni a minket megelőző szerkesztők ostobaságát, gondatlanságát, tudatlanságát és tompa ízlésnélküliségét, be kell mutatni minden előzményből és

[55] Vagyis a jegyzetekben.

következményből a régi olvasat csiszolatlanságát és értelmetlenségét, majd elő kell állni egy olyan javaslattal, amelyet a felületes olvasó akár tetszetősnek is találhat, de amelyet a szerkesztő felháborodottan elutasít; végül bevezethetjük az igazi olvasatot s annak hosszas parafrázisait, hogy zárásként hangosan dicsőíthessük a felfedezésünket, és hangot adhassunk józan kívánságunknak az igaz kritika haladását és gazdagodását illetőleg.

Mindez lehetséges és esetenként talán nem is helytelen. Ám én mégis mindig azt gyanítottam, hogy az a helyes olvasat, amelyiknek a helytelenségét csak sok szóval lehet bebizonyítani; az viszont hibás emendáció, amelyiknek a helyességét csak fáradságos munkával lehet megmutatni. A helyes szövegkorrekció egy csapásra megmutatkozik, és az erkölcsi előírást bátran alkalmazhatjuk a kritikára is: *quod dubitas ne feceris*.[56]

A matróz joggal retteg a parttól, ha látja, hogy hajóroncsok borítják. A számtalan kudarcba fulladt kritikai vállalkozás példája óvatosságra késztetett. Láttam, hogy a szellem minden lapon a saját szofizmusával viaskodik, és a műveltség összezavarodik a sokféle feltáruló lehetőség láttán. Rákényszerültem, hogy kritizáljam azokat, akiket csodálok, s miközben elvetettem az emendációikat, nem feledhettem, milyen hamar érheti ugyanez a sors a sajátjaimat is, és hány általam javított olvasatot vesz majd védelmébe, és állít vissza egy későbbi szerkesztő.

> Criticks I saw, that other's names efface,
> And fix their own, with labour, in the place:
> Their own, like others, soon their place resign'd,
> Or disappear'd, and left the first behind. (Pope)[57]

Hogy egy feltételezések alapján dolgozó kritikus gyakran téved, az sem másoknak, sem neki magának nem tűnhet különösnek, ha tekintetbe vesszük, hogy az ő mesterségében sem rendszer, sem alapvető és axiomatikusnak elfogadott igazságok nem érvényesülnek, amelyek az alárendelt állításokat szabályoznák. Minden kísérlete újabb tévedésre ad lehetőséget: elég helytelenül megítélnie egy passzust, árnyalatnyit félreértenie egy kifejezést, nem figyelnie kellőképpen a nyelvtani kapcsolatokra, és nemcsak elbukik, de nevetségessé is teszi magát; ám a legnagyobb sikere is talán csak eggyel több lehetséges olvasat, és aki majd újabbal áll elő, vitathatja a kijelentéseit.

[56] „Ne csinálj semmit, ha aggályaid vannak." Ifjabb Plinius: *Levelek,* LXVIII, Budapest, Magyar Könyvklub, 2000. Muraközy Gyula fordítása.

[57] Johnson Pope *Temple of Fame* (A hírnév temploma) című költeményéből idéz, apró pontatlansággal. Nyersfordításban: „Kritikusokat láttam, akik egymás nevét kitörölték, / s fáradságos munkával a sajátjukat írták a helyükbe; / de az övék is, mint a másoké, hamar elvesztette a helyét, / vagy eltűnt, s újra az őt megelőző név került elő."

Boldogtalan állapot ez, még az örömei is veszélyt rejtenek. Az emendáció csábításának alig lehet ellenállni. A feltételezések eltöltik az embert a felfedezés minden örömével és minden büszkeségével, így aki egyszer rátalált egy szerencsésnek tűnő változtatásra, az túlságosan is elégedett ahhoz, hogy fontolóra vegye a lehetséges ellenvetéseket.

A feltételezésekkel dolgozó kritika ennek ellenére nagy hasznára volt a műveltek világának, és nem áll szándékomban leszólni egy olyan tudományt, ami ennyi nagyszerű elmét foglalkoztatott a műveltség újjáéledésének korától napjainkig, Aleria püspökétől az angol Bentley-ig.[58] A régi szerzők kommentátorainak éleselméjűségét azonban számos olyan tényező segíti, amelyre Shakespeare szerkesztője sajnálatosan nem támaszkodhat. Szabályos grammatikájú, kialakult nyelvekkel dolgoznak, amelyeknek a szerkezete olyannyira elősegíti a szabatosságot, hogy Homéroszban kevesebb az érthetetlen passzus, mint Chaucerben. A szavak nem csupán ismert szabályokhoz igazodnak, hanem változtathatatlan versmértékhez is, ami irányítja és behatárolja a szóválasztást. Többnyire nem csak egy kézirat áll rendelkezésre, s azok csak ritkán ismétlik megátalkodottan ugyanazokat a hibákat. Scaliger mindezek ellenére bevallotta Samasiusnak, milyen kevés örömére szolgáltak az emendációi. „Illudunt nobis conjecturae nostrae, quarum nos pudet, posteaquam in meliores codices incidimus."[59] Lipsius pedig arról panaszkodott, hogy a kritikusok hibákat ejtenek, miközben eltávolítani igyekeznek azokat: „Ut olim vitiis, ita nunc remediis laboratur."[60] Ahol csak feltételezésekre támaszkodhatunk, ott páratlan bölcsességük és műveltségük ellenére Scaliger és Lipsius[61] emendációi is gyakran homályosak vagy vitathatóak, éppúgy, mint az enyémek vagy a Theobaldéi.

Talán nem is a helytelenül, hanem a hiányosan elvégzett munkáért ér majd a megrovás: hogy olyan elvárásokat keltettem a publikumban, amelyeknek végül nem feleltem meg. A tudatlanok elvárásai homályosak, a műveltekéi pedig gyakran zsarnokiak. Nehéz a kedvére tenni azoknak, akik nem tudják, mit várjanak, de azoknak is, akik szánt szándékkal olyan követelményt állítanak, amelyet maguk is teljesíthetetlennek vélnek. Ami azt illeti, saját magamnál nagyobb csalódást

[58] Giovanni Andrea Bussi (1417–1475) olasz reneszánsz püspök, humanista, Hérodotosz, Livius és számos más klasszikus szerző kiadója. Richard Bentley (1662–1742) angol klasszikafilológus és teológus, elsősorban vitatott *Elveszett Paradicsom*-kiadásával vált híressé.

[59] „A feltételezéseink megtréfálnak és megszégyenítenek minket, amikor később jobb kéziratra bukkanunk." Scaliger CCXLVIII. episztolája Claudius Salmasiushoz (1608. július 14.). Joseph Justus Scaliger (1540–1609) francia orvos, filológus, történész, asztronómus stb. Johnson számára az ókori klaszszikusokkal kapcsolatos szövegkritikai tevékenysége miatt fontos.

[60] „Ahogy egykor a hibákkal, most a javításokkal kell bajlódni." Az idézet Lipsius *Ad Annales Cornelii Taciti Liber Commentarius sive Notae* című könyvének előszavából származik. Vince Máté fordítása.

[61] Justus Lipsius (1547–1606) németalföldi történetíró, filológus, politikai gondolkodó, humanista. Többek közt Tacitus és Seneca műveinek szerkesztője.

senkinek nem okoztam; a feladatomat azonban mégis igyekeztem gonddal ellátni. Shakespeare műveinek minden egyes számomra romlottnak tűnő részletét megpróbáltam helyreállítani, és minden homályos szöveg jelentését megvilágítani. Sok esetben másokhoz hasonlóan én sem jártam sikerrel; sokszor minden erőfeszítésem ellenére vissza kellett vonulnom; ilyenkor azonban beismertem a kudarcomat. Nem siklottam el tettetett fölénnyel amellett, amit én is éppolyan nehezen értek, mint az olvasó, de ahol nem lehettem segítségére, nem is titkoltam a tudatlanságomat. Könnyedén elboríthattam volna az egyszerűbb jeleneteket a látszólagos tudás szószaporításával, ám senki ne vélje gondatlanságnak, ha ahol nem volt rá szükség, ott nem is tettem semmit, és ahol mások már eleget mondtak, ott én sem szaporítottam a szót.

Jegyzetekre gyakran van szükség, de ettől még a jegyzet valami szükséges rossz. Aki nem ismeri még Shakespeare erejét, és aki a drámából nyerhető legnagyobb gyönyörűséget akarja átélni, az úgy olvassa végig minden darabját, az első színtől az utolsóig, hogy a kommentárokat teljesen figyelmen kívül hagyja. Ha szárnyra kapott a fantáziája, ne alacsonyodjon le a javításokig és magyarázatokig. Ha figyelmét erősen megragadta a mű, ne engedje, hogy Theobald vagy Pope neve eltérítse. Legyen a szöveg világos vagy homályos jelentésű, sértetlen vagy romlott, csak olvasson tovább; elegendő, ha átfogóan érti a párbeszédet, és a cselekmény leköti a figyelmét. Aztán, ha az újdonság örömei már kihunytak, tegyen próbát a precízebb olvasattal és vegye tekintetbe a kommentátorokat.

A jegyzetek világosabbá tesznek bizonyos passzusokat, de gyengítik a mű átfogó hatását. Az elmét lehűti a megszakítás; a gondolatok eltérnek a fő témától; az olvasó – nem is sejti miért – kimerül, és végül félredobja a túlzott szorgalommal tanulmányozott kötetet.

Nem helyes addig vizsgálni a részeket, amíg nem tekintettük át az egészet; egyfajta szellemi távolság szükséges hozzá, hogy egy nagy mű teljes tervét és valódi arányait megértsük; a közeli pillantás feltárja a finom aprómunkát, de az egész szépségét szem elől veszítjük.

Nem éppen hálás dolog arra gondolni, milyen kevéssel járult hozzá a szerkesztők sora ahhoz a gyönyörűséghez, amit e szerző adni tud. Már akkor olvasták, csodálták, tanulmányozták és utánozták, amikor a tudatlanság és gondatlanság okozta valamennyi hiba ott éktelenkedett a műveiben, amikor az olvasatokat nem helyesbítették és az utalásokat sem értették. Dryden már ekkor kijelentette, hogy „valamennyi modern s talán klasszikus költő közül is neki volt a leghatalmasabb, a legátfogóbb szelleme. Minden természeti kép a rendelkezésére állott még, s képeit nem vesződséggel, hanem könnyedén alkotta. Ha ő leír valamit, azt nem csak látni lehet, hanem érezni is. Akik azzal vádolják, hogy híján volt a műveltségnek, valójában csak még jobban dicsérik: műveltsége a természetből eredt. Nem volt szüksége a könyvek pápaszemére, hogy annak segítségével

tudjon meg valamit a természetről. Önmagába pillantott, s ott rátalált a természetre. Nem mondhatom, hogy mindenütt egyenletes. Ha az lenne, igazságtalanság volna az emberi nem legjobbjaihoz hasonlítanom. Nemegyszer lapos és íz nélkül való. Komikai géniusza olykor szófacsarássá fajul, komoly stílusa bombasztikussá válik. De mindig nagy, ha nagy alkalom kínálkozik. Senki sem állíthatja, hogy Shakespeare szelleme megfelelő tárgyra lelve, ne emelkedett volna magasan a többi poéta fölé: „Quantum lenta solent inter viburna cupressi."[62]

Sajnálatos, hogy egy ilyen szerző kommentárra szorul, hogy a nyelve elavul, a gondolatai homályossá válnak. De hiábavaló dolog lenne kívánságainkat az emberi korlátokon túl kiterjeszteni: Shakespeare-rel is az történt, ami a körülmények változása és az idő múlása miatt mindenkire vár. Többet kellett elszenvednie, mint szinte bármely más szerzőnek a nyomtatás feltalálása óta, ugyanis mit sem törődött a hírnévvel, s talán azon szellemi emelkedettség miatt is, amely képességeihez mérten megveti saját teljesítményét, s aminek helyreállításáért és magyarázatáért a hírnévre vágyó későbbi kritikusok vetélkednek, azt ő méltatlannak tartja a megőrzésre.

E törpe hírnév keresői között állok most már én is az olvasók ítélőszéke elé, és azt kívánom, bárcsak felérne kommentárom a megtisztelő bátorítással, amelyben részem volt. Az ilyesfajta munka természete szerint nem lehet tökéletes, és – ha tudnám, hogy a tapasztaltak és iskolázottak hozzák – nem is aggódnék sokat az ítélet miatt.

Gárdos Bálint fordítása

[62] John Dryden, *Essay of Dramatic Poesy* (Értekezés a drámai költészetről), ford. Kéry László = Szenczi, 48. A verssor Vergilius *Első eklogá*jából származik; Lakatos István fordításában: [úgy kimagaslik, /] „mint ahogyan ciprusfa kökény-bokrok sürüjéből".

RUTTKAY VERONIKA

A SKÓT FELVILÁGOSODÁS IRODALOMKRITIKUSA – WILLIAM RICHARDSON

„az irodalmat a filozófia szolgálatába állítani”[1]

William Richardsont (1743–1814) az ún. „karakterkritikai megközelítés” egyik megteremtőjeként tartja számon a kritikatörténet. Részletező elemzései Shakespeare drámai jellemeiről 1774-től kezdve jelentek meg önálló kötetekben, s ezek sokszorosan bővített változatát még a 19. század első évtizedeiben is kiadták.[2] A karakterkritika megközelítési módját, amely az egész 19. század folyamán elterjedt volt, és amelynek 20. századi csúcspontja A. C. Bradley *Shakespeare tragikus jellemei* című könyve,[3] a modern irodalomtudományban többször bélyegezték naivan tudománytalannak, bár az Új Kritika óta nem egy szerző jelezte a kérdés újragondolásának igényét.[4] Christy Desmet például a következőket írta 1992-ben: „Akárcsak a reneszánsz »karakter« műfaja, a korai karakter-elemzések lehetőséget adnak arra, hogy az emberi természetet a stílus játékán keresztül olvassuk. Akárcsak a posztmodern textuális olvasatok, ezek az elemzések is felmutatják az írásban megalkotott én törékenységét.”[5] Ennek ellenére William Richardsonról és az általa következetesen használt elemzési módról sokaknak ma is csak annyi jut az eszébe, hogy úgy értelmezi Shakespeare fiktív teremtményeit, mintha azok valódi

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 81–90.

[1] William Richardson, *A Philosophical Analysis and Illustration of Some of Shakespeare's Remarkable Characters*, London, John Murray / Edinburgh, W. Creech, 1774, 41.

[2] A kritikai módszer elterjedésének történetét összegzi Brian Vickers, „The emergence of character criticism, 1774–1800” = B. V., *Returning to Shakespeare*, London és New York, Routledge, 1989, 197–211. Korábban megjelent: *Shakespeare Survey*, 1981, 11–21.

[3] A. C. Bradley, *Shakespeare tragikus jellemei: előadások a Hamletről, az Othellóról, a Lear királyról és a Macbethről*, ford. Módos Magdolna, Budapest, Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, 2001.

[4] A leghíresebb támadást Bradley ellen L. C. Knights intézte „How many children had Lady Macbeth?” című tanulmányában. Ld. Knights, *Explorations: Essays in Criticism, Mainly on the Literature of the Seventeenth Century*, London, Chatto & Windus, 1946, 1–39. A vita újragondolását kezdeményezi Michael D. Bristol: „How many children did she have?” = *Philosophical Shakespeares*, szerk. John J. Joughin, London és New York, Routledge, 2000, 18–33.

[5] Christy Desmet, *Reading Shakespeare's Characters: Rhetoric, Ethics, and Identity*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, 35.

emberek volnának. Ez a sommás vélemény azonban figyelmen kívül hagyja, hogy Richardsont, ahogyan a skót felvilágosodás filozófiájához kapcsolódó számos más szerzőt, éppen a „valódi" emberi természet értelmezhetőségének problémái indították az elemzései megírására.

A SKÓT FELVILÁGOSODÁS ÉS A SKÓT IRODALOMKRITIKA

A David Hume által „az Ember tudományának" nevezett vállalkozás célja nem kevesebb volt, mint az emberi természet különböző aspektusait leíró tudományos szintézis elkészítése, ahol a tudományosság egyik kikezdhetetlen példáját Newton gravitáció-elmélete szolgáltatta. Az emberi természet törvényeit Hume és társai Newtonhoz hasonlóan tapasztalati módszerrel és univerzális igénnyel igyekeztek megfejteni, és bár ennek megvalósítása minden téren komplikációkhoz vezetett, a skót filozófusok a 18. század második felében páratlan eredményeket produkáltak és alaposan átalakították az emberrel foglalkozó diszciplínák korábbi rendjét. A személyes identitás és a társiasság újfajta felfogásai, a modern historiográfiai, szociológiai, antropológiai és közgazdaságtani vizsgálódások megalapozása csak néhány aspektusa annak a hihetetlenül gazdag szellemi mozgásnak, ami elsősorban az egyetemi városok (Edinburgh, Glasgow, St. Andrews, Aberdeen) klubjaiban és társaságaiban, másrészt egy provinciálisabb formában Skócia egész Lowlandsnek nevezett területén kibontakozott. Richardson, aki 1773 és 1814 között Glasgowban a bölcsészettudományok professzora volt, maga is részt vett ebben az aktivitásban, és műveiben olyan szerzőkkel folytat párbeszédet, mint Adam Smith, Thomas Reid, Lord Kames, Francis Hutcheson, Joseph Butler és David Hume.[6]

A skót felvilágosodás vívmányai között tartják számon az „angol irodalom" mint tudományos diszciplína megalapozását is.[7] A skót egyetemek elsőként létesítettek professzori helyeket „retorika és *belles lettres*" (kb. „szépliteratúra") oktatására, e tantárgy pedig a példaanyagát már nem kizárólag a klasszikusokból, hanem kanonikus angol szerzőkből is merítette. A műveltség terjesztése mellett fontos célja volt ennek a képzésnek az angol nyelven való beszéd és írás tökéletesítése, hogy a Nagy-Britannia viszonylatában periférikus helyzetben lévő skót középosztály felemelkedési esélyeit javítsa. Hogy ez milyen sikerrel járt, azt

[6] Ld. Stanely Stewart, *Shakespeare and Philosophy*, New York és London, Routledge, 2010, 56–69.
[7] Ld.: Neil Rhodes, „From Rhetoric to Criticism" = *The Scottish Invention of English Literature*, szerk. Robert Crawford, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 22–36, és a kötet többi esszéjét.

jól mutatja például az edinburghi magazinok (*Blackwood's*, *Edinburgh Review*) legendás befolyása az angol romantika teljes korszakában. Az új irodalomkritikát és –esztétikát a 18. század második felében megalapozó skót szerzők igyekeztek a legújabb hazai és külföldi (elsősorban francia) eredményeket is figyelembe véve egy önálló, koherens elméleti rendszert kidolgozni, ezáltal pedig határozott szemléleti váltást hoztak a retorikáról és az irodalomkritikáról való gondolkodásban. Az „új retorikának" is nevezett mozgalom talán legnagyobb hatású képviselője Henry Home, Lord Kames volt, aki *Elements of Criticism* (A kritika alapjai) című 1762-ben megjelent művében újfajta, ún. „filozófiai kritika" megalkotására tett kísérletet. Életrajzírója így összegzi a vállalkozás lényegét:„a kritika szabályait visszavezetni azok valódi alapelveihez, az emberi tudat felépítéséhez, valamint a szenvedélyek és az affektusok természetéhez".[8] Kames valóban olyan kritikaelméletet igyekezett létrehozni, amely az emberi tudat alaptörvényeiből indul ki, ezen belül leghangsúlyosabban az érzések és a szenvedélyek dinamikájából. Ugyanakkor azzal kellett szembesülnie, hogy épp ennek a területnek a feltárása a legproblematikusabb „az Ember tudománya" számára, annak ellenére, hogy Hume és számos skót filozófus egyetértett abban, hogy a szenvedélyek központi szerepet játszanak az egyén és a társadalom életében.

Hogyan tárható fel a tudat belső mozgása az induktív vizsgálódás számára? Kames javaslata szerint: a nyelven – leginkább az irodalmi nyelven – keresztül. Az „új retorikus" megközelítés a nyelvhasználatban a tudat működésének tükrét látja: eszerint egy személy beszédéből, írásából nemcsak egyfajta belső logikát („módszert") bonthatunk ki, de képet kaphatunk az őt mozgató, akár számára sem tudatos szenvedélyekről is. Ha tehát az emberi szenvedélyekről akarunk valamit megtudni, elemezzük a szenvedélyes beszéd leghitelesebbnek tekintett példáit, Shakespeare drámáiban! Kames az *Elements* vizsgálódásai során az irodalmi szöveget párhuzamosan kétféleképpen használja: egyrészt mint az elemzés (kritizálni való) tárgyát, másrészt mint az elemzés alapfogalmainak egyik forrását. Ez a kettősség, illetve a belőle származó körkörös érvelési mód Kames követőinél is megfigyelhető. Richardson 1774-es kötetének filozófiai bevezetőjében pontosan vázolja a tudat feltárásának nehézségeit, melyeket a megfelelő tudományos „kísérlet" problémájaként összegez. Hogyan akadhatnánk olyan „kísérletre", amely megismételhető, és objektív adatokkal szolgál a tudat működésével kapcsolatban? Ha önmagunkat figyeljük meg: képtelenek vagyunk kellő távolságot tartani. Ha mást (vagy akár a saját korábbi állapotunkat): túl távol vagyunk

[8] Alexander Fraser Tytler, *Memoirs of the Life and Writings of the Honourable Henry Home of Kames; Containing Sketches of the Progress of Literature and General Improvement in Scotland during the Greater Part of the Eighteenth Century*, I, Edinburgh, William Creech; London, T. Cadell and W. Davies, 1807, 273.

az érzésektől. „Bárcsak lehetséges volna a heves szenvedély közepette megragadni a szenvedély vonásainak hű lenyomatát, s azoknak a képeknek a pontos rajzát, amelyeket bennünk létrehoz" – fejezi ki az óhaját Richardson – „egy ilyen értékes másolat a filozófus útmutatója lehetne a metafizikai vizsgálódás zavaros és bonyolult labirintusában".[9] Kész szerencse, teszi hozzá, hogy ez a hű „másolat" tulajdonképpen már létezik: Shakespeare drámáiban.

SHAKESPEARE MINT FILOZÓFUS

Richardson, ahogy több más „filozófiai kritikus" kortársa, Shakespeare-t nemcsak páratlan géniusznak, de olyan írónak tekinti, aki a korabeli fogalmak szerint maga is „filozófiai", vagyis reflektált és univerzálisan érvényes tudással rendelkezett az emberi természettel kapcsolatban. Ezzel határozottan eltér attól a felfogástól, mely szerint Shakespeare amolyan csiszolatlan gyémánt lett volna, aki öntudatlanul alkotta műveit. Ez utóbbi nézeten volt több neoklasszicista kritikussal együtt David Hume is, bár az „őstehetség" érvét nemcsak Shakespeare bírálói, hanem feltétlen rajongói is többször megfogalmazták a 18. században.[10] Ezzel a felfogással szemben hangsúlyozza Richardson pl. a Falstaff-elemzésben Shakespeare „nagyszerű ítélőerejét"; pár évtizeddel később S. T. Coleridge irodalmi előadásai egyik legfőbb céljának tekinti majd annak bizonyítását, hogy „Shakespeare ítélőereje felér zsenialitásával".[11] Ez a tudatosság egyrészt a drámák felépítésében, kidolgozottságában érhető tetten, másrészt a drámákba rejtett mély emberismeretben, ami azt bizonyítja, hogy Shakespeare épp annyira „filozofikus" drámákat írt, mint Euripidész, aki a hagyomány szerint Szókratész tanácsait követte. Ennek a tudásnak a felismeréséhez és explikálásához azonban valódi „filozófiai kritikusra" volt szükség – az új kritikai megközelítés tehát sikeresen a maga képére alakította a tárgyát.

[9] William Richardson, *A Philosophical Analysis and Illustration of Some of Shakespeare's Remarkable Characters*, Edinburgh, W. Creech and J. Murray, 1774, 23.

[10] Stanley Stewart megfogalmazásában: „egyes kortársai szerint Hume filozófiai vállalkozása két egymással összefüggő abszurditást is magában foglalt: az ateizmust és azt, hogy nem hitt Shakespeare géniuszában". Stewart, 42.

[11] Ld. S. T. Coleridge, *Shakespeare,* ford. Módos Magdolna, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2005, 73. Ld. még: „Előadássorozataimban a Királyi Intézetben tett első próbálkozásom óta mindvégig annak bizonyítására törekedtem, és továbbra is arra törekszem, hogy kimutassam: Shakespeare ítélőképessége a legfontosabbtól a legparányibb pontokig megfelel zsenialitásának – mi több, hogy zsenialitása ítéletében, mint legemelkedettebb formájában mutatkozik meg." *Uo.*, 76.

RICHARDSON ÚJÍTÁSA: A KARAKTER MINT A KRITIKA ALAPEGYSÉGE

Kames könyve észlelt „elméletisége" és nehézkes, tudományos stílusa ellenére is meghatározó jelentőségű volt a 18. század végi Shakespeare-felfogás szempontjából, nem utolsósorban a Kames által illusztrációkként felhasznált Shakespeare-szöveghelyek sajátos vándorlása miatt. Az idézetek már korábban is bizonyos mértékig függetlenedtek a daraboktól (ne feledjük, hogy ebben az időben Shakespeare drámáival igen gyakran példatárakban, antológiákban lehetett találkozni, a szövegből kiemelt idézetek formájában). A Kames által kiválogatott és kommentált idézetek azután tovább önállósultak, és elszakadtak az *Elements* „rendszerétől": Kames közvetlen követői visszatérő módon tárgyalták ugyanazokat a szöveghelyeket, mint elődjük, és többé vagy kevésbé eltérő „filozófiai" magyarázatokkal próbálták leírni az idézett sorok hatásmechanizmusát. Így a Shakespeare-idézetek valóban ahhoz hasonló szerepet töltöttek be, mint a természettudósok sora által felidézett vagy megismételt tudományos kísérletek, vagy még inkább a felvilágosodás filozófiájában rendre tárgyalt híres „esetek", amelyeket minden szerző a saját „rendszere" szerint értelmezett. Aki a korban nem tudósként vagy kritikusként fordult Kames köteteihez, az viszont kommentált szöveggyűjteménynek is használhatta, amelyben az elme legfinomabb rezdüléseit (illetve azok felismerését, azonosítását) válogatott shakespeare-i „gyöngyszemeken" keresztül sajátíthatta el. Adela Pinch szerint Kames „illusztrációi túlcsordultak az érvelésén, és könyve úgy vált vonzóvá, mint egy idézetgyűjtemény: olyan lelőhely, ahol drámai és megindító Shakespeare-szöveghelyeket lehet találni, nem pedig a szenvedélyek hatásait tárgyaló elméleti mű".[12]

A drámák fragmentálódása jellegzetes jelenség Shakespeare 18. századi hatástörténetében. Tulajdonképpen, ahogy Neil Rhodes rámutat, már nem sokkal Shakespeare halála után megindult ez a folyamat, azonban a 18. század folyamán egyre jobban kiszélesedő olvasóközönség másra használta az idézeteket, és másfajta antológiákat is igényelt, hiszen ekkorra „a közhely helye az érvek székhelyétől (*sedes argumenti*) a szenvedélyek székhelyére, a szívbe költözött át".[13] Az új idézetgyűjtemények egy része a korban igen népszerű szónoklási mozgalomhoz kötődik, melynek egyik célkitűzése az érzelmes előadásmód (és az ehhez tartozó „hiteles" gesztusok, hanglejtés stb.) kodifikálása,[14] más részük az egyetemi

[12] Adela Pinch, *Strange Fits of Passion*: *Epistemologies of Emotion, Hume to Austen*, Stanford, Stanford University Press, 1996, 165.
[13] Neil Rhodes, *Shakespeare and the Origins of English*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 186.
[14] Ld. erről Paul C. Edwards, „Elocution and Shakespeare: An Episode in the History of Literary Taste", *Shakespeare Quarterly*, 1984/3, 305–314.

oktatásban nem részesülő osztályokat, illetve a nőolvasókat látta el a művelt társalgásban és írásban nélkülözhetetlen idézetanyaggal. A filozófiai kritika szemszögéből azonban a Shakespeare-idézetek önállósulása az elmélet teljes háttérbe szorulásával fenyegetett, és talán nem is véletlenül. A fragmentált kamesi rendszer ugyanis esetlegesnek és szinte tetszés szerint folytathatónak tűnhetett, hiszen az elemzett érzések és az őket kifejező nyelvi alakzatok listáját bármeddig lehetett bővíteni és finomítani, amíg költői szöveg akadt az alátámasztásukra. Richardson pontosan ebben tudott túllépni Kamesen és az általa képviselt új retorikán: a vizsgálandó egység az ő műveiben már nem az egyes „érzés" vagy „szenvedély", hanem ezek egy bonyolult konfigurációja, amit karakternek nevez. Lehetséges, hogy ebben Adam Smith ösztönzését követte, hiszen Smith 1762-63-ban tartott retorikai előadásaiban (melyeket Richardson is hallgatott a Glasgowi Egyetemen) elavultnak bélyegezte az alakzatok hagyományos listázását, és inkább az elemekből összeálló konfigurációk vizsgálatát szorgalmazta.[15]

A drámai karakter modelljén keresztül Richardson a tudat belső mechanikáját igyekszik leírni a lehető legnagyobb körültekintéssel. A sajátos példa, az egyedi konfiguráció vázolása lehetőséget ad olyan általános szabályok megfogalmazására is, mint pl. Falstaffal kapcsolatban az ellentétes érzések összeolvadásának szabálya (Hume alapján): „amikor különböző fajta vagy egyenesen egymással ellentétes érzések találkoznak és egy időben gyakorolnak ránk hatást, akkor azok ragadják magukkal az összes többit, amelyeket valamely erőteljes szenvedély vezet". Így lehetséges, hogy az olvasó Falstaff jellemével kapcsolatos ellentétes érzelmei nem kioltják egymást, hanem együttes erővel hatnak a fő szenvedély által kijelölt irányban.[16] Mint ez a példa is mutatja, Richardson nem győzi hangsúlyozni vállalkozása „filozófiai" jellegét és a levont következtetések univerzális érvényét. Másfelől azonban az általa kiállított diagnózisok egyediek: minden egyes shakespeare-i karakter mint a szenvedélyek és képességek sajátos konfigurációja különbözik az összes többi lehetséges karaktertől. Az objektivitás és az univerzális érvényesség igénye ellenére így a richardsoni karakterkritika a szubjektív tudás és az egyediség felé mozdul el, és ezáltal részt vesz abban a jellegzetes mozgásban, amit az angol irodalomtörténet „regényesedésnek" vagy „regényesítésnek" (*novelisation*) nevez. A shakespeare-i drámából Richardson egy

[15] Vö. Adam Smith, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, szerk. J. C. Bryce, sorozatszerk. A. S. Skinner, Indianapolis, Liberty Classics, 1985 (The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith), 17; 36.

[16] Richardson itt Hume-nak „A tragédiáról" írott (1757-ben megjelent) esszéjére támaszkodik, ahol Hume több oldalról is megvilágítja az érzések összeolvadásának lehetséges formáit. Hume esszéje, mely azt vizsgálja, hogyan lehet, hogy a tragédia gyönyörűséget vált ki a színházi nézőben, általában is mintául szolgálhatott Richardsonnak, hiszen a Falstaff-esszé fő kérdése, hogy hogyan válhatott az „alantas" jellemű Falstaff a közönség (és a herceg) kedvencévé.

narratívát hoz létre, melynek középpontjában a jellem alakulása áll. A drámai cselekmény ezáltal másodlagos lesz, ezért nem meglepő, hogy Richardson semmi kivetnivalót nem lát abban, hogy Falstaff jellemét több dráma alapján rakja össze. Elemzése minden tudományos igénye ellenére éppúgy rokonságot tart a regénynyel, mint a korban fokozatosan megjelenő pszichológiai „esettanulmányok".

Richardson Shakespeare hőseit olyan „eseteknek" tekinti, amelyeken keresztül világosan szemlélhető egy-egy lelki zavar lefolyása, a kezdetektől a legtöbbször tragikus végkifejletig, a lelki zavarokból pedig a normális működés egyébként igen nehezen hozzáférhető törvényeire következtet. Első kötetében (1774) egy hosszú elméleti bevezető után Macbeth patológiájával indít, amit fokozatosan egyre kevésbé drasztikus „esetek" elemzése követ. Az elemzésekben nemcsak Hume szenvedély-tanának, de Adam Smith morálfilozófiájának a hatása is tetten érhető. Smith-nek *Az erkölcsi érzelmek elmélete* (1759) című művében kifejtett szimpátia-fogalma különösen fontos Richardson számára. A karakterelemzést elvégző kritikust ugyanis smith-i értelemben vett „morális szemlélőnek" tekinthetjük, aki megteremti a distancia lehetőségét az adott szereplő „tudatában" legtöbbször reflektálatlanul működő érzésektől és szenvedélyektől. Ian Duncan megjegyzése Smith szimpátia-elméletéről Richardson elemzéseit is találóan jellemzi: „A szimpátia egyfajta virtuális íráson és olvasáson keresztül absztrakttá teszi a társ szenvedését – »esetté«, szövegé változtatja".[17] Richardson először a shakespeare-i dráma textuális karaktereiből hoz létre olyan képzeletbeli „másikat", akit morális szemlélet és szimpátia tárgyává tehet, majd e „másik" (elképzelt) érzéseit írja meg absztrakt, tudományos elemzésként. A szimpátia által végrehajtott transzformációnak azonban Smith szerint feltétele az is, hogy a szemlélet tárgya, maga a „szenvedő" is képes legyen azonosulni a „szemlélő" pozíciójával. Érdekes megfigyelni, hogy Richardsonnál a vizsgált shakespeare-i karakter ennek megfelelően maga is „morális szemlélője" lehet a saját lelki folyamatainak. Macbeth például épp azért követ el egy sor brutális gyilkosságot, mert nem bírja elviselni az első gyilkosság „látványát" (a morális érzék megléte egy zsarnok esetében tehát Richardson szerint csak súlyosbítja a kegyetlenkedést), de a dráma végére szembesül tettei súlyával. Falstaff ezzel szemben képtelen önmagát kívülről, „másikként" szemlélni, épp ezért javíthatatlan: „Jellemének vagy lelkialkatának egyetlen vonása sem teszi lehetővé, hogy megváltozzon. Még a képességei és a vonzó tulajdonságai is a lealjasodását szolgálják."

A karakterkritikai elemzés implikált olvasója, aki képzeletben a dráma nézője is egyben, természetesen maga is betöltheti a morális szemlélő pozícióját.

[17] Ian DUNCAN, „Hume and the Scottish Enlightenment" = *The Edinburgh History of Scottish Literature, Vol 2: Enlightenment, Britain and Empire (1707–1918)*, szerk. Susan MANNING et al., sorozatszerk. Ian BROWN, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, 71–79, 76.

Richardson Falstaff-értelmezése pontosan leírja a „képzelet és szimpátia hatására" érzett (vagy még inkább: érzendő) reakciókat az elborzadástól a heves tetszésig, ezáltal segíti elő az olvasó morális érzékének kiművelését. A morális szemlélődés tükörtermében végső soron a saját jellemünkre van rálátásunk: „Aki kultiválni szeretné a magával való ismeretséget" – írja Richardson Macbeth karaktere kapcsán –, „és tudni akarja, milyen szenvedélyeknek van a leginkább kitéve, figyeljen oda a képzelet tevékenységére, s ha megfigyelte, mely tárgyakat állít a képzelet a legnagyobb gyönyörűséggel elébe, meglehetősen pontosan kiismerheti a saját elméje természetét". A képzelet tehát nemcsak, hogy megteremti a morális reflexió lehetőségét, de állandó monitorozásra is szorul Richardson szerint. Meggyőződése, hogy Shakespeare drámáinak „filozofikus" olvasása mindkettőre lehetőséget kínál.

FALSTAFF

Hume „A kifinomult ízlésről és a szenvedélyességről" szóló esszéjében azt írja, a szenvedélyességet „semmi sem mérsékli jobban, mint ama nemesebb és finomabb érzékek ápolása, melyek képessé tesznek bennünket emberek jellemének, a zseniális műremekeknek és más művészi alkotásoknak a megítélésére".[18] A kifinomult ízlésen nyugvó kritika, csakúgy, mint az emberek jellemének tanulmányozása, eszerint egyfajta gyógyír a veszélyes és kiszámíthatatlan szenvedélyességre, illetve olyan gyakorlat, mely képes kanalizálni a heves szenvedélyeket és ennek révén "a gyengéd és a kellemes szenvedélyek iránti fogékonysághoz vezet".[19] Az irodalomkritika morálisan nevelő hatását Kames és a többi új retorikus egyöntetűen hangsúlyozza. Richardson, akinek az elemzései egyszerre szólnak irodalomról és az „emberek jelleméről", 1774-es bevezetőjében például olyan „gyakorlatnak" nevezi az általa művelt karakterkritikát, amely „nem kevésbé alkalmas a szív jobbá tételére, mint az értelem tájékoztatására".[20] A mai olvasó számára talán elemzéseinek ez a (finomabb vagy direktebb módon kifejeződő) nevelő célzata a legszokatlanabb. Az a mód, ahogyan Falstaff jellemének pozitív és negatív vonásait mérlegre teszi, majd levonja a végső konzekvenciát – „a pusztán érzéki ember, aki képtelen a tiszteletreméltó és érdemes gondolatokra, menthetetlenül

[18] David Hume, „A kifinomult ízlésről és a szenvedélyességről" = *David Hume összes esszéi I.*, ford. Takács Péter, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1992, 19–22, 20.
[19] *Uo.*, 21.
[20] Richardson, 42.

elveszett" – fölöslegesen ítélkezőnek hat. Ahogyan Desmet fogalmaz: „Richardson Falstaff sokféleségét etikai egységgé redukálja".[21]

Egy rövid megjegyzésben már Dryden is Falstaff alakjának sokféleségét és egyediségét emelte ki,[22] Samuel Johnson pedig Shakespeare-kiadása jegyzeteiben így vezeti fel a Falstaffról szóló portrét: „Falstaff, utánozatlan, utánozhatatlan Falstaff, hogyan is írjalak le téged?"[23] A megszólítás alakzatának köszönhetően itt mintha a kövér lovag egy pillanatra lelépne a könyv lapjairól és önálló életre kelne. A 18. század utolsó évtizedeiben folytatódott ez a tendencia; James White például *Original Letters … of Sir John Falstaff and His Friends* címmel a fiktív szereplő magánéletét „eredeti" levelekben tárta az olvasó elé. A legnagyobb visszhangot azonban Maurice Morgann *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (1777) című szellemes-szeszélyes írása váltotta ki, melyben amellett érvel, hogy Falstaff minden látszat ellenére bátor katona. Lehetséges, hogy Richardsont is Morgan hangsúlyozottan öncélú, élvezetből írt és „tudománytalan" esszéje indította a saját Falstaff-portréjának elkészítésére,[24] ám a két vállalkozásnak közös eleme, hogy Falstaffot a Shakespeare-szövegek alapján, de azokon jócskán túlmerészkedve, pszichologizáló megállapításokkal teszik „hús-vér" szereplővé. Elmondhatjuk, hogy ebben a korban, amikor egy újfajta, bensőséges olvasási mód elterjedésével az irodalmi szereplők egyre inkább az olvasó „barátaivá" léptek elő, az enigmatikus Hamlet mellett Falstaff lesz az, aki a „kerek", „plasztikus" karakter prototípusaként szolgál.[25]

Christy Desmet elemzése szerint nemcsak Morgann és James White, de a „tudós" Richardson is bizonyos pontokon azonosul Falstaffal: például kiegészíti a lovag darabbeli szavait és rekonstruálja a gondolatait, ezáltal bővítve, „kerekítve" tovább Falstaff portréját, persze a saját értelmezésének megfelelően.[26] Richardson elemzésének egyik visszatérő témája Falstaff megtévesztő viselkedése, ahogyan például „tettetett játékossággal fejezi ki valódi meggyőződését". Ebben külö-

[21] Desmet, 46.

[22] „Ami Falstaffot illeti: ő nem egy humor, hanem humorok és képek gyűjteménye, ugyanannyi ember alapján megrajzolva; amiben egyedi, az a szellemessége, vagyis azok a dolgok, amiket *praeter expectatum,* vagyis a közönség várakozásai ellenére mond…" John Dryden, *An Essay on Dramatick Poesie* (részlet) = *William Shakespeare: The Critical Heritage: Vol. I. (1623–1692)*, szerk. Brian Vickers, London és New York, Routledge, [1974] 2005, 118–121, 121.

[23] *Johnson on Shakespeare*, szerk. R. W. Desai, London, Sangam Books, 1997, 169.

[24] Ld. Stewart, 66–67.

[25] Deidre Lynch a „plasztikus" karakternek ezt a kritikai kidolgozását a foucault-i önművelés (*self-culture*) egyéb gyakorlatai mellé állítja. Ilyennek tekinti mindenekelőtt a regényolvasás új stratégiáit, de a festői táj csodálatát vagy a szintén ebben a korban megjelenő kirakatnézést is. Deidre Shauna Lynch, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago és London, University of Chicago Press, 1998, 132–135.

[26] Desmet, 46–47.

nös módon Hamletre hasonlít, akinek következetlen viselkedését számos kritikus kifogásolta Richardson előtt. Miért tettet őrültséget? Miért nem öli meg az imádkozó Claudiust? Richardson ezeket a látszólagos problémákat nem Shakespeare hibáiként értelmezi, hanem épp ezekből bontja ki Hamlet belső gazdagságát.[27] Ami látszólag következetlenség, az valójában a belső megosztottság jele, s Hamlet öntudatlan késztetéseit villantja fel. Őrültsége például nem puszta színlelés, pontosabban „olyan őrültséget színlel, mely részben valós",[28] míg az ima-jelenet alkalmat ad Richardsonnak arra, hogy bemutassa, hogyan csapja be Hamlet (és általában az ember) önmagát. Ezt a fajta pszichológiai megközelítést alkalmazza Richardson a Falstaff-elemzésben is. Falstaffnak Hamlethez hasonlóan sikerül magát is félrevezetnie, és ezért nem veszi észre, hogy a herceg eltávolodott tőle. Igaz ugyan, hogy egy kritikus „pillanatra lelepleződik" és „mások ítéletének tükrében szemléli önmagát", ám a morális szembenézésnek ez az alkalma hamar elmúlik, és Sir John folytatja az önámítást, hogy fenn tudja tartani az életét igazoló fikciót.

Jellemző Richardsonra, hogy a herceggel kapcsolatban szemernyi kétsége sincsen: szerinte Hal kezdettől tisztában van Falstaff valódi jellemével, és amikor megtagadja korábbi barátját, az egyedül helyes utat választja. Ahogyan a herceg számára szórakoztató Falstaff jelenléte, úgy szórakoztathatja el ideig-óráig a drámák olvasóját is a kövér lovag – Richardson célja azonban az, hogy az elemzés végére az olvasó szakítson régi barátjával. A szigorú ítélet Richardson kritikusi alapállásából következik, hiszen a „pusztán érzéki" Falstaff, aki a morális reflexiónak teljességgel híján van, nem érdemelhet tőle szimpátiát. Más kérdés, hogy Falstaffal együtt nem magát a „puszta" irodalmiságot száműzi-e az elemzéséből, mely – csakúgy, mint Falstaff jelleme – a „tettetés", a „színlelés" lehetőségeire épül. Richardson számára azonban az irodalom nem a legfőbb érték, sőt, első könyvében deklarált szándéka „az irodalmat a filozófia szolgálatába állítani". A filozófiát nélkülöző Falstaffnak, bármilyen szórakoztató is, ezért nincs helye Richardson felvilágosult kritikájában.

[27] Vö. Vickers, „Emergence", 200–202.
[28] Richardson, 135.

WILLIAM RICHARDSON

ESSZÉ SIR JOHN FALSTAFF DRÁMAI JELLEMÉRŐL (1780)

Ebben az esszében azt a gyönyörűséget kívánom magyarázni és értelmezni, amelyet Shakespeare Sir John Falstaffjának megjelenítését látva érzünk.[1] E téma tárgyalása során a lehető legnagyobb rövidséggel leírom a gyönyörűség okát is, majd a jellem részletes elemzésével igyekszem igazolni az elméletemet.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 91–112.

1. RÉSZ

Egyetlen külső tárgy sem vált ki belőlünk kellemetlenebb érzéseket, mint a kegyetlenség által okozott szenvedés látványa; nyugtalanságunk nem csak a balszerencse, hanem az embertelen elme megmutatkozásából is fakad. Mert bármilyen érdekes jelenségeket mutasson is az emberi természet, bizonyos késztetéseket csakis elborzadva szemlélhetünk. Ide tartoznak a kegyetlenség, a rosszindulat és a bosszúvágy megnyilvánulásai. Ezek ábrázolva is éppen olyan hatást tesznek ránk, mint a valóságban. Sem költő, sem történetíró nem teheti őket kellemessé, ha vegyítetlenül ábrázolja és semmilyen más tényezővel nem kapcsolja össze őket. Ki tudná fájdalom nélkül olvasni Titus Andronicus tragédiáját, vagy Suetonius beszámolóját az egyes császárok rendezte vérfürdőkről és más rémtetteikről?

Azonban számos hasznos, sőt akár kiváló tulajdonság is ötvöződhet kegyetlenséggel, rosszindulattal vagy bosszúvággyal; ilyenek a bátorság, a szellemi függetlenség, a jellemek kiismerésének a képessége, vagy az embert próbáló vállalkozások bölcs megtervezése és ügyes kivitelezése. Ezek önmagukban véve – erkölcsös vagy erkölcstelen érzületekkel való kapcsolatuktól függetlenül – meglehetős gyönyörűséggel szemlélhetők, és még bizonyos tiszteletet is kiváltanak. Kedvező lelki beállítottsággal egyesülve a legnagyobb erényeket eredményezhetik

[1] A fordítás a következő kiadás alapján készült: William Richardson, *Essays on Shakespeare's Dramatic Characters: With an Illustration of Shakespeare's Representation of National Characters, in that of Fluellen,* London, Samuel Bagster, 1812[6].

és a legmagasztosabb jellemeket alkothatják. Ha gonosz érzületekkel egyesülnek, azok, ha nem is csökkentik, de talán enyhítik, vagy legalábbis megváltoztatják elborzadásunk mértékét és tendenciáját. Az embertelen jellemmel szembeni ellenkezésünk nem csökken, hanem – ha ez egyáltalán lehetséges – csak eltökéltebbé válik általuk. A különféle vonások keveredése mégis megváltoztatja az érzékleteinket; ezek így már nem nagyon fájdalmasak, sőt, ha jelentős a tiszteletreméltó tulajdonságok aránya, kellemessé is válhatnak. A kimondottan elítélendő jellem is kiváltja a figyelmünket, felajzza a kíváncsiságunkat és örömet ad. Az *Elveszett Paradicsom* Sátánja, minden epikus költemény egyik legkidolgozottabb jelleme tökéletesen példázza e megfigyelésünket: embertelenség, rosszindulat, bosszúvágy egyesül benne bölcsességgel, vakmerőséggel, ügyességgel és kitartással. Eltérő vonásokkal rendelkezik, de hasonló típus Shakespeare III. Richárdja is. Jelleme felháborodást vált ki, de e felháborodás nem fájdalmas, hanem inkább kellemes érzés, amelyet – helyes irányítás mellett – önvád nélkül átélhetünk.

Észrevétlenül szinte minden asszociáció, még az ellentétes kapcsolódások is, kontraszt és hasonlóság által e megjegyzések érvényességi körének tágításához vezetnek. Az emberi természet egyes minőségei elborzadást, mások egyenesen undort váltanak ki. Egyes lelkialkatok hatalmasan, mások kicsinyesen megbotránkoztatóak. Egyesek durvaságukkal, mások alantasságukkal okoznak fájdalmat. Ahogy az erényes cselekedetek is feloszthatóak tiszteletre- és szeretetreméltókra, úgy a bűnös cselekedetek között is megkülönböztethetünk gyűlöleteseket és aljasakat: az előbbiek elrettentőek, az utóbbiak visszataszítóak. Az előbbiek esetében a képzelet és a szimpátia hatására egy pillanatra úgy érezzük, minket ért sérelem; az utóbbiak esetében azt érezzük, hogy beszennyeződtünk. Előbbieket fájdalmas, utóbbiakat megszégyenítő büntetéssel sújtanánk. Utóbbiak közé tartoznak az alacsonyabb rendű testi vágyak mértéktelenségei és perverziói. A nevüket is alig merjük leírni, és az ábrázolás módjától függetlenül, megfontolt körülírás és előnyös személyiségjegyek nélkül alig lehet elviselhetővé tenni őket. Ki említhetné vonakodás nélkül a merőben falánk, epikureus vagy iszákos embert? Ide sorolhatjuk még a gyávát, a hazugot és az önző, bólogató élősködőt.

Az ilyen jellemek alkotórészei azonban az erkölcs szempontjából érdektelen, de kellemes jellemvonásokkal vegyülve nem csak visszataszító hatásukat veszíthetik el, hanem megnyerővé is válhatnak. Rugalmas alkalmazkodókészséggel egyesülhetnek, amely vonakodás és látható erőfeszítés nélkül fogad el mindenféle véleményt vagy szándékot. Jó kedéllyel egyesülhetnek – szemben az ellenkezés keserű élességével –, sokoldalúan és ötletesen űzhetik a megtévesztés művészetét, képességeik pedig az őszinte és a hamis szellemességre is kiterjedhetnek, hiszen a hamisság is megkövetel bizonyos tehetséget, és egyesek számára akár szórakoztató is lehet. Tegyük ráadásul hozzá, hogy ha egészében akarjuk megmagyarázni a jelenséget – vagyis megvilágítani, miképpen okoz örömet különböző szellemi

tulajdonságok keveredése egy jellemben –, azt kell fejben tartanunk, mint más hasonló eseteknél is, hogy amikor különböző fajta vagy egyenesen egymással ellentétes érzések találkoznak, és egy időben gyakorolnak ránk hatást, akkor azok ragadják magukkal az összes többit, amelyeket valamely erőteljes szenvedély vezet. Ezeket aztán a magukéval megegyező irányba terelik, és miután így mozgásba hozták az elmét, az egyesülésből további erőt nyernek.[2] A tatár hadsereg felduzzadására és előrenyomulására emlékeztetnek. Két horda találkozik, megütköznek, a vesztesek csatlakoznak a győztesekhez, a két sereg – egy Timur vagy egy Dzsingisz kán vezetése alatt – egyesül, megnövekedett erejük pedig további hódításokra teszi képessé őket.

A feljebb említett típusba tartozó jellemek – amelyek egyszerre tartalmaznak alantas és kellemes tulajdonságokat –, bár ellenszenvesek, a figyelmünket azért felhívják magukra, és bizonyos mértékig kötődünk hozzájuk. Sem félelmet, sem irigységet, sem gyanakvást nem váltanak ki, s minthogy nem tekintjük őket veszedelmesnek, az ellenérzéseink is gyengék; ráadásul okai vagy tárgyai lehetnek a nevetésünknek. Mi mások is lennének a régi és az új idők parazitái, a különféle *gnathonici*,[3] legyenek bár egyenesek vagy fondorlatosak, sima nyelvűek vagy szókimondók? Akik alázatosan, bohóckodva, esetenként valódi vagy látszólagos szellemességgel – jól igazodva az emberiség változó szokásaihoz – enyhítik a rest fáradtságát, kitöltik a gondolkodni kénytelen, de arra képtelen elmékben tátongó űrt, és megfelelő pótlékot jelentenek, amikor a torkig telt étvágy megundorodott a lakomától, és a pelyhes heverő sem csábít álomra?

Ahogy méltatlankodva nézzük azokat az embereket is, akiknek kegyetlen hajlamához erőteljes elme és kivételes szellemi képességek járulnak, úgy azokat is megvetjük, akiknek uralkodó késztetései bárdolatlan vágyaik kielégítésére irányulnak, még ha ezekhez jó humor és az elismerés elnyeréséhez szükséges szellemi adottságok járulnak is. „A megvetés a méltatlankodáshoz hasonlóan két tárgy összehasonlításából fakad: az egyik értékes, a másik értéktelen, mégis összekapcsolódnak. Az össze nem illő elemek káros vagy helytelen egyesülése miatt azonban úgy gondoljuk, el kéne válniuk és különülniük."[4] Nem látható közöttük más különbség, mint hogy a méltatlankodást kiváltó tárgyak nagyok és jelentősek, míg a megvetést kiváltók aprók és jelentéktelenek. A méltatlankodás következésképpen a harag kifejezéséig vezet, a megvetés viszont, amely (a gyakran elbizakodottsággal társuló, s a kontraszt és összeegyeztethetetlenség hatását kiváltó) alsóbbrendűség érzését vagy megállapítását jelzi, amely nevetésben fejeződik ki, és – komolyabb hangulatban – szánalommal társul. A megvetés rokona

[2] Ld. erről Hume esszéjét a tragédiáról. [Richardson jegyzete.]
[3] Terentius (Richardson jegyzete; a latin szerző *A herélt* című darabjában nevezik így az élősködőket).
[4] Richardson itt saját III. Richárd alakjáról szóló esszéjéből idéz.

a méltatlankodásnak, és magában foglalja az inherens érték tudatát. Az ember megvetéssel utasítja el, hogy hozzá méltatlan szerepet játsszon. *Disdain, which sprung from conscious merit, flush'd / The cheek of Dithyrambus.*[5]

A semmibevétel nem annyira ebből a tudatból, mint inkább a tárgy alantasságának észrevételéből ered. A lenézés a megvetés és a semmibe vétel közötti érzületet jelent: tartalmazza saját felsőbbrendűségünk és a tárgy alantasságának a tudatát is, de egyiket sem szélsőséges formában.[6] A megvetés a méltatlankodáshoz hasonlóan haraggal társul; a semmibe vétel, a megvetéshez hasonlóan, vagy még annál is inkább a szánalomhoz kapcsolódik; a lenézést gyakran sem szánalom, sem harag nem kíséri. Amikor a lenézésünket kiváltó alantasság elbizakodottan az érdemmel kíván kapcsolatra lépni, és e törekvés nem fenyeget különösebb veszéllyel, a megvetés miatt gyakran elnevetjük magunkat.

De bárhogy értsük is e fogalmakat – mert bizony sokszor összekeverik őket, és hétköznapi használatuk alapján talán nem is mindenki fogadná el, hogy az itt nekik tulajdonított jelentés egészét hordozzák –, maguk a megkülönböztetések megalapozottak, és közülük az, amelyet itt elsősorban szem előtt tartunk, tökéletesen megmutatkozik Sir John Falstaff jellemében. Az ő személyében keverednek a kicsinyes, talpnyaló és alantas személyiségvonások a semleges minőségekkel és személyiségvonásokkal, amelyek gyönyörködtetnek bennünket, és bár önmagukban nem helyeseljük, mégis ha világosan megérezzük és észrevesszük őket, vonzalmat ébresztenek. Esszém hátralévő részében ezért először Falstaff karakterének alantasabb, majd kellemesebb összetevőit fogom bemutatni, amely utóbbiak miatt érzéseink – eszünk tiltakozása ellenére – elfogadják torz jellemét.

II. RÉSZ

Falstaff elméjének uralkodó és legerősebb mozgatóelve a durvább és alacsonyabb rendű kívánságok kielégítésérnek vágya. Ez a célja a terveinek, viselkedésének nagy általánosságban ez a mozgatórugója, további szenvedélyeit nem csak alárendeli ennek az egynek, hanem egyenesen a szolgálatába állítja. Számos részlet nagyszerűen jeleníti meg a falánkságát és a has örömei iránti előszeretetét; ezekben a költő közvetett módon, humorosan mutatja be Falstaff érzéki természetét,

[5] Az idézet Richard Glover (1712–1785), a költő és politikus *Leonidas* című 1737-es, a legnevesebb kortársak elismerését kiváltó elbeszélő költeményéből származik. Nyersfordításban: „Az erény tudatából fakadó megvetéstől / vörösödött el Dithyrambus."

[6] Talán ez az a nem, amelynek megvetés és a semmibevétel a fajai. Semmibe vesszük a fenyegetést, megvetünk egy ajánlatot, és mind a kettőt lenézzük. [Richardson jegyzete]

s azáltal, hogy nevetséges helyzetekbe hozza, a nagyszerű mulatság által megbékít minket ezzel az alantas figurával.

Peto: Alszik a szőnyeg mögött, és horkol, mint egy ló.
Herceg: Hallgasd csak, milyen nehezen szuszog, kutasd át a zsebeit.
[Peto átkutatja Falstaff zsebeit, és néhány papírdarabot talál]
Mit találtál?
Peto: Csak papírokat, uram.
Herceg: Hadd lássuk, mik azok: olvasd fel.
Peto: Item, egy kappan . .. . két shilling két penny.
item, mártás. .. .. négy penny
item, két gallon aszú.. .. .. öt shilling hat penny
item, szardella és aszú, vacsora után . .. . két shilling hat penny
item, kenyér .. .. fél penny
Herceg: Szörnyűség! Csak egy fél penny ára kenyér ehhez a hihetetlen aszúmennyiséghez![7]

Ki más tudott volna ennyire mulatságossá tenni egy kocsmai számlát, és ilyen ügyesen bemutatni rajta keresztül valakinek a jellemét?

A Falstaff személyéről adott humoros és nevetséges leírások is jellemének érzékiségét hangsúlyozzák.

Falstaff: Ez a gazember elvitte a lovamat, és nem tudom, hova kötötte. Ha csak négy lépést megyek még gyalog, ház szétpukkadok. […] Nyolc yardnyi göröngyös talaj annyi nekem, mintha gyalog tennék meg egy tucat mérföldet, és a kőszívű gazemberek épp ezt pontosan tudják. […]
Herceg: [előrejön] Pofa be, pocakos! Feküdj le, tedd a füledet a földre, és figyeld, hogy nem hallod-e utazók lépteit.
Falstaff: Azután van-e emelőrudatok, hogy felemeljetek megint, ha már egyszer lent vagyok? Az istenit! Nem cipelem még egyszer gyalog a saját húsomat ilyen messzire, az apád kincstárának minden pénzéért sem.[8]

2. Minthogy Falstaffot csakis a testi élvezetek érdeklik, semmi okunk elcsodálkozni azon, hogy a veszedelmes helyzetekben is a biztonság a fő gondja. Kerüli a veszélyes helyzeteket, nem kíván vitézkedni, és küzdelem vagy ellenkezés nélkül kitart ezen álláspontja mellett. A gyávasága így megfontolt döntés eredményének tűnhet, nem pedig alkati gyengeségnek, és tudatos célkitűzésnek tetszhet

[7] *IV. Henrik, I rész*, 2.4. Vas István fordítása. Az angol kiadás eltérő jelenet-számozásában: 2.5.482–493. A *IV. Henrik, I. részé*ből származó idézetek sorszámait a következő kiadás alapján adjuk meg: *The Norton Shakespeare*, szerk. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus, New York, London, W. W. Norton and Company, 1997.
[8] *IV. Henrik, I rész*, 2.2.11–34.

az is, hogy nem teszi ki veszélynek testének építményét, legyen az még oly rút és nehézkes is, hiszen egészében attól függ a legfőbb öröme. A becsületről szóló közismert monológjában olyan elme mutatkozik meg, amely nem vágyik a hírnévre, és nincs igénye a megbecsülésre, s így ha veszély fenyegeti, csakis a testi fájdalomtól való félelem befolyásolja. Ha az ember pusztán érző halandó állat lenne, amelyet az érzéki megkívánáson kívül más elv nem irányít, akár el is fogadhatnánk az érvelését: „Lehet-e becsülettel pótolni egy féllábat? Nem. Vagy egy félkart? Nem. Vagy enyhíteni egy seb fájdalmát? Nem. Akkor hát a becsület nem ért a sebészethez? Nem."[9] Így a beszélő, aki tettetett játékossággal fejezi ki valódi meggyőződését, az önámítás érdekes példáját mutatja: a tudott érdemtelenség leplezésére tesz kísérletet, a tudott helytelenítés elől menekül.

3. Azokat is, akik semmire nem vágynak jobban, mint a hírnévre, megérintik az alacsonyabb rendű érzéki vágyak, és alkalmanként ők is igyekeznek kielégíteni azokat; éppígy az érzéki embert is – akinek a jelleme eredendően éppen olyan szerkezetű, mint az emberiség többi tagjáé – alkalmanként megérintheti a dicséret és az elismerés vágya. Illetve – hogy e vágyát és a most említendő körülményt közelebbről kössük a benne uralkodó erőhöz – azt feltételezhetjük, hogy társainak jóindulatát és jó véleményét szükségesnek vagy kedvezőnek érzi élvezeteinek elérése érdekében, és ezért kívánja elnyerni a tiszteletüket. A vágyott elismerést vagy megbecsülést azonban nem a valódi érdem, csupán annak látszata eredményezi: a valósággal – amíg jó hatást tesz – mit sem törődik.

4. Ez a beállítottság pedig fennhéjázást, dicsekvő pózolást és kérkedést eredményez. Falstaff is dicsekvő és kérkedő. Számos alkalommal kívánja, méghozzá szemmel láthatóan önző céllal, hogy ragyogóan és rendíthetetlenül bátor embernek tartsák. Megvetéssel szól a gyávaságról, és az öntudatos elszántságot tettet: „A nyavalya törjön ki minden gyávát, én mondom, és a fene beléjük! Isten bizony és ámen!"[10]

Szeretne ezen felül olyan embernek mutatkozni, akinek értékes a segítsége, és akinek megéri a jóindulatát keresni, s esetenként – ha nem is mindig – mindkét igyekezetében sikert ér el. A kocsmárosnét és Balgát sikerülhet megtévesztenie, de Henrik herceg jobban ismeri. Fennhéjázó alkatához jól illik, vagy egyenesen abból következik, hogy valahányszor sikerül tiszteletet kiváltania és jelentős személynek tűnnie, azonnal büszkeséget tettetve arcátlanul, arrogánsan és basáskodóan viselkedik. Így bánik a kocsmárosnéval, Bardolphfal és alacsonyabb rangú társaival is.

[9] *IV. Henrik, I. rész.* 5.1.130–133.
[10] *IV. Henrik, I. rész.* 2.4. (2.5.104–105.)

Henrik herceg: Az üdvösségükre esküsznek, hogy bár csak a walesi herceg vagyok, mégis a nyájasság királya; és a szemembe mondják, hogy nem vagyok olyan gőgös Jankó, mint Falstaff.[11]

5. Falstaff álnok is. A fennhéjázó pózolás és mások szégyentelen, aggályok nélküli megtévesztése természetes és közeli kapcsolatban állnak. Álnoksága a hamisság minden formájára kiterjed. Behízelgő és képmutató; a főbírónak tett vallomása szerint „a templomi éneklésben" vesztette el a hangját.[12]

6. Shakespeare azáltal kívánta megmutatni varázslatos tehetségét, hogy egy alantas jellemet tett rendkívül érdekessé, s így annyi rossz tulajdonsággal ruházta föl, amennyi csak – a többi jellemvonással és a darab egészének felépítésével összhangban – egyetlen figurában egyesülhet. Így aztán nem csupán kéjvágyó, fennhéjázó – és ebből fakadóan arrogáns –, valamint a megtévesztés minden formájával élő álnok embernek ábrázolja, hanem kártékonynak, a hála vagy a barátság érzésére képtelennek és bosszúszomjasnak. Minthogy életének legfőbb célja alantas vágyainak kielégítése, mit sem törődik azzal, hogy mi helyes és mi helytelen; szégyenletes céljainak érdekében csaláshoz és igazságtalansághoz folyamodik. Önző érdekből kötődik másokhoz: tiszteletlenül beszél a hercegről, akinek pedig a lekötelezettje; barátságát csak a hasznossága, nem pedig Henrik személye iránti elismerés miatt becsüli. Bosszúszomjas is, de minthogy ilyesfajta vágyainak annak ellenére ad hangot, hogy azokat nem áll módjában tettekre váltani, haragja nevetségessé válik. Bár kicsinyesen és rosszindulatúan viselkedik, amikor megfenyegeti a főbírót, mégsem neheztelünk rá ezért. Egyik eszköze a bosszúállásra, hogy igazolhatatlan állítások megjelentetésével rossz hírbe keveri azokat, akik megsértik. Ahogy Page-né mondja: „édes-keveset törődik vele, mit nyomtat" ki.[13]

E felsorolásból egyértelműen kiviláglik, hogy költőnk rendkívül alantasnak és hitványnak kívánta ábrázolni Falstaffot, és ragyogó egyéni módszerét követi a jellem kibontása során. Más esetekben is, ha el akarja kerülni a félreértést, akkor az adott szereplővel kapcsolatban álló figurák egyik legértelmesebbikével mondatja el a valódi jellemzést. Henrik herceg mindvégig tiszta és határozott véleménnyel van Falstaffról, és abban a nagyszerű jelenetben, amelyben a herceg a fiát (vagyis saját magát) megrovó királyt alakítja, ezt a leírást adja Falstaffról:

[11] *IV. Henrik, I. rész*. 2.4. (2.5.8–10.)
[12] *IV. Henrik, II. rész*, 1.2.172–173. A *IV. Henrik, II. rész*ből származó idézetek sorszámait a *Norton Shakespeare* kiadás alapján adjuk meg.
[13] *A windsori víg nők*, 2.1.68. Devecseri Gábor fordítása. *A windsori víg nők*ből származó idézetek sorszámait a *Norton Shakespeare* kiadás alapján adjuk meg.

> Erőszakkal fordítanak el a jó útról: ördög hajszol téged egy kövér vénember képében. Egy hordó-ember a cimborád. Miért érintkezel ezzel a kerge tuskóval, ezzel a baromi sütőteknővel, ezzel a puffadt, vízkóros pöfeteggel, ezzel a hatalmas tonna aszúval, ezzel a pacallal töltött zacskóval, ezzel a pünkösdi sültökörrel, hasában a hurkatöltelék, ezzel a tiszteletre méltó bűnnel, ezzel a szürke aljassággal, ezzel az öreg kerítővel, ezzel az idült hiúsággal? Mi egyébre való ő, mint aszút ízlelni és inni? Mi egyébben tiszta és alapos, mint a kappanfeldarabolásban és a kappan-evésben? Mi másban ügyes, mint a ravaszságban? És mi másban ravasz, mint a gazemberségben? Mi másban gaz, mint minden dologban? Mi másban érdemes, mint a semmiben?[14]

Valódi morális karaktere áll itt előttünk: visszataszító és alantas tulajdonságok egész listája, amelyeket semmilyen körülmény nem enyhít vagy finomít. A beszélő elidőzik Falstaff jellemének fő vonásánál: érzéki természeténél; ennek rendeli alá a felsorolás összes többi elemét. Hogy lesz mégis kedvenc Falstaffból? Henrik herceg kedvence? Az angol nézőközönség kedvence? Ugyanis nem csak megnevettet minket, hanem – ezt el kell ismernünk – bizonyos ragaszkodással is nézzük. Ezeket a kérdéseket utolsó, legfontosabb fejezetünkben fogjuk megválaszolni. E kérdések az asszociált és egybeolvadt jellemvonások illusztrálásához vezetnek el bennünket, amelyek nem csupán megbékítenek e drámai figurával, hanem a keveredés miatt különös örömünkre is szolgálnak.

III. RÉSZ

Sir John Falstaff értékesnek tekinthető tulajdonságai két osztályba sorolhatók: a társias és a szellemi tulajdonságok közé.

I. Társias tulajdonságai közé tartozik a kedélyessége és a jó humora. Bár mindkét jellemvonás általában is kellemes és bizonyos értelemben még morális tulajdonságoknak is nevezhetjük őket – amennyiben befolyásolják az emberi érintkezést és a viselkedést –, mégsem lehet őket (ahogy a jelen példa is megmutatja) minden esetben erényesnek tekinteni. Léteznek nem helyeselhető, de kellemes tulajdonságok. Akik soha nem tornáztatták meg különösképpen az elméjüket, akiknek az értelmi- és képzelőereje a tétlenségtől eltunyult, egymagukban nem gyakran találnak igazi élvezetre. Aki nem képes gondolkodni, szükségképpen menekül önmagától, és – anélkül, hogy tekintettel lenne másokra – a társaságban keres menedéket. Minthogy a legtöbb ember nem sokat vizsgálja a számára különösebb jelentőséggel nem bíró cselekedetek motivációit vagy okait, s beéri a társas

[14] *IV. Henrik, I. rész*, 2.4. (2.5.407–419.)

érintkezés élvezetének külső jeleivel, ezért elfogult azokkal szemben, akik a társaságát keresik, vagy akik derűsnek és elégedettnek mutatkoznak a társaságában.

Hogy Falstaff kedveli a társaságot, azt bizonyítani sem kell, és az sem kevésbé nyilvánvaló, hogy ennek sem a barátsághoz, sem a vonzalomhoz nincs köze. E tulajdonsága mégis elfogadhatóbbá teszi, s ezt tovább erősíti a jó humora is; márpedig azok közt, akiknek a kedvére akar tenni, Falstaff nem dacos, és nem is visszafogott, nem mogorva és nem is szokott ellentmondani vagy megsértődni. Az élénk szellemű emberek ugyanis hajlamosak az ilyen mértéktelen viselkedésre. Akár a hírnév, akár a gazdagság, akár a szórakozás követésére szánják el magukat, egyre terveket szőnek, várakozásokat ébresztenek, s hol a törekvéseik töltik el őket aggodalommal, hol a sikerük örömmel, hol a kudarcuk csalódottsággal. Élénk szellemük csak nyugtalanabbá teszi őket, természetes vagy kialakult érzékenységük pedig másoknál érzékenyebbé a benyomásokra. Így aztán – szigorú fegyelem vagy szilárd elszántság híján – hajlamosak rakoncátlanná, vaddá és lobbanékonnyá válni. Ám az egyszerű kéjenc nem érez késztetést ilyen torz viselkedésre. Aki soha nem kezd komoly érvelésbe, akinek semmiről nincs véleménye, aki nem fog összetett vagy nagyszabású tervekbe, aki semmilyen párthoz nem kötődik, és semmilyen spekulációban nem érdekelt, akit semmi és senki nem érdekel a vágyainak kielégítésén kívül, az semmilyen célért nem küzd, azt semmi nem teszi olyan szenvedélyessé, kitartóvá, csökönyössé és hajthatatlanná, mint a másféle jellemű embereket. Az ilyeneknél az a jelentéktelen vágy is, hogy mások számára kellemes társaságul szolgáljanak, ellensúlyozza az ingerlékenység, az arcátlanság vagy a kedélytelenség késztetését. Falstaff jó humora is erről a tőről fakad. Költőnk ugyanis nagyszerű ítélőerővel tesz finom megkülönböztetéseket, és erőteljesen rajzolja meg az elgondolt figurát. Nem tulajdonít Falstaffnak belső jóságból és őszintén gyengéd lelkialkatból fakadó jó természetet; azok társaságában ugyanis, akiknek a véleménye nemigen aggasztja – még ha üres elméje rákényszeríti is, hogy velük legyen – gyakran arcátlan vagy basáskodó. Elsősorban Henrik herceget szórakoztatja el és azokat, akiket hiúságában vagy valamilyen önző célja miatt meg akar nyerni magának. Egyetlen tulajdonság mértéke vagy valódi ereje sem mutatkozik meg olyan világosan, mint amikor olyan körülmények próbájának vetik alá, amelyek az elpusztításával fenyegetnek. Shakespeare a jelek szerint tudatában volt ennek, ugyanis a herceg és Falstaff első közös jelenete alaposan próbára teszi és feltárja Falstaff karakterének ezt az oldalát. A herceg tréfa- és gúnyolódás-versenyre hívja Falstaffot. A lovag egy ideig ügyesen és sikerrel védi magát. A herceg viccei azonban inkább megrovóak, mint szellemesek: fájó igazságokat és jogos félelmeket sugallnak.

Herceg: Jól mondod, és jól illik ránk, mert a magunkfajta holdemberek szerencséje úgy apad és dagad, mint a tenger, hiszen a hold irányítja, akár a tengert.

> […] Ma olyan alacsony apály, mint a létra legalsó foka, holnap meg olyan magas dagály, mint a bitófa teteje.[15]

Nagyon is komoly helyreutasítás ez. A lovag igyekszik ugyan visszavágni, de legyőzik, és megsemmisítettnek érzi magát. „Fene egye meg, olyan mélabús vagyok, mint egy kandúr vagy egy meghajszolt medve."[16] S mégsem mogorva, vagy morózus. Mélabúja, ahogy nevezi, nem rosszkedélyűségben jelenik meg, hanem erőltetett és nem túl sikeres kísérleteiben, hogy szellemesnek hasson. Jókedvűnek kíván látszani, és azonnal megragadja a herceg által felkínált lehetőséget.

Falstaff: Fene egye meg, olyan mélabús vagyok, mint egy kandúr vagy egy meghajszolt medve.
Herceg: Vagy egy vén oroszlán vagy a szerelmes lantja.
Falstaff: Vagy mint egy lincolnshire-i bőrduda nyekergése.
Herceg: Hát mit szólnál egy nyúlhoz vagy egy pöcegödör mélabújához?
Falstaff: Neked vannak a legízetlenebb hasonlataid […], de kérlek, Harry, ne boszszants már ilyen haszontalanságokkal. Sokért nem adnám, ha te meg én tudnók, hol lehet jó nevet szerezni. […] Sokat vétkeztél ellenem, Harry, Isten bocsássa meg neked! Mielőtt téged nem ismertelek, Harry, semmit nem ismertem; és most, ha ugyan szabad őszintén beszélni, alig vagyok jobb a gonoszoknál. […]
Herceg: Hol veszünk holnap egy erszényt, Jack?
Falstaff: Ahol akarod, kölyök, én benne vagyok; ha nem, hát gazember legyen a nevem és akasszatok fel a sarkamnál fogva.

II. Miután megmutattam, hogy Falstaff éppen annyira társaság-szerető és jó természetű, amennyire ez összeegyeztethető egy érzéki gyönyöröknek élő ember hitvány szenvedélyeivel, s hogy ezeket a tulajdonságokat – bár kellemesek – az ő esetében mégsem tekinthetjük erényesnek, a továbbiakban a szellemi képességeinek példáit fogom elemezni, amelyek közül a szellemesség és a humor terén mutatott tehetsége a legkiemelkedőbb.

1. Szellemességének különböző fajtái vannak. Esetenként szójátékok formájában mutatkozik meg.

[Poins: …ha gyávának nevezel, leszúrlak.]
Falstaff: Téged gyávának nevezni! Előbb lássalak elkárhozottan, mintsem gyávának nevezzelek. De ezer fontot adnék érte, ha úgy tudnék szaladni, mint te. Jó

[15] *IV. Henrik, I. rész*, 1.2.27–34.
[16] *IV. Henrik, I. rész*, 1.2.64–65.

egyenes vállad van, nem törődöl vele, ki látja a hátadat: ezt nevezed a barátaid hátvédjének? A fene az ilyen hátvédbe. Olyan emberek kellenek nekem, akik szembenéznek velem.[17]

Máskor egy ötletes utalásról van szó.

Falstaff (Bardolph-nak): Te vagy a mi admirálisi hajónk, te viseled a lámpást a taton, csakhogy az az orrod. Te vagy az égő lámpa lovagja. […] [N]em tudok az arcodra nézni anélkül, hogy a pokol tüzére ne gondolnék és a gazdag emberre, aki bíborban élt […]. Ó, te örökös fáklyás menet, kiolthatatlan örömtűz.[…] Amikor az éjszaka felszaladtál Gadshillre, hogy megfogd a lovamat, ha én akkor nem gondoltam, hogy *ignis fatuus*, vagyis lidérclány vagy, úgy semmit nem lehet már pénzért kapni.[18]

A szellemesség egyik legélvezetesebb fajtája a Falstaff által nagy sikerrel használt nevetséges összehasonlítás. Ez olyan tárgyak egy csoportba sorolására vagy egyesítésére épül – valamilyen hasonlóság alapján –, amelyek olyannyira ellentétes érzéseket váltanak ki belőlünk, hogy az egyiket nagynak, a másikat kicsinek, az egyiket nemesnek, a másikat hitványnak neveznénk. A szerkezetükben, küllemükben vagy hatásukban kell olyan egyezésnek lennie, amely – miután valaki rámutat – egészen természetesnek tűnik, de az általuk keltett általános benyomás erős különbözősége miatt erre többnyire nem figyelünk fel; ám miután egy szellemes invencióval bíró személy kiválasztja, és a közeli kapcsolatok jeleként mutatja fel, meglepetést válthat ki vele. Ezt példázzák már a fenti utalások közül is azok, amelyekben összehasonlításokat találhatunk, de a következő idézet még világosabb eset.

Falstaff [Balgáról]: Emlékszem, olyan volt a Clement-kollégiumban, mint azok az emberkék, akiket vacsora után sajthéjakból állítanak össze. Amikor meztelen volt, mindenki azt gondolta róla, hogy kétgyökerű retek, amelyikre valami fantasztikus fejet faragtak késsel.[19]

A sziporkázó szellemesség következő változata a nagyszerű, komoly vagy fontos jelenségek magyarázata oda nem illő vagy jelentéktelen okokkal.[20] Ha szabad így

[17] *IV. Henrik, I. rész*, 2.4. (2.5.131–138.)
[18] *IV. Henrik, I. rész*, 3.3.21–35.
[19] *IV. Henrik, II. rész*, 3.2.280–4.
[20] Richardson lábjegyzete itt Lord Kames *Elements of Criticism* (A kritika elemei) című 1762-es művére utal, aki első könyvének XIII. fejezetében foglalkozik a szellemesség fajtáival, és ezek között különíti el a „gondolati szellemesség" „nevetséges társításokból és ellentétekből" fakadó válfaját,

mondani, ez a szellemesség komoly és ünnepélyes változata, amely hatását a szabályos és elmélyült kutatás mímeléséből nyeri. A következő példa Falstafftól:

> A jó spanyol aszúnak kétféle hatása van. Először is az agyamba száll, és kihajtja onnan a rátelepedő ostoba, unalmas és nyers gőzöket; fogékonnyá, fürgévé, leleményessé teszi, s megtelíti tüzes és gyönyörködtető alakzatokkal, s ha ezeket aztán átvisszük a hangra, a nyelvre, hogy megszülessenek, akkor ebből ragyogó szellem válik.[21]

De Falstaff szellemessége éppoly kiváló, mint a humora, és megszólalásai jól mutatják a kettő közötti különbséget. A szellemesség lényege a gondolat, és hatását – vagyis a nevetést vagy késztetést a nevetésre – attól függetlenül váltja ki, hogy ki mondja és milyen módon. A humor ellenben cselekedettől függ: valamilyen tevékenység ábrázolásától vagy valaminek különösfajta elmondásától. A cselekedet vagy az elmondott dolog önmagában érdektelen is lehet, de a cselekedet vagy az elmondás szándéka és módja által nevetésre fakaszthatnak bennünket. A szellemesség maradandó: akárki mondja is, benne marad a szellemes mondásban, függetlenül nem csak a személyektől, hanem a körülményektől vagy a helyzettől is. A humor esetén a cselekedet vagy a megszólalás csak akkor vált ki hatást, ha kapcsolódik a beszélő vagy a cselekvő jelleméhez, szándékához, viselkedéséhez vagy helyzetéhez. Az egyik össze nem illő vagy disszonáns tárgyak vagy azok részei közötti kitalált vagy váratlanul megmutatott kapcsolattól függ, a másik egy adott helyzethez nem illő cselekedetek és viselkedési módok közötti kapcsolatok kitalálásától vagy megmutatásától. Az első által elénk tárt kombinációkat megmosolyogtatónak, a második által elénk tártakat nevetségesnek nevezhetnénk. Az össze nem illőség és a disszonancia egyik esetben sem elsősorban az összekapcsolt tárgyak nagyságára vagy kicsiségére, hanem méltóságára vagy hitványságára vonatkozik. Mulatságunk akkor a legteljesebb, ha a szellemes gondolatot humorosan fejezik ki. Ha ez nem így történik, hiába értjük, miről van szó, akkor sem érezzük át a szellemes társítás hatását. Falstaff és a Főbíró első jelenete is (mint annyi másik) rendkívül humoros. A dialógus eleje – ez egyúttal a legmulatságosabb része is – nem tartalmaz semmi szellemeset, a zárlatban megjelenő szellemességek pedig az első egy-két szójátéktól eltekintve nem elsőrangúak és nem is különösebben sikeresek. A bíró megrója Falstaffot, a mulatságunk pedig abból fakad, hogy Falstaff először úgy tesz, mintha nem látná őt, majd pedig süketséget tettet, hogy ne kelljen megértenie sem a mondanivalóját, sem a beszélgetés célját.

úgyszintén Falstaff szavait idézve. Henry Home, Lord Kames: *Elements of Criticism*. I., szerk. Peter Jones, Indianapolis, Liberty Fund, 2005, 267.

[21] *IV. Henrik, II. rész*, 4.3. (4.3.86–92.)

Főbíró: Sir John Falstaff, egy szóra.
Falstaff: Ó, jó uram. Adjon Isten jó napot uraságodnak. Örülök, hogy uraságodat házon kívül látom; azt hallottam, uraságod beteg volt: remélem, uraságod az orvos engedelmével hagyta el a házat. Bár uraságod még nem jutott egészen túl az ifjúságon, de már megérezni uraságodon az öregség ízét, az idő fűszersóját, és alázatosan arra kell kérnem uraságodat, viseljen tiszteletre méltó gondot az egészségére.
Főbíró: Sir John, érted küldtem, mielőtt Shrewsburybe indultál.
Falstaff: Uraságod engedelmével, azt hallom, hogy őfelsége elég rossz bőrben tért vissza Walesből.
Főbíró: Nem őfelségéről beszélek. Nem jöttél, mikor érted küldtem.
Falstaff: Továbbá azt hallom, hogy őfelségét valami kurva szélhűdés fogta el.
Főbíró: Az ég gyógyítsa meg! Kérlek, hadd beszéljek veled.
Falstaff: Ez a szélhűdés, úgy vélem, olyan letargia-féle, uraságod engedelmével. Olyan alvásféle a vérben, olyan kurva zsibbadás.
Főbíró: Minek beszélsz most erről? Akármi legyen is…
Falstaff: A sok bánat okozza, a tanulmányok és az agy megerőltetése.[22]

A főbíró végül elveszti türelmét és kényszeríti Falstaffot, hogy hallgassa meg és adjon egyenes választ. De a lovag más fortélyokkal is bír. Ha kiűzték humora erődjéből, akkor a szellemesség fegyveréhez folyamodik.

Főbíró: Szóval, Sir John, az igazság az, hogy nagy gyalázatban élsz.
Falstaff: Aki az én övemet csatolja hasa köré, az nem élhet kisebben.
Főbíró: Nincs elég derekas kereseted a költekezésedhez képest.
Falstaff: Bár inkább elég töltekezésem volna keresett derekamhoz képest.[23]

Falstaff tisztában van saját képességei természetével és értékével, s nem csak a mulatság kedvéért, hanem célja elérése érdekében is használja őket. Bolondozásával el akarja nyerni a főbíró kegyét. Az ezt követő felvonások egyikében Lancester hercegére próbál ugyanezzel a megtévesztő fogással hatást tenni. Itt ugyan kudarcot vall, ám kísérletének szándékosságát jól mutatják utólagos töprengései. „Esküszöm, ez a langyosvérű kamasz nem szeret engem; nem is tudja őt senki emberfia megnevettetni."[24] Szellemes vagy humoros komédiázásának szándékos és előre megfontolt jellegét más részletek is jól mutatják. „Ez a Balga elegendő anyagot fog szolgáltatni ahhoz, hogy Harry herceget állandó nevetésre bírjam

[22] *IV. Henrik, II. rész*, 1.2.83–106.
[23] *IV. Henrik, II. rész*, 1.2.125–131.
[24] *IV Henrik, II. rész*, 4.3. (4.2.79–80.)

[…]. Meglátjátok, addig fog nevetni, amíg az arca olyan lesz, mint egy összegyűrt, ázott köpeny."[25]

Az is megfigyelhető, hogy Falstaff minden esetben ugyanazt a komoly, sőt ünnepélyes álruhát vagy öltözetet adja a szellemesség és a humor különféle fajtáira. Mindig az őszinteség látszatára törekszik. Ő maga soha nem nevet, vagy legfeljebb azokban az esetekben, amikor a mások nevetése által kiváltott szimpátia érzése készteti erre. Esetenként ugyan megenged magának egy-egy megjátszott, megvetést vagy bosszankodást kifejező mosolyt: de ez talán egyetlen olyan esetben sem fordul elő, amikor szellemes vagy humoros kíván lenni. Shakespeare ezt láthatólag fontos vonásának tartotta, és hogy minden kételyt eloszlasson, magával Falstaffal mondatja el: „Ó, nagy dolgot tud művelni a könnyű esküvel erősített hazugság és a komoly arccal elmondott tréfa olyan fiúnál, akinek még sohasem nyilallt a háta."[26]

Falstaff szellemessége változatos és finoman egyesül a humorával; könnyed és természetes. Sem különös *concettó*kat, sem mesterkélt szembeállításokat, sem míves kontrasztokat nem tartalmaz. Két-három esettől eltekintve nem találunk elrugaszkodott vagy sikertelen szójátékokkal. A költő ezen felül – a komikus hatás érdekében – nem folyamodik a részegség gyakori és visszataszító megjelenítéséhez sem. Alig lelni káromkodást és obszcén megjegyzésekből is sokkal kevesebbet, mint amire a durva korszak és a többi szereplő egy részének társadalmi helyzete alapján számíthatnánk.

A többi szereplő is sok mulatság forrása; az ő szellemességük azonban – amikor ilyesmire törekednek – más, mint Falstaffé. Henrik herceg szellemessége többnyire ugratásból és gúnyolódásból áll. Szatirikus utalásai gyakran inkább szigorúak, mint derűsek. Pistol szellemessége – ha egyáltalán annak szánja – egészen megjátszott és másfajta, mint Falstaffé. Fellengzős nyelvezetet mímel, a vígeposzokhoz hasonlóan közönséges alkalmakkor él dagályos dikcióval. A beszélő nem szellemes, de szellemességre törekszik, és más eszközök híján szokatlan, művelt vagy fennkölt kifejezések használatával igyekszik nevetést kiváltani. „Rongy trójai, mi kell? / Fölfejtsem párkád végzetes szövését?[27]

Falstaff apródja, aki még csak újonc, Pistol eltúlzott stílusát utánozva igyekszik szellemessé válni; bár azt feltételezik róla, hogy mestere példájából tanult, sikeresebb nála: dagályos frázisai szellemes jelentéssel bírnak.

[25] *IV Henrik, II. rész*, 5.1.66–73.
[26] *IV Henrik, II. rész*, 5.1.69–71.
[27] *V. Henrik*, 5.1.17–18. Németh László fordítása.

Apród [Bardolph-nak]: El veled, te gazember, Althea álma, el veled.
Herceg: Magyarázd meg, fiú, milyen álomról van szó, fiú?
Apród: Hát uram, Althea azt álmodta, hogy égő fahasábot szült; ezért neveztem őt Althea álmának.[28]

Falstaff társaságának további tagjai nem szellemességükkel vagy humorukkal váltanak ki kacagást, hanem nevetséges helyzeteik, különös viselkedési módjaik és abszurd nyelvhasználati hibáik miatt maguk válnak nevetségessé.

Ezt láthatjuk a Fogadósné Falstaff haláláról adott csodálatra méltó és tanulságos beszámolójában.

Nem, biztos, hogy [nincs] a pokolban; Arthur kebelén van, ha volt már ember, ki Arthur kebelére jutott. Szép véget ért – s nem úgy ment el, mintha most keresztelt gyermek volna; pont tizenkettő s egy közt távozott – amikor a dagály fordul. És amikor láttam, hogy a lepedővel babrál, virágokkal játszik s ujja begyére mosolyog, tudtam, egy útja van már csak; orra ugyanis oly hegyes volt, mint a lúdtoll, s holmi zöld mezőkről gagyogott. Mi az, Sir John? – mondom én – ne csüggedj, ember. – Mire ő így kiáltott: Isten, Isten, Isten – három vagy négy ízben is. Mire én, hogy vigasztaljam, kértem, ne gondoljon még Istenre, abban bíztam, nincs még szükség rá, hogy ilyesfajta gondolatokkal nyugtalanítsa magát. Erre megkért, rakjak még több ruhát a lábára; bedugtam az ágyába a kezemet s megtapogattam: hideg volt, mint a kő; aztán a térdit tapogattam meg s így följebb s mind följebb – mindene hideg volt, mint a kő.[29]

2. Költőnk ezeken felül a következő szellemi képességekkel ruházza fel Sir John Falstaffot: sokoldalúság, a jellemek felismerésének és az emberek irányításának a képessége. Ezek azonban speciális és korlátozott képességek: csupán annak felismerésére terjednek ki, hogy egy személy alkalmas-e a saját céljainkra, és arra adnak erőt, hogy saját örömeink eszközévé tegyünk valakit.

A herceg, Balga bíró és alacsonyabb rangú társai esetében megfigyelhetjük, milyen jól kiismeri az embereket és milyen ügyesen mozgatja őket. Hízeleg ugyan a hercegnek, de olyan módon, hogy azzal hatással lehessen egy értelmes emberre. Közvetve hízeleg neki. Látszólag bensőségesen viszonyul hozzá: elégedetlenséget tettet, gúnyolódik, és szellemesség-párbajt vív vele. Ha dicséri, csak burkoltan teszi, vagy látszólagos vonakodással és mintegy véletlenül, csak az igazság ereje által kikényszerítve. Amikor pedig szívből jövő, szilárd ragaszkodásáról kívánja meggyőzni, akkor is csak sejteti a szándékát: önkénytelennek,

[28] *IV. Henrik, II. rész*, 2.2.72–75. Az apród itt két mitológiai utalást kever össze: Hekuba, trójai királynő álmodott arról, amikor Párisszal volt terhes, hogy egy zsarátnoknak ad életet, amely lángra lobbantja a várost; Altheának azt jósolták, hogy fia addig él majd, amíg el nem ég egy bizonyos fadarab.
[29] *V. Henrik*, 2.3.9–23.

erős és ellenállhatatlan késztetés hatásának mutatja, olyan erősnek, hogy az már nem tűnik természetesnek: „Akasszanak fel, ha ez a gazember nem itatott velem valami szert, hogy szeressem őt."[30]

Pedig nem csak a kedvében akar járni a hercegnek, hanem romlásba is akarja dönteni, uralni is akarja, a céljainak szolgálatára fogná, és örömei eszközévé tenné. Tesz is egy kísérletet: amikor úgy látja, jó lehetősége adódott rá, gyávasággal vádolja a gads-hilli kaland miatt, s valóban azt szeretné, ha ez derülne ki róla. A tőle telhető legnagyobb szabású támadást indítja, s miután váratlanul visszavetik a csapatait, kivételes sokoldalúsága és beszédkészsége fedezékében vonul vissza korábbi erődítményébe.

Falstaff: Hát nem vagy gyáva? Erre felelj és Poins is.
Poins: Az istenfádat, te haspók, ha gyávának nevezel, leszúrlak.
Falstaff: Téged gyávának nevezni! Előbb lássalak elkárhozottan, mintsem gyávának nevezzelek. De ezer fontot adnék érte, ha olyan gyorsan tudnék szaladni, mint te…[31]

Balgával és Keszeggel másképpen viselkedik, mert azoknak a jelleme is másféle. Felméri őket, és a személyiségükhöz igazodva jár el. Először olyan alázatosan viselkedik velük, amilyet az értelmes és magas rangú emberekkel szemben megfelelőnek vél. Megkísérli őket is a szokásos fogásaival kapni horogra: jó humorúnak, szellemesnek, egy szóval jó társaságnak mutatkozik. De a lehető legócskább szellemességekkel próbálkozik náluk, és nincs is szüksége másfajtára. Azok le vannak nyűgözve, és hangot is adnak a csodálatuknak.

Falstaff: Penész a neved?
Penész: Alázatosan jelentem, igen.
Falstaff: No, itt az ideje, hogy eltakarítsanak.
Balga: Hahaha. Esküszöm, kitűnő. A penészt el kell takarítani. Ez nagyszerű volt. Ezt jól mondtad, Sir John, esküszöm, nagyon jól mondtad.[32]

Így hatol a jellemük mélyére, és így találja meg az alkalmas viselkedést velük szemben. Azután nem sokat fárasztja magát a szórakoztatásukkal. A továbbiakban már nem szellemes: a nagy ember méltóságát tetteti, és szűkszavúan vesz részt a társalgásban. „Balga bírónak már a veséjébe látok"[33] – mondja. Balga és

[30] *IV. Henrik, I. rész*, 2.2.17–18.
[31] *IV. Henrik, I. rész*, 2.4. (2.5.131–135.)
[32] *IV. Henrik, II. rész*, 3.2.97–102.
[33] *IV. Henrik, II. rész*, 3.2.275–276.

Keszeg eközben nagy buzgalommal járnak a kedvében, igen befolyásos embernek hiszik, és még az is eszükbe jut, hogy rászedik, és saját kicsinyes céljaik eszközévé teszik. Ő táplálja az ostobaságukat, hagyja, hadd bonyolódjanak bele a hálójába; eltűri a társalgásukat, és cserébe, különleges megtiszteltetésként ezer fontot kér tőlük kölcsön. A kocsmárosnéval és Bardolph-fal is hasonló ügyességgel bánik, ez azonban nem is olyan nehéz az eddigre elért előnyös helyzetéből. A költő pedig úgy rendezi az egészet, hogy abban ne legyen semmi bántó.

3. A következő fajta képesség, amellyel hősünk kitűnteti magát abban áll, hogy ügyesen soha nem hagyja, hogy leleplezzék, és minden nehéz helyzetből kibújik. Soha nem tanácstalan. Lélekjelenléte soha nem hagyja cserben. Nem is érzékeli, hogy mások miként ítélnek a jelleméről, s így soha nem is gyötri szégyen. Bár sokszor leleplezik, vagy legalábbis sokszor fenyegeti ez a veszély, de a találékonysága sosem lankad; egyszer sem bírják le egészen, s ha esetenként rajtaütésszerűen egy-egy pillanatra meglepetésszerűen elgyengül is, azonnal visszatér az ereje, és új lehetőségek nyílnak meg előtte. Vészhelyzetben mindig talál kibúvót és új mentséget. E képességének megmutatkozása – más hatásain túl – elszórakoztat és meg is nevettet minket, ugyanis mulatságunkra szolgál, ahogy oda nem illő és megmosolyogtató okokat rángat elő. Számos példa bizonyítja e téren való tehetségét. Amikor a herceg leleplezi, hogy alaptalanul dicsekszik a bátorságával, azt válaszolja, hogy felismerte Henriket. „Illett-e nekem" – kérdezi – „megölni a trónörököst?"[34] Egy másik jelenetben pedig, amikor rajtakapják, ahogy a herceget gyalázza, s ennek maga a herceg is fültanúja lesz, így beszél: „Nem gyalázkodás, Ned, a világért sem, derék Ned, egyáltalában nem. Azért csepültem le őt e kárhozottak előtt, hogy a kárhozottak ne szeressenek bele."[35]

Abban a csodálatra méltó jelenetben pedig, amelyben leleplezik, hogy hamisan és ártó szándékkal vádolta meg a kocsmárosnét bizonyos nagy értékű tárgyak ellopásával – pedig elsősorban a már említett nevetséges kocsmai számlát vették ki a zsebéből –, akkor is egészen különös módon menti meg a bőrét. Elsősorban nem az ártatlansága bizonygatásával védi magát. Nem színezi át és nem is kisebbíti a bűnét. Nem törődik vele, milyen hitványnak tartják majd. Csakis azzal törődik, hogy a többiek se látszódjanak patyolat tisztának. Ha bebizonyíthatja becstelenségüket, csak nyer vele. Hiszen hogy is vádolhatnák azok, akik maguk is vétkesek. Ebben az esetben van is némi oka erre: ő meglátja a lehetőséget, és él vele. A herceg, amikor átkutatta a zsebét, hozzá méltatlan tettel alázta meg magát. A sértés ugyan igen csekély volt – és ezt Falstaff sem láthatta másképp –, ám Henrik herceg, aki bír a becsületes emberek érzékenységével, mégis különösen élesen

[34] *IV. Henrik, I. rész*, 2.4. (2.5.247–248.)
[35] *IV. Henrik, II. rész*, 2.4.291–296.

átérzi. Falstaff tudja ezt, s a herceg érzéseit a saját aljasságának mintájára használja, méghozzá sikeresen. Ezen múlik a megmenekülése ebben az esetben, bár ezt ügyessége miatt általában nem szokták észrevenni.

Herceg:	Igazat mondasz, kocsmárosné, ő pedig nagyon gorombán rágalmaz téged.
Sürge asszony:	Téged is, uram; a minap azt mondta, hogy ezer fonttal tartozol neki.
Herceg:	Fickó! Hát én ezer fonttal tartozom neked?
Falstaff:	Ezer fonttal, Harry? Egymillióval: a te szereteted egymilliót ér, és szeretettel tartozol nekem.
Sürge asszony:	Sőt, uram, Jankónak nevezett és azt mondta, elpáhol.
Falstaff:	Ezt mondtam, Bardolph?
Bardolph:	Igen, sir John, ezt mondtad.
Falstaff:	Igen ám, ha azt mondja, hogy a gyűrűm rézből volt.
Herceg:	Azt mondom, rézből volt, mered-e állni a szavadat?
Falstaff:	Hiszen, Harry, te tudod, hogy amennyiben férfi vagy, merem: de amennyiben herceg vagy, úgy félek tőled, mint egy oroszlánkölyök ordításától.
Herceg:	És miért nem úgy, mint az oroszlántól?
Falstaff:	A királytól magától kell úgy félni, mint az oroszlántól: hát azt hiszed, úgy félek tőled, mint az apádtól félek? Nem, és ha igen, akkor szakadjon ketté az övem.
Herceg:	Ó, ó, ha ez megtörténne, akkor a beled a térdedre zuhanna. Hiszen, fickó, benned nincs is hely a hűség, igazság, tisztesség számára: mindened tele van béllel és zsigerekkel. Így meggyanúsítani egy tisztességes asszonyt azzal, hogy kiürítette a zsebeidet! Te kurafi, te szemtelen, puffadt gazember! Ha egyéb is volt a zsebedben, mint kocsmaszámlák, bordélyházi jegyzékekés egy penny ára égetett cukor a fulladás ellen, ha a zsebedben egyéb is volt, mint ezek a haszontalanságok, akkor gazember legyek. És még neked áll feljebb, nem akarod zsebre tenni a gyalázatot? Nem szégyelled magad?
Falstaff:	Hallod-e Harry? Hiszen te tudod, hogy Ádám az ártatlanság állapotában bukott el. Mit tegyen hát Falstaff ezekben a gonosz időkben? Láthatod, hogy több rajtam a hús, mint máson, ezért több is bennem a gyarlóság.

Majd jelentőségteljes szünet után hozzáteszi, kétségkívül nyomatékossá téve a személyes célzást: „Akkor hát beismered, hogy kiürítetted a zsebemet?”[36]

Henrik herceg válasza igen figyelemreméltó. Nem kiélezett, nem tréfálkozik már és nem is vádol, szinte hímezni-hámozni kezd, és már-már úgy tűnhet, hogy

[36] *IV. Henrik, I rész*, 3.3.119–155.

zavarba jött, és ezt maga is tudja. „Valahogy úgy esett" – mondja.[37] Falstaff ezután nem is faggatja tovább, diadalát megjátszott szerénységgel és közömbösséggel juttatja kifejezésre, amikor a kocsmárosnéhoz fordul: „Csaplárosné, megbocsátok neked. Menj, és készíts nekem reggelit, szeresd az uradat, nézz a cselédeid után, viselj gondot a vendégeidre. Engem minden tisztességes érv meggyőz, látod, hogy kibékültem."[38]

E jellemvonásának még egy példáját adom. Nem csak azért, mert önmagában véve különös, hanem azért is, mert megvilágítja azt, amit a szót helyesen használva tragikus végkifejletnek nevezhetünk. Miután Falstaff megtévesztette Balgát, ezer fontot kér tőle kölcsön. Sikerült félrevezetnie, mert elhitette vele, hogy korlátlan befolyása van a hercegre, aki eddigre már V. Henrik király. Ez esetben kivételes világossággal mutatkozik meg a költő értelmessége, illendőség iránti érzéke, ítélőereje és invenciója. Egy ilyen érzéki, ilyen gyáva, ilyen arrogáns és ilyen önző embernek, mint Falstaff nem adathatott meg, hogy diadalra vigye megtévesztő művészetét. Ám megfelelő igazságtételre van szükség. Falstaff nem olyan bűnös, mint Richárd, és másképpen kell megfizetnie a tetteiért. A leleplezés, csaló szándékainak meghiúsulása, és eljátszott jelentőségének megsemmisülése kielégíti a költői igazság iránti igényünket; s első megjelenésétől szemmel követhetjük bűnhődése előkészületeit. A büntetésnek a tettei következményeképpen kell bekövetkeznie, és szabályszerű folyamat kell, hogy eredményezze.[39]

Falstaff, aki szorgalmasan tévesztett meg másokat, végül magát is félrevezeti. Saját mesterkedésének lesz az áldozata. Bízik saját ötletességében, önuralmában és szégyentelen leleményességében, ráadásul a herceg érdeklődése is bátorítja, s így azzal hízeleg magának, hogy tanácsaival irányítani tudja majd. Ezzel maga fekteti le a bukása alapjait. Hízeleg Henrik hercegnek és élősködik rajta, de nem téveszti meg. A herceg pontosan ismeri a jellemét, és tisztában van a nézeteivel. Szellemességében, humorában és ötletességében mégis örömét leli.

Más költők műveiben az élősködők gyenge embereknek hízelegnek, és azokat győzik meg az érdemeikről vagy a ragaszkodásukról. Falstaff azonban egy kivételesen tehetséges és értelmes emberen élősködik. A herceg ismeri Falstaff valódi lényét, de a pillanatnyi szórakozás kedvéért eltűri, hogy megtévesztettnek tűnjön, és engedi, hadd higgye az élősködő, hogy a mesterkedései eredménnyel jártak. Valódi véleményeit és érzéseit kitűnően leírja, hogy amikor a shrewsbury-i csata közben holttestek közt látja Falstaffot feküdni, és őt is halottnak véli, akkor így beszél:

[37] 3.3.156.

[38] 3.3.157–160.

[39] Richardson itt Joseph Butler (1692–1752) *Analogy of Religion, Natural and Revealed, to the Constitution and Course of Nature* (A természetes és a kinyilatkoztatott vallás analógiája a természet rendjével és folyamaival) című 1736-os művére hivatkozik. Butler püspök művének első felében a deizmus ellen érvelve sorakoztatja fel a túlvilág, valamint a büntető és jutalmazó Isten létezése melletti bizonyítékait.

Jaj, öreg cimborám! Hát ennyi hús sem
Tudott megtartani csak egy kicsiny
Életet? Isten veled, árva Jankó!
Jobban bírnám egy jobb ember hiányát.
De súlyosabb lenne a veszteségem,
Ha éppoly léha lennék ma, mint régen.[40]

De Henrik herceg már nem olyan léha, mint régen. Trónra lépése után új kötelezettségek terhét érzi magán, amelyek miatt fel kell hagynia helytelen szokásaival. Minthogy megfontoltan jut el e döntéshez, szigorúan tartja is magát hozzá. Nem bizonytalankodik, és nem is birkózik a késztetéseivel. Nem fokozatosan oldja el magát, hanem egyszerre tépi le a bilincseit. Nem pillant vissza sóvár tekintettel.[41] Mindenfajta alantas tevékenységgel felhagy, és ellöki magától méltatlan alárendeltjét. Mégis emberségesen válik meg tőlük, hiszen nem büntetni akarja őket, csak a hibáikat javítani. A hatásuktól azonban meg akar szabadulni, mert minden bölcs ember kerüli a kísértést.

… halálos büntetés terhe alatt
Száműzlek többi megrontóm közé,
Személyemtől tíz mérföld messzeségre!
Ami az élethez kell, megkapod,
Nehogy szükségből bűnre kényszerülj:
S ha azt halljuk, hogy közben megjavultál,
Akkor tehetséged és erőd szerint
Előbbre jutsz.

Falstaff ön-megtévesztése és Henrik tisztánlátása – ezeket mindvégig jól láthatjuk – természetesen megalapozzák a dráma végkifejletét. Az ennek kivitelezéséhez szükséges hozzávalók is megfontoltan vannak adagolva. Egyikük sem idegen vagy külsődleges, hanem mintegy a jellemekből nő ki.

Falstaff Londonba viszi Balgát, hogy láthassa és saját hasznára fordíthassa annak befolyását az udvarban. Úgy intézi, hogy Henrik király útjába kerüljön, amikor az visszafelé tart a koronázásról. Barátjaként szólítja meg, de a király nem méltatja figyelmére; kitartását szigorú elutasítás fogadja. Váratlanul kudarcba fulladnak a reményei, hiúsága csapást szenved: látnia kell, hogy akiket korábban megtévesztett, már semmibe veszik. Egy pillanatra lelepleződik; úgy látja magát,

[40] *IV. Henrik, I. rész*, 5.4.101–105.

[41] Richardson itt Thomas Grey „Elégia egy falusi temetőben" című 1751-ben publikált költeményéből idéz (hozzávetőlegesen): „*He casts no lingering look behind*." Jékely Zoltán fordítása itt nem használható.

ahogy szerinte a társai láthatják őt: mások ítéletének tükrében szemléli önmagát. Felméri megaláztatása következményeit: átveszi azoknak a róla alkotott gondolatait és vélekedéseit. A nekik tulajdonított vélemények fényében beszél hozzájuk, és abban a stílusban, ahogy szerinte ők beszélnének. „Balga úr, ezer fonttal tartozom neked."[42] Nem mintha megaláztatása pillanatában múló erényesség szállta volna meg: inkább arról van szó, hogy amikor addig színlelt fontossága megsemmisül, egyszerre tehetetlennek érzi magát; egyebek között a korábban kölcsönkért összeget is vissza fogják kérni tőle. Ez aggodalommal tölti el, és Balga válaszában sem találhat különösebb vigaszra. Föleszmél váratlan lenyűgözöttségéből, kibúvókat keres, és azonnal talál is. Találékonysága rögvest kisegíti, egy kézre álló és meggyőző ötlettel:

> De ne búsulj ezen: majd titokban küldet értem, mert látod, így kellett alakoskodnia a világ előtt. Ne féltsd az előmeneteledet, én leszek az, aki naggyá tesz téged. […] [A]mit most hallottál, az csak álarc volt. […] [G]yere velem ebédelni. Gyere, Pistol hadnagy, gyere Bardolph. Még ma este értem küld majd.[43]

Így aztán Shakespeare, aki a művei erkölcsisége tekintetében sem kevésbé fenséges, mint amennyire páratlanul mesteri a jellemábrázolás terén, Falstaffot nem csupán kéjvágyó és alantas talpnyalónak ábrázolja, de egészen javíthatatlannak is. Jellemének vagy lelkialkatának egyetlen vonása sem teszi lehetővé, hogy megváltozzon. Még a képességei és a vonzó tulajdonságai is a lealjasodását szolgálják. Ha kevésbé lenne tréfás, szellemes, találékony és ötletes, talán rábírható lett volna, hogy elítélje saját vétkeit, és hajlamos lehetett volna megjavulni. De megaláztatása nem vezeti el ostobaságának felismeréséhez, s így nem is szánhatja el magát életvitelének megváltoztatására. Ahogy teheti, hátat fordít züllöttsége feltáruló látványának, és szinte diadalmasan csörgeti megszokott és önként választott fogságának láncait.

Lear bármilyen vad és zabolátlan is, mégis van benne gyengédség, s így képes tanulni a balsorsából. Macbeth, aki eredetileg érzékeny ember, képes a megbánásra. Még III. Richard szívét is – bármilyen nyers és érzéketlen is a természete – éles esze kiszolgáltatja a lelkiismeret ostromának. De a pusztán érzéki ember, aki képtelen a tiszteletreméltó és érdemes gondolatokra, menthetetlenül elveszett: tökéletesen és örökre lealjasult. Súlyos és félelmes lecke ez!

Talán lesz, aki úgy véli: túlságosan szigorúan ítéltem Falstaffról. Tudatában vagyok, hogy sokak kedvencéről van szó. Egészen kiváló emberek is kötődnek hozzá, és úgy vélik, durván elbánt vele a király. De ha engedik, hogy

[42] *IV. Henrik, II. rész*, 5.5.70.
[43] 5.5.73–84.

a képzelőerejük a jellem minden vonását megjelenítse, akkor talán egyetértenek majd velem, hogy az ilyesfajta érzés félrevezető és részrehajló vizsgálatból fakad. Nem érzik majd bántónak, ha megmondom nekik: őket is éppúgy megtévesztette Falstaff, mint Henrik herceget. Elszórakoztatja őket, s így helytelenül kötődni kezdenek örömeik és szórakozásuk forrásához. Kérdezek minden becsületes olvasót: nem éppen azt a véleményt fejezi-e ki Henrik herceg, amit minden megfontolt néző és olvasó maga is érez? „Jobban bírnám egy jobb ember hiányát."

Összességében Sir John Falstaff jelleme sokféle részből áll, s így sokféle érzést vált ki. Vannak ezek között kellemesek és kellemetlenek is. De mikor ezek egymásba olvadnak, általános és egyesült hatásuk sokkal erősebb, mint ha különkülön tettek volna ránk benyomást. S nem csupán erről van szó: mivel a kellemes tulajdonságok világosabban állnak a szemünk előtt – ugyanis egyedül ebben az értelemben mondhatjuk, hogy ezek uralják a jellemet –, és a többi vonás torzultságát gyakran elfedi a mulatságos költői ábrázolásmód, az általános benyomás a lehető legélvezetesebb.

Gárdos Bálint fordítása

GÁRDOS BÁLINT

THOMAS WARTON, AZ ERZSÉBET-KOR ÉS AZ ANGOL IRODALOMTÖRTÉNET-ÍRÁS KEZDETEI

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 113–120.

Ernst Cassirer *A felvilágosodás filozófiája* című klasszikus munkája szerint a 18. századhoz fűződik a „történeti világ meghódítása".[1] Cassirer azt állítja, hogy Voltaire munkássága nyitotta meg a látszólag kaotikus, esetleges történeti változások folyamatát a filozófiai elemzés előtt, s az ő programja hatásának tudja be a korszak összes nagyszabású történeti művét: Hume, Gibbon, Robertson, Turgot, Condorcet munkáit. A történeti világ meghódítása persze nehézségekkel jár, hiszen szembe kell nézni azzal az ellentmondással, hogy Voltaire egyszerre van meggyőződve az emberiség haladásáról és arról, hogy „az emberiség »alapvetően« mindig ugyanaz maradt".[2] A művészettörténet és az esztétikatörténet terén némiképp hasonló ellentmondásokra mutatott rá a 18. századi ízlésirodalommal kapcsolatban Radnóti Sándor. Szerinte az „ízlés teóriája a történeti, nemzeti és személyes ízlések sokféleségének tapasztalatából indul ki", ám mégis „egy ízlés normatívvá változtatását" célozza.[3] Radnóti kiemeli, hogy Winckelmann munkáit az választja el az ízlésirodalomtól, hogy a művészettörténész a múltat nyomatékosan másnak, jobbnak látja, mint a jelent. Az alábbiakban egy olyan kísérletről lesz szó, amely izgalmas problematikusságában mutatja a felvilágosodás korának születőben lévő, még kiforratlan történeti gondolkodását. Thomas Warton munkája a históriai gondolkodás és az ízléskritika határain mozog: a fent említett Gibbon szavaival „a költő ízlését ötvözi a régiségek kutatójának aprólékos szorgalmával".[4]

Thomas Warton (1728–1790) költő és irodalomtörténész nevéhez fűződik az első nagyszabású angol költészettörténet megírása (1774–1781), vagyis az első

[1] Ernst Cassirer, *A felvilágosodás filozófiája*, ford. Scheer Katalin, Atlantisz, Budapest, 2007. 255–298.
[2] *Uo.*, 281.
[3] Radnóti Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann és a következmények*, Atlantisz, Budapest, 2010, 393.
[4] Idézi: Joan Pittock, *The Ascendancy of Taste. The achievement of Joseph and Thomas Warton*, Routledge and Kegan Paul, London, 1973, 203.

olyan munkáé, amely igyekszik konzisztensen történeti magyarázóelvet érvényesíteni és anyagát összefüggő nagy narratívába rendezni. Warton költőként is figyelemreméltót alkotott, különösen szonettjeivel gyakorolt nagy hatást a 18. század második felében. Edmund Spenser *Tündérkirálynő*jéről szóló fiatalkori kritikai munkája (1754) nem csak a szakfilológiához, hanem a tizennyolcadik század második felében kibontakozó középkor-, románc- és gótika-kultuszhoz is nagymértékben hozzájárult. Időskorában elkészített kritikai kiadása Milton rövidebb korai költeményeiből (1785) pedig egy a kései epikus és drámai művek által meghatározottnál líraibb, érzékenyebb és apolitikusabb Milton-képet vezetett be. Az eredetileg négy kötetesre tervezett, az angol költészet történetének a 11. század végétől a 18. század elejéig terjedő óriási szakaszát lefedni kívánó nagy történeti mű, amelyből csak az első három kötet készült el – túlnyomó része tehát a középkorról szól, a reneszánszt éppen csak megpillantjuk – valóban korszakos és az angol filológia kereteit messze meghaladó jelentőséggel bír.

A munka máig alapvető értelmezéséből, René Wellek 1941-es monográfiájából szeretnék kiindulni.[5] Wellek könyve azért megkerülhetetlen, mert páratlan anyagismerettel tárja föl az első irodalomtörténet előzményeit, mindazokat az előfeltételeket, amelyek nélkül Warton munkája nem lett volna elképzelhető. Egészen ókori forrásaiig követi vissza azoknak az életrajzgyűjteményeknek a történetét, amelyek később ugyan fontos forrássá váltak, de amelyek narratív irodalomtörténetté semmiképpen sem állhattak össze. Bemutatja, hogy a reneszánsz idejére miképpen terjedt el a fejlődés, előrehaladás gondolata, amelyet Francis Bacon az emberi élet szakaszainak metaforájával fejezett ki: a korai idők az emberiség gyermekkorának, a későbbiek a felnőttségének felelnek meg. Jelzi, hogy már a humanista tudományt áthatja egyfajta (a modern nacionalizmust messze megelőző) hazafias késztetés: egy önálló szellemi hagyomány vizsgálatának és életben tartásának igénye.

Az irodalomtörténet-írás megszületésének egyik (szükséges, de nem elégséges) feltétele a görög-latin klasszikusok abszolút, időtlen tekintélyének megrendülése volt. Ami az irodalom történetét illeti, még mindig az emberi dolgok idővel való szükségszerű romlásának, hanyatlásának az ókorból örökölt narratívája volt az uralkodó. Francis Bacon *A tudomány haladása* című 1605-ös munkája azonban megfogalmazza egy olyan kultúrtörténeti munka sémáját, amelyhez potenciálisan az irodalom vizsgálata is csatlakozhatott. A *historia literarum*, vagyis mindenfajta írott források, hagyományok vizsgálatára, végső soron az emberi műveltség egész történetének megírására buzdít, ideértve a különböző „ismeretek forrásait és eredetét […], azok feltalálását és hagyományozódását,

[5] René Wellek, *The Rise of English Literary History*, McGraw-Hill, New York, London, etc., 1966 [1941].

adminisztrálásuk és megszervezésük különféle módjait, virágzásukat, ellentéteiket, romlásukat, hanyatlásukat, feledésbe merülésüket, áthelyezéseiket, ezeknek okait és alkalmait, s minden egyéb olyan eseményt, amely a világtörténelem korszakainak során hatással volt a műveltségre".[6]

A tizenhetedik század már hatalmas történeti munkákkal dicsekedhet, de ezek szinte kizárólag a politika- és az egyháztörténet vizsgálatára korlátozódnak. Azonban az irodalom terén is megjelennek olyan kommentált szerzőlisták, amelyek már kronologikusan sorolják föl és esetenként vázlatosan tárgyalják is a szerzőket. Egymás után születnek a gyakran úgyszintén kronológiába rendeződő szerzőéletrajz-sorozatok, amelyek végül Samuel Johnsonnak, a kor meghatározó kritikusának klasszikus biográfiáiban érik el csúcspontjukat (1779–1781). Előrehalad eközben az óangol irodalom megismerése; a tizennyolcadik század elejére bizonyos szövegek szómagyarázatokkal ellátott kiadásai, egy nyelvtan és egy nagyszótár is rendelkezésre állnak.

Az egyre plurálisabb és egyre inkább lélektani orientációjú esztétikák több helyet engednek a klasszikus kánonoktól eltérő korszakoknak, különösen a „gótikus" művek által az olvasóra tett hatásnak. A tizennyolcadik század közepén az eredetiség, az egyéniség fontossága, az invenció felértékelődése mind fontos tényezők a történeti szemlélet kialakulása szempontjából. A környezeti hatások és a fejlődés gondolata eleinte gyakran meglehetősen általános fizikai-biológiai elméletek formájában jelennek meg a felvilágosodás eszmerendszerében: kialakulóban vannak az éghajlat és hasonló tényezők befolyásával kapcsolatos nemzetkarakterológiai elképzelések, s lassanként kirajzolódik az önálló vonásokkal rendelkező nemzeti irodalmak koncepciója. A tizenhetedik század számos jelentős kritikusa használta a korszellem – vázlatosabb vagy kidolgozottabb – fogalmát is.

Ezzel a történeti vizsgálat két alapvető kategóriája készen áll. Egyre gyakoribbak a kimondottan fejlődéselvű elképzelések, legyenek azok körkörösek vagy egyenesvonalúak. S bár a kor születőben lévő kritikai nyelvezetének számos eleme – zseni, inspiráció stb. – nem könnyen illeszthető történeti összefüggésbe, az individualitás megértésének igénye a kritikai normák relativizálódásán át közvetve mégis segítette a historikus gondolkodást. Az Augustus korának irodalmát legmagasabbra értékelő neoklasszikus kritika kánonját megtöri a primitivista mentalitás mind az irodalom , mind a nyelv vizsgálatában: az eredetit, az ősit keresi, s a legfőbb értéket éppen a kifinomulatlan kezdeteknél szeretné fellelni. Ossian hatalmas sikerének elméleti tanulságait Hugh Blair vonta le, akinek retorikája egész Európában (így Magyarországon is) nagy hatást gyakorolt. „A költészet […] a maga ősi, eredeti állapotában feltehetőleg erőteljesebb volt, mint

[6] Francis Bacon, *The Major Works*, szerk. Brian Vickers, Oxford University Press, Oxford, 2002 [1996], 176.

modern formájában. Akkor még az emberi elme egész kirobbanását magában foglalta, képalkotó erőinek teljes megfeszítését. Akkor még a szenvedély nyelvét beszélte […]. [A korai bárd] vad és rendezetlen dallamokat énekelt, azok szívének őshonos kiáradásai voltak…"[7]

A kezdetek iránti érdeklődés nem feltétlen vezetett mai szemmel meggyőző konklúziókra, de sok érdekes kutatást eredményezett, sok régi mű új kiadásához, értelmezéséhez vezetett. A két narratíva – az előrehaladó kifinomultságé (amely például Johnson kritikai munkásságát jellemezte) és a túlfinomult modernségtől elforduló – egymás mellett élt, és a legkülönfélébb módokon ütközött és keveredett egymással. A társadalmi és kulturális élet egymásra hatásának szofisztikáltabb elméletei a szociológia előfutárainak tekintett tanulmányokban is előtérbe kerülnek: Adam Fergusonnál (1767) vagy Adam Smithnél (1776) például, s ezzel tovább közelítünk az irodalomtörténet kialakulásához. Shakespeare, Milton és Spenser műveinek kiadásai kapcsán csiszolódnak a szövegkritika módszerei. A közép-angol irodalom (Chaucer kivételével) már egészében újrafelfedezésre szorult, az óangol irodalom pedig lényegében hozzáférhetetlenné vált.[8] A filológiai, nyelvtörténeti ismeretek azonban egyre gyarapodtak, gyűjtötték az egyszerre rokoninak tűnő északi költészet forrásait is; különösen sikeresek voltak Thomas Percy nagysikerű antológiái, fordításai a skandináv és az angol költészet „ősi" darabjaiból (1763, 1765).

A tizennyolcadik század első irodalomtörténeti vázlatai (a költő-katalógusok hagyományát folytatva) gyakran verses formában íródtak (ún. *progress poems*). Ezek legismertebb példája, Thomas Gray *Progress of Poesy* [A költészet útja] című pindaroszi ódája, amelyben Gray a görögségnél eredetibbnek tekintett forrásokig nyúl vissza (Lapföldtől Dél-Amerikáig), s egyetlen nagy ívben tekinti át a költészet haladását Görögországból Itáliába, s onnan a reneszánsz idején Angliába, ahol szerinte Spenser, Shakespeare és Milton költészetében teljesedett ki a nemzeti költészet. E kibontakozást csak a francia minták imitálása szakította meg a 17. század végén kezdődő korszakban.[9] Ez a séma hosszú időre rendkívül erőteljesnek bizonyult. Gray ráadásul komolyan dolgozott egy angol költészettörténeten (bizonyos kéziratok fennmaradtak), tanulmányozta a prozódia változásait, a walesi, skandináv és óangol költészet emlékeit. A szintézis elkészítésére végül nem volt ereje, de elküldte vázlatait Wartonnak, amelyekben a fentieknek

[7] Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, szerk. Linda Ferreira Buckley és S. Michael Halloran, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2005, 430–431.

[8] A reneszánsz szerzők 18. századi kiadásaival kapcsolatban ld. Earl R. Wasserman, *Elizabethan poetry in the eighteenth century*, Urbana, University of Illinois Press, 1947, 203–223.

[9] Thomas Gray és William Collins, *Poetical Works*, szerk. Roger Lonsdale, Oxford és New York, Oxford University Press, 1977. 46–51.

megfelelően rendezi iskolákba az angol költőket. Ám a nagy művet végül Thomas Wartonnak kellett megírnia.

A költészettörténet a Spenser-kommentárok folytatása, amelyek Warton (máig fennmaradt) Spenser-kötete margináliáiból nőttek ki. Már e jegyzetekben felbukkan az a különös kettősség, amely Warton irodalomtörténészi szemléletét is jellemzi majd. Egyrészt kritikával illeti a költőt, amiért elbeszélő költeménye modelljéül nem a görög-latin eposzokat, hanem a „szabálytalan" „gótikus" románcokat választotta, másrészt elismeri, hogy nem bánja a szabályos forma hiányát, hiszen a „teremtő képzelőerő" a „megfontolt ítélőerő" segítsége és szorítása nélkül gyönyörködtet bennünket. Vagyis egyrészt elfogadja a neoklasszikus kritikai normákat, másrészt azokkal összeegyeztethetetlen poétikájú művekben leli legfőbb örömét, s ezt hatáslélektani elvekkel igazolja. Később azonban mindezt történeti elvekkel is kiegészíti, mondván, hogy egyetlen költőt sem lehet olyan elvek alapján megítélni, amelyről azok még csak nem is tudtak.[10]

Warton a kor keretei között ragyogóan felkészült költészettörténete megírására: szinte minden feljebb elsorolt hagyományt jól ismert. Ám ezek a keretek élesen eltértek attól, amit ma elvárnánk a középkori irodalom szakértőjétől. Warton nem olvasott óangolul, közép-angol ismeretei hiányosak voltak, a régi szövegek kritikai gondozásának tudománya pedig éppen csak születőben volt. Az elkészült mű nagy része végül korábban hozzáférhetetlenné vált költői művek antológiája lett, más részei leginkább annotált bibliográfiára emlékeztetnek. A tengernyi anyag összegyűjtése, gondozása, kiadása, kommentálása és többé-kevésbé koherens történeti ívbe rendezése Warton múlhatatlan érdeme. Ám a rengeteg költemény szétfeszítette eredeti terveinek kereteit, s az óriásművet a széthullás fenyegeti. Ennek ellenére, ha mozaikszerűen is, de Wartonnál állnak össze először nagy történeti narratívává a megelőző évtizedek kritikai kezdeményezései.

Warton narratív sémája alapvetően fejlődéselvű. Az első kötet előszavában kijelenti, hogy a költészettörténetben a „barbárságtól a civilizáltságig" vezető út állomásait követhetjük szemmel, s hogy „őseink vad állapotára a fensőbbség dicsőségével tekintünk vissza".[11] Warton ennek megfelelően elutasítja a középkori élet bizonyos elemeit: a katolicizmust, a skolasztikus filozófiát, az udvari élet ceremóniáit. Az irodalomban a nyelv csiszoltabbá tétele számít a legnagyobb dicséretnek (Chaucert nevezi a költői nyelv első nagy megújítójának). A verselés terén is a Dryden és Pope nevéhez kötött neoklasszicista tökéletesség-eszmény felé haladás történetét kívánja megírni. E poétikai normákat Warton nem csak a verselés, de a túlburjánzónak érzett költői képek (metaforák, *concetto*k, hasonlatok)

[10] Wellek, i. m., 167–168.

[11] Thomas Warton, *The History of English Poetry from the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century*, II., szerk. W. Carew Hazlitt, London, Reeves and Turner, 1871, 3.

kapcsán is érvényesíti, amit úgyszintén nehéz összeegyeztetni a történetiség és a relativizmus névleg vállalt gondolatával.

Wartont mégis vonzza a középkor és az eredetkutatás bűvölete. Ő azonban – szemben például a fent említett Blairrel – nem az általános emberi fejlődés narratívájában találja meg a képzeletgazdagnak, s ennyiben költőinek tekinthető eredetet, hanem speciálisan a keleten, amelyet a „romantikus" irodalom forrásának tekint. A jelző itt és később Warton szóhasználatában nem egy adott korszakra vonatkozik, hanem egy a középkorral társított és a görög-latin klaszszikusokkal szembeállítható értékrendet fejez ki, amelynek legtökéletesebb megvalósulását a románc-irodalomban látta (ennek kiteljesedését pedig Spenser *Tündérkirálynő*jében). „A középkor szokásai, intézményei, hagyományai és vallási élete mind kedveztek a költészetnek. A kocsiszínpadok (*pageants*), felvonulások (*processions*), spektákulumok és ceremóniák költői képekkel társultak, megszemélyesítéssel és allegóriával. A tudatlanság és a babona gátolják az emberi társadalom valódi érdekeinek érvényesülését, mégis ezek a képzelőerő szülei."[12] Később azonban

> [a] romantikus költészet megadta magát az értelem és a kutatás erejének […]. A klaszszikusok tanulmányozása, valamint a hűvösebb mágia és a szelídebb mitológia módszeressé kezdték tenni a verskompozíciót, s mindenki a kiválóság új mintáival, Görögország és Róma hibátlan modelljeivel kívánt versenybe szállni, ez pedig elvezetett az invenció halálához, az imitációhoz. Műveltséggel formálták a géniuszt. A fantáziát meggyengítette a töprengés és a filozófia. […] Az ítélőerőt a képzelet fölé emelték, és lefektették a kritika szabályait. Az eredeti géniusz bátor különcségét, és az őshonos gondolat merész érdességét megfélemlítették a tökéletesség és a kifinomultság metafizikai eszméi.[13]

Az Erzsébet-kor éppen azért aranykor, mert arany középútként áll az eredet primitív képzelet- és kép-gazdagsága és a modern kor prózai, racionális kifinomultsága között. Warton ebből a szempontból kora jellegzetes figurája. Hasonló okokból fontos a reneszánsz Samuel Johnson *Szótár*ának (1755) koncepciójában is, amelynek előszava szerint „minden nyelv történetében éppúgy van durva korszak, amely megelőzi a tökéletes állapotot, mint hamis kifinomultság és hanyatlás". A tökéletes egyensúly – a barbárság után és a mesterkéltség előtt – Johnson szerint is éppen az Erzsébet-korban érvényesült.[14] De hasonlóképpen Shakespeare korára helyeződik a hangsúly a Johnsonétól egészen eltérő kritikai elvek

[12] Warton, IV. 21.
[13] *Uo.*, 21–22.
[14] Samuel Johnson, *A Critical Edition of the Major Works*, szerk. Donald Greene, Oxford, New York, Oxford University Press, 1984, 319.

és értékítéletek mentén gondolkodó Richard Hurd püspök nagyhatású kritikai dialógusaiban (1759) is, aki a lovagi románcok és a gótikus irodalom védelmezőjeként lépett fel. A költészetnek leginkább megfelelő nyelv és ízlés szerinte a „megrendszabályozatlan fantázia" „durva kísérletei" és a „kifinomult értelem és tudomány" állapotai között lelhetőek fel. S ez Hurd szerint is éppen a 16–17. századok fordulójára volt jellemző.[15]

Jack Lynch monográfiája részletesen bemutatja, hogy a tizennyolcadik század milyen sokféle szempontból tekintette elődjének az Erzsébet-kort (a reneszánsz fogalma még nem volt használatban).[16] Az egyházi ügyek elrendezésével kapcsolatban, a politikai stabilitás mintáit keresve, vagy éppen az irodalmi műveltség terén a születőben lévő modernség mintegy önmaga tükreként használta a koramodern kort. Ahogy a humanista tudomány fordult a görög-latin klasszikusokhoz, ugyanazzal a gonddal kommentálják és adják ki a (tágan értett) Shakespeare-kor legnagyobbjainak a szövegeit, s teremtik meg közben a nemzeti klaszszikusok kánonját (Spenser, Shakespeare és Milton a költészet terén). Lynch azt is leírja, hogy a történeti gondolkodás fontos kategóriája, a korszak fogalma is éppen ebben a viszonylatban alakul ki. A humanisták előzmények nélküli élességgel különítették el saját magukat a középkortól. A tizennyolcadik századra azonban világossá vált: a megújulás kora is lezárult. A polgárháborút és a cromwelli korszakot követő restaurációval Dryden nemzedékének számos tagja érezte úgy, hogy új korszak kezdődött: ők is az ókorhoz visszanyúlva határozták meg a saját korukat új augustusi korszakként, de az első pillanattól tudatában voltak, hogy ez az újjászületés nem az előzőnek a folytatása. Az a korszak lezárult, s a lassanként kialakuló történeti tudatban megjelenik egy többé-kevésbé világos kezdettel és véggel leírható történeti egység: az előző kor. Ezért is történhetett meg az, hogy a kronológiailag az augustusi korhoz közelebb eső Miltont is a reneszánszhoz sorolták: a nagyság, a fenségesség, a költői intenzitás soha meg nem ismételhető korszakához. Nem más, mint Warton bátyja, Joseph tett éles különbséget Spenser, Shakespeare és Milton szerinte a fenségesség és a pátosz minőségeivel leírható költészete, valamint Pope-nak és kortársainak szellemességen és józan észen alapuló művészete között, világossá téve, hogy utóbbit a szó szigorú értelmében nem is tartja költészetnek.[17]

Az előrehaladó kifinomultság folyamatáról szóló narratívát az első pillanattól sóvárgás kíséri. Lynch példája éppen attól a kritikustól származik, akitől a legkevésbé számítanánk ilyesmire. „Milton – mondta dr. Johnson egy beszélgetés

[15] Richard Hurd, *The Works of Richard Hurd*, III., London, T. Cadell and W. Davies, 1811, 210.
[16] Jack Lynch, *The Age of Elizabeth in the Age of Johnson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
[17] Joseph Warton, *An Essay on the Writings and Genius of Pope*, London, M. Cooper, 1756, iii–xii.

során – ki tudta hasítani a Kolosszust egy sziklából, de nem tudott arcokat metszeni cseresznyemagokra."[18] A nagy és az apró, a vad fenség és a ki- vagy túlfinomult szépség ellentéte sejteti, hogy a saját eredményeire nagyon is büszke 18. században a haladásba vetett hit veszteségtudattal társult.

[18] James Boswell: *Life of Johnson*, szerk. R. W. Chapman, jav. kiad. J. D. Fleeman, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1970, 1301.

THOMAS WARTON

AZ ANGOL KÖLTÉSZET TÖRTÉNETE

RÉSZLET A HARMADIK KÖTETBŐL (1781)[1]

Erzsébet királynő uralkodásának idejét többnyire az angol költészet aranykorának nevezik, s bizonyára nem helytelen a történeti művünkben tárgyalt legköltőibb korszaknak tekinteni.

Véleményünk szerint kiemelkedik a korszak költészetének vonásai közül a mese, a fikció és a képzelőerő jelentősége, valamint a lebilincselő kalandok és megindító események kedvelése. A továbbiakban kísérletet teszek e jellegzetes megkülönböztető vonások okainak fellelésére és magyarázatára. A következő – hol egymással vegyülő, hol egymagukban érvényesülő – hatóokokat kell tekintetbe vennünk: az ókori klasszikusok iránti érdeklődés újjáéledését s műveik tolmácsolását, az itáliai regények behozatalát és lefordítását, a hamis filozófia látomásos álmodozásait és szőrszálhasogatását,[2] a költészet céljainak megfelelő mértékű babonásságot, a románcok csodás fordulatainak átvételét, valamint a népi színjátékokban előforduló jobb és gyakoribb allegorikus jeleneteket.

A pápista romlottság és csalárdság felszámolása után általánossá vált a görög és római műveltség elsajátításának divatja, s az irodalmárnak sem kellett már kifejezetten tudósnak lennie; fő- és köznemesek is igényt tartottak a címre. A papok érdeke korábban azt diktálta, hogy önmaguknak tartsák meg a klasszikus nyelvek ismeretét, s így most egyszerre mindenki türelmetlenül vágyott megismerni, amit azelőtt sérelmére eltitkoltak előle. Az igazság igazságot szül, s a misztérium leple nem csak a vallásról, hanem az irodalomról is lehullott. A laikusok, akiket most megtanítottak természetes jogaik érvényesítésére, nem tűrték tovább a tudás kisajátítását, hanem bejárást követeltek a papok által bitorolt területre. Az új felfedezések iránti általános kíváncsiság – amelyet csak fokoztak a görög és római

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 121–126.

[1] A fordítás a következő kiadás alapján készült: Thomas Warton, *The History of English Poetry from the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century*, IV., szerk. W. Carew Hazlitt, London, Reeves and Tourner, 1871, 355–363. Hasznosítottam a következő antológiák kommentárjait és szerkesztői megoldásait is: szerk. Brian Vickers, *William Shakespeare: The Critical Heritage. Vol. 6, 1774–1801*, London és New York, Routledge, 2003 [1981], 304–309., szerk. Scott Elledge, *Eighteenth-Century Critical Essays*, II., Ithaca, New York, Cornell University Press, 1961, 794–803.

[2] Nem egészen egyértelmű: Warton valószínűleg a skolasztikus filozófiára gondol.

szerzők műveiben rejlő kincsekre vonatkozó megalapozott vagy megalapozatlan elképzelések – mindenkit, aki szabadidővel és vagyonnal rendelkezett, a klasszikusok tanulmányozására serkentett. Az előző korszak kifinomult műveltségéből finomkodó divat lett a rákövetkezőben. […]

Miután az előkelők megismerték az ókori könyveket, minden a klasszikus történelem és mitológia színeit öltötte magára. Bár a kálvinisták helytelenítették a pogány istenek megjelenítését – gyanakodtak, hogy ez erősítené, vagy akár visszsza is hozná a bálványimádás szellemét –, mégis mindenfelé divatosak lettek. Ha a királynő áthaladt egy vidéki városon, szinte minden kocsiszínpadon a panteont lehetett látni. Ha meglátogatta egy nemes házát, a kapun belépve házi istenek köszöntötték, és Mercurius kísérte a lakosztályába. Még a cukrászok is a mitológia szakértőivé váltak. Vacsoránál Ovidius *Átváltozásai*nak válogatott jeleneteit rakták ki édességekből; egy óriási szilvatorta történeti tárgyú cukormázát Trója elpusztítását ábrázoló ízletes dombormű borította. Délutánonként, ha őfelsége a kertben kegyeskedett sétálni, a tavat Tritonok és Néreidák lepték el, a család apródjai a lugasok közül leselkedő erdei nimfákká változtak, az inasok pedig szatíroknak öltözve szökdécseltek a pázsiton. Nem kívánok tápot adni az illetlen gyanakvásnak, de nem könnyű megmondani, miért is tették Erzsébet szüzességét szüntelen és túlzó dicsőítés tárgyává, és az sem világos, mitől is lenne kevésbé kiváló vagy dicsőséges egy férjezett, mint egy hajadon királynő. Őfelsége reggel mégis, miután Aeneas útját ábrázoló kárpitokkal borított szobában aludt, a parkban vadászott, s Dianával találkozván az istennő a hónál is tisztább erényesség legragyogóbb mintaképének nevezte őszemérmességét, és Akteón tolakodásától óvott ligetekbe invitálta. Valójában azért hízelegtek neki olyan túláradóan ezen erényéért, mert a hősnők jellegzetes ékének látták, amint a bajnokok legfőbb büszkesége az emberfeletti hírnév volt a régi barbár románcokban. A továbbra is divatos lovagi érzülettel összhangban ünnepelték a szüzességét, a bókok formája azonban a klasszikus allúzió volt.

[…]

A klasszikusok divatjának beáradása hamar megfertőzte a költészetünket. Szerzőinket, akik már azelőtt kijárták a fantázia iskoláját, egyszerre elvakították a képzelőerő új szüleményei, s egy-kettőre a pogány ókor istenei és hősei díszítettek minden művet. Az ókori mesékre való utalásokat gyakran a helyénvalóságot egészen figyelmen kívül hagyva vezették be. Page-né, akit pedig Shakespeare egyáltalán nem szándékozott sem művelt, sem mesterkélt hölgynek bemutatni, nevetve a testes Falstaff kellemetlen széptevésén, így szól: „Inkább lennék óriásnő és feküdném a Pélion hegye alatt."[3] A pogány történetek ismertsége azonban nem az eredeti művek széleskörű tanulmányozásából fakadt, hanem a számos

[3] *A windsori víg nők*, 2.1.69–70. Devecseri Gábor fordítása.

ekkoriban született angol fordításból. Minden tollforgató klasszikusokat fordított, így ezek a mesék széles körben elterjedtek, ismertek lettek, és a legegyszerűbb emberekhez is eljutottak. Amint kiszabadultak a tudós nyelvek köréből, azonnal széleskörű izgalmat váltottak ki. Ovidius *Átváltozásai* (hogy ne szaporítsuk tovább a példákat), amelyeket éppen ekkoriban fordított le Golding, még a tanulatlanok számára is feltárta az új képzeletbeli világot.[4] Minthogy az ősi mesék elérhetőek voltak angolul is, a tanult utalások – egy költeményben vagy egy kocsiszínpadi előadás során – már nem voltak homályosak vagy érthetetlenek az átlagolvasó vagy az átlagnéző számára. És így jutunk el ahhoz a megállapításhoz, hogy a klasszikusokhoz való visszatérés során először csak a mesés képzeletszüleményeik ragadtak meg bennünket. Nem fordítottunk figyelmet a művek szerkezetének szabályosságára, sem a bennük megfogalmazódó vélekedések helyességére. Egy durva kor kezdte olvasni ezeket a szerzőket, amely így a túlcsapásaikat, nem pedig a természetes szépségüket utánozta. S ezt – ahogy az már az újdonságoknál lenni szokott – kárhoztatható módon túlzásba vitte.

[…]

A korszakunkra jellemző költészet következő jelentős forrását a számos angolra fordított itáliai elbeszélés jelentette. Ezek a történetek, amelyek nem kizárólag a romantikus invencióra, hanem a való életre és a szokásokra, valamint a kitalált, de valószerű események művészi elrendezésére támaszkodtak, így újfajta örömöt jelentettek a népnek, amely nem vesztette még el a történetmondás ősi élvezetét, és mindazok divatos szórakozásává váltak, akik saját örömükre olvastak. Számtalan színdarab és költemény íródott ezek nyomán, amelyek máskülönben nem születhettek volna meg, és íróink saját műveikben is hasonló utakat kerestek. E könyvek elterjedése előtt a megható helyzetek, a körülmények összjátéka és a kifejlet pátosza lényegében mind ismeretlenek voltak. A gyötrelmet, különösen azt a fajtáját, amely a gyengéd érzelem megpróbáltatásaiból fakad, nem ábrázolták még a leglebilincselőbb megjelenési módjaiban. Innen kölcsönözték költőink (különösen a drámai költőink) az ötleteket elfogadható cselekmények kialakításához, és a tények azon szükséges bonyodalmát, amelyből komikus vagy tragikus történet születhet. Ahogy gyarapodtak az ismeretek, úgy akart a szellem egyre több témát és nyersanyagot. Ezek a művek léptek a legendák és a krónikák helyébe. Bár a vándorénekesek régi históriás költeményei sok bátor kalandot, hősies vállalkozást tartalmaztak, és durva kidolgozásuk ellenére erőteljes hatást váltottak ki, mégis hiányzott belőlük az elegendő és megfelelően elrendezett fordulat valamint a jellemek és események igazabb és valószerűbb leírása, amit pedig megkívánt az árnyaltabb gondolkodású és kíváncsibb kor. Még az eredeti gótikus

[4] Arthur Golding (?1536–?1603) latinból és franciából fordított. Teljes *Átváltozásai* (jambikus heptameterben, párrímekkel) 1567-ben jelentek meg.

románc nyers vonásait is lágyabbá tette az ilyesfajta olvasottság; Sydney itáliai pasztorállal – na meg azokkal a hozzávalókkal, amelyekkel Héliodórosz frissiben lefordított *Etiópiai történet*ében lehetett találkozni[5] – oltotta be a feudális szokásokat *Arcadiá*jában.[6]

A reformáció nem pusztított még el minden tévképzetet, s nem varázstalanította a babona végvárait. A hagyományos hit málladozó épületén néhány betű még kivehető volt. A tudomány reggelének első fényei nem tűntették még el a tudatlanság minden manóját. Az ész meghagyott még néhány lézengő démont a szolgálatában, a költészet irányítása alatt. Az emberek még hitték, illetve hajlandóak voltak elhinni, hogy szellemek lengik körül őket, amelyek „ég fuvalmát vagy pokol lehét" hozzák magukkal,[7] hogy a kísértetek az esti tűzoltást jelző harang szavára valóban kiszabadulnak a bűnhődésük házából, és hogy tündérek rajzolnak misztikus köröket a holdfényben a rétre. E hiszékenység jelentős részét még a tudomány és a mélyenszántó gondolkodás neve is szentesítette. Prospero nem rejtette eltörött pálcáját a föld alá, s a könyvét sem vetette a tenger mérőlánc által el nem ért mélyébe.[8] […] Egy tanultabb és csiszoltabb kor Shakespeare-je nem ábrázolt volna a déli napot elfeketítő mágust, sem boszorkányszombatot, sem üstöt bűbájoláshoz.

Kétségtelen, hogy a fenti elképzelések nagy részét sokkal jobban hitték és sokkal többen osztották a megelőző korokban. De a kompozíció művészete nem haladt még kellőképpen előre, és az akkoriban élt költők nem is tudták volna megfelelő stílusban és kellő megfontoltsággal feldolgozni e témákat. Ekkoriban értünk el abba a korszakba, amikor az ész által megzabolázott nemzeti hiszékenység egyfajta civilizált babonásságot eredményezett, s olyan tradíciókat hagyott hátra, amelyek elég fantáziadúsak ahhoz, hogy a költők feldíszíthessék őket, ám a józan ész szempontjából sem túlságosan vadak vagy elrugaszkodottak. Hobbes – bár nem osztotta ezt a nézetet – helyesen jegyzi meg: „A jó költeményhez […] mind ítélőképességre, mind képzeletre szükség van. De főképpen képzeletre, mert a vers eredetiségével (*extravagancy*) vált ki tetszést – azt viszont kerülni kell, hogy tapintatlanságával nemtetszést váltson ki."[9]

[5] Thomas Underdown fordítása 1587-ben jelent meg.

[6] Sir Philip Sidney (1554–1586) műve. Két változata létezik: az öt részes első változat 1581-ben készült el, a második, amelyen Sidney 1583–4-ben dolgozott, befejezetlenül maradt. Az *Arcadia* számos dalt és költeményt beépítő, drámai hatású párbeszédeket használó hosszú prózai mű, amely Arcadia uralkodójának és vidékre visszavonult udvarának történetétről szól; számos bukolikus elemet és teljes eklogákat tartalmaz. Hosszú ideig rendkívül népszerű olvasmány volt, sokan merítettek a benne található megszámlálhatatlan kalandos vagy épp romantikus történetből: az *Arcadiá*ból származik például a Gloster-szál Shakespeare *Lear király*ában.

[7] *Hamlet*, 1.4.22. Arany János fordítása.

[8] *A vihar*, 5.1.54–57. Babits Mihály fordítása alapján.

[9] Thomas Hobbes, *Leviatán vagy az egyházi és világi állam formája és hatalma*, I., ford. Vámosi Pál, Budapest, Kossuth, 1999, 124.

[…]

Itt érdemes megjegyezni, hogy csak néhány kritikai értekezés és egyetlen *Poétika*[10] született ekkoriban. A kifejezhető véleményeket és a költői képeket még nem határozták meg a kompozíció megfellebbezhetetlen előírásai, s a géniuszt nem nyűgözte le az ízlés bíróságának jövőbeli, végleges ítéletének tudata. Az apróságok iránti nemes közömbösséget figyelhetünk meg ekkoriban a szerzőinknél. A helyénvalóság követelményének túlságosan alapos vizsgálata helyett mindenki szabadon engedte saját invenciójának szeszélyeit. A költő elsősorban saját belülről fakadó érzéseire épített, saját közvetlen és egyedi szemléletmódjára, a gondolat szabadsága pedig gyakran a megszólalás leplezetlen őszinteségében nyilvánult meg. Ez a körülmény egyébként nagyban hozzájárult költőink versmértékének zenei modulációjához, amely aztán hamar a disszonancia és nyersesség ellentétes végletéig süllyedt le. Gyakran gondatlanok voltak a válogatás és a megkülönböztetés terén. Shakespeare az általános természetet követve barangolt. Földről az égre, égből földre villan a szeme.[11] Látjuk, ahogy átszakítja a képzelet módszerének határait. Egy jeleneten belül alászáll a tragikus fenség legnemesebb delelőjétől a szójátékokig, a szófacsarásokig, a népszerű bohózat legalantasabb mulatságaiig. Méltóságának teljében saját II. Richárdjára emlékeztet, a „könnyelmű királyra",[12] aki esetenként megfeledkezett uralkodói rangjáról, és „méltóságát prédául adta / Suhancok röhejének". Úgy tűnik, semmi kivetnivalót nem látott a hercegek és tökfilkók, szenátorok és szatócsok, tanácsadók és tisztek, uralkodók és udvari bolondok közötti, átmenet nélküli váltásokban. Mint Vergilius fejedelmi tölgye: – *Quantum vertice ad auras / Ætherias, tantum radice in Tartara tendit.*[13]

Szatírák – ha jól értjük a szót – a királynő uralkodásának utolsó éveiig egyáltalán nem születtek, s még akkor is csak néhány. A kor bűneinek részletes képe nem felelt meg azoknak az olvasóknak, akik a művi szokások világában szerettek kóborolni. Az emberekhez hasonlóan a Múzsa is túlságosan ünnepélyes és viszszafogott volt, túlzottan ceremoniális és pedáns ahhoz, hogy lehajoljon a mindennapi élethez. A szatíra egy rendkívül csiszolt nép költészete.

A női karakterek jelentőségét nem ismerték még fel, és a nők nem kaptak még bejárást az általános társas érintkezésbe. Még nem tette komikus hatásúvá a költészetet ez a keveredés, s verselésünk nyersebb hangütését sem lágyította a gáláns

[10] George Puttenham *The Arte of English Poesie* című 1589-es tanulmányáról van szó.

[11] Warton bizonyára Theseus szavaira utal a *Szentivánéji álom*ból (5.1.12–17.): „Szent őrületben a költő szeme / Földről az égre, égből földre villan, / S mig ismeretlen dolgok vázait / Megtestesíti képzeletje, tolla / A légi semmit állandó alakkal, / Lakhellyel és névvel ruházza fel." (Arany János fordítása.)

[12] *IV. Henrik, I. rész*, 3.2.60. Vas István fordítása.

[13] „föl az égig aként veti lombját, / mint amiképpen a Tartarusig terjed gyökerével." *Georgica* II.291–292. Lakatos István fordítása.

viselkedés könnyedsége s a bókok közvetlensége, amelyek talán esetenként a komolyabb témákra is hatással vannak, és észrevétlenül átterjednek a stílus és a gondolkodás általános szokásaira. Nem szeretném azt sugallni, mintha a költészetünk kárt szenvedett volna a viselkedésünkben a gyengédebb nem befogadása – vagy még inkább a nők oktatásának javulása – miatt végbement jelentős változás miatt; ez elegánssá és változatossá tette az életet, kibővítette a társalgás terét, gyarapította a szellemesség és a humor témáit, és gazdagabbá tette azok forrásait. Én azonban a kompozíció jellegzetességeit vizsgálom, és azt kívántam felvetni, hogy egy ilyen jelentős tényező hiánya a régiek életének formáiból és felépítéséből bizonyára hatással volt a kortárs költészetre. Őseink e téren mutatott szokásainak számos nyoma maradt. Udvarlási stílusukat kikövetkeztethetjük Hamlet, az ifjabb Henry Percy, V. Henrik vagy Fenton úr szerelmes beszélgetéseiből. Tragikus hősnőik – Desdemonáik és Oféliáik – bármilyen fontos szerepük legyen is a darabokban, mindig háttérbe vannak szorítva. Komédiáikban a hölgyek csupán „vígnők", egyszerű és derűs matrónák, akiknek az értékét a tisztességükkel való takarékoskodás adja meg. A rövidebb költeményekben, ha egy szerelmes az úrnőjét dicséri, a bókok nem kifinomultak és nem is megindítóak, hiányzik belőlük mind az elegancia, mind az érzés: a hölgy leírása nem érthető, művészi dicsőítés, nem a természet valódi színeit és meglévő kiválóságait követi, hanem mintha egy másik világ különös ideálját írná le, amely jelentőség nélküli, túlzó és természetellenes érzéseket vált ki.

Mindezen körülmények (vagy sokuk) eredményeképpen a kor költői nyelve leíró, festői és figuratív volt. Ez a hatás még az Erzsébet uralkodása alatt született prózai művekben is megmutatkozik. A rákövetkező korban aztán a költészet vette át a próza nyelvét.

Az általános ismeretek ezalatt széles körben és nagy sebességgel gyarapodtak. Egyre szaporodtak a könyvek, és számos rendkívül hasznos és értelmes témát tárgyaltak már a mi nyelvünkön is. A tudomány azonban nem lépett még nagyot előre. Egészében véve Erzsébet uralkodása alatt értünk el abba a korszakba, amely az eredeti és igaz költészetnek kedvez: a magát kéretlő fantázia nem mindig tudott ellenállni az értelem ostromának, a géniuszt csupán irányította, de nem uralta az ítélőerő, az ízlés és a műveltség pedig még csak annyira fegyelmezték meg a képzelőerőt, hogy az általuk kísért szépségek érdekében ne kívánja sem elítélni, sem korlátozni annak csapongásait.

Gárdos Bálint fordítása

GÁRDOS BÁLINT

DRÁMA MINT KÖLTÉSZET ÉS SZÍNHÁZ

CHARLES LAMB SHAKESPEARE-ESSZÉJÉHEZ

„Úgy tűnik, az Erzsébet-kori drámaírókkal kapcsolatban minden modern vélekedés Lamb-től ered" – írta 1924-ben T. S. Eliot, s ezzel korántsem dicsérni akarta a romantika nagy esszéíróját és kritikusát.[1] Eliot ugyanis azzal vádolta Lamb-et, hogy az ő tevékenységének hatására különvált irodalom és dráma, vagyis lehetséges lett „darabokat költészetként olvasni, figyelmen kívül hagyva a színpadi funkciójukat".[2] Lamb leghíresebb kritikai írása, amely 1812-ben jelent meg először, egy egész sor olyan Shakespeare-értelmezés előtt nyitotta meg a kaput, amely ha nem is hagyja figyelmen kívül az előadás összefüggését, mindenesetre eredendőbbnek és érdemibbnek tekinti az olvasott művet a színházban megtekintettnél (Lamb-et követték ebből a szempontból barátai, Coleridge és Hazlitt is). Ma, amikor a kritika a médium jelentőségét hangsúlyozza a műalkotások létrehozásában és befogadásában, amikor egyre nagyobb hangsúly esik a konkrét történeti kontextus feltárására, s egyre többet tudunk arról, hogy a magányos, néma, töprengő olvasás modern tapasztalata mennyire távol áll az Erzsébet-kori színházra jellemző kollektív befogadástól, amikor elméletek és történeti vizsgálatok sora tudatosítja az írás és az élőszó viszonyának, a technológiák és apparátusok szerepének komplex jelentőségét, e megközelítésmódokat gyakran naivnak, vagy egyszerűen meghaladandó tévútnak írják le. Hogyan érthetnénk meg Lamb álláspontját?

Számos kritikus hívja fel a figyelmet Lamb gondolatmenetének az életmű egészén belüli ellentmondásos helyzetére. Először is Lamb nagyon szerette és sűrűn látogatta a színházakat, több színész barátja volt és egyszer megkérte a kezét egy színésznőnek. Maga négy darabot írt, valamint nyolc prológust és epilógust mások műveihez. Számos színikritikát, színész-portrét is publikált, a Shakespeare tragédiáiról szóló tanulmány kezdeményei egy *III. Richárd*-előadás kritikájában találhatóak, így az újabb értelmezések többnyire azt a paradoxont

[1] T. S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1951, 110.
[2] *Uo*.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 127–132.

vizsgálják, hogy a színházellenes tézis látszólag a színház tapasztalatából származik.[3] Mi következik ebből? Általánosítható elméleti feltevésről van szó, vagy a színház egy konkrét változatával kapcsolatos fenntartásokról?[4] Egy érdekes újabb felvetés szerint nem színházellenességről beszélhetünk a romantikusoknál, hanem a kora tizennyolcadik századi színháznak a közönséget a színpadtól fizikailag is eltávolító, rendkívül erős show-elemekkel élő, a nézőt a passzív műélvező helyzetébe kényszerítő jellegével szemben az aktív, szimpátiára, kreativitásra, újra-és újra-olvasásra épülő befogadásmód előnyben részesítéséről.[5] Coleridge még azt is kiemelte, hogy a Shakespeare művek eredeti előadása sokkal inkább az olvasásra emlékeztetett.[6] A másik (ritkábban tárgyalt) paradoxon azzal kapcsolatos, hogy Lamb e korai írása után olyan esszékről lett híres (az 1820-as évek Elia álnéven kiadott gyönyörű írásairól), amelyek egy kimondottan teátrális írásmódot valósítanak meg: az esszéista által belakott Londont sokszor színházi látványként mutatják az olvasónak, magát a beszélőt pedig gyakran a bohóc helyzetébe állítják.[7] Amiből valószínűleg az következik, hogy nem általánosságban színház és irodalom ellentétéről van itt szó, hanem speciálisan Shakespeare (és kiváltképp a shakespeare-i tragédia) számára teremt meg Lamb egy olyan kategóriát, amely a képzeletre tartozik és nem az érzékekre, a lélek lényegét érinti, nem pedig az utánozható felszínt, s amely elkülönítendő a mindennapok világától. Hasonló elválasztások a fenséges költészet, a vad képzelőerő és a mindennapok prózai világa között máshol is felbukkannak Lamb színházzal kapcsolatos írásaiban.

A gyermeki és a felnőtt világlátást összevető legszebb romantikus írások közé tartozik az 1821-es „Amikor először voltam színházban" című Elia-esszé. Ebben az írásban a gyerek számára az előadás maga a valóság.

[3] Joan Coldwell, „The Playgoer as Critic: Charles Lamb on Shakespeare's Characters", *Shakespeare Quarterly*, 1975/2, 184–195.

[4] Pl. John I. Ades, „Charles Lamb, Shakespeare, and Early Nineteenth-Century Theater", *PMLA*, 1970/3, 514–526. Roy Park, „Lamb, Shakespeare, and the Stage", *Shakespeare Quarterly*, 1982/2, 164–177.

[5] Edward Pechter, *Shakespeare Studies Today. Romanticism Lost*, New York és Houndsmill, Palgrave Macmillan, 2011. 155–172.

[6] „[A]kkoriban, a díszlet hiánya miatt, műveit, azt mondhatjuk, inkább recitálták, mintsem eljátszották – vagyis a leírás és az elbeszélés nyomán alakult ki a helyszín látványa, a nézők fantáziájára volt bízva, hogy azt lássák, aminek a leírását hallják; a kép nem színekből, hanem szavakból állt össze." S. T. Coleridge, *Shakespeare*, ford. Módos Magdolna, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2005. 390.

[7] Jonathan Bate jegyezte meg, hogy míg több romantikus azon vetélkedett, melyikük azonosul inkább Hamlet figurájával, Lamb magát mintha Yorick helyzetébe képzelte volna. Bate, „Introduction" = Charles Lamb, *Elia and The Last Essays of Elia*, szerk. Jonathan Bate, Oxford, New York, Oxford University Press, 1987. xv. A kérdést részletesen tárgyalja: Simon P. Hull, *Charles Lamb, Elia and the London Magazine: Metropolitan Muse*, London, Pickering and Chatto, 2010, 149–177.

> Minden érzésemet elnyelte ez a látomás. Káprázta tó öltözékek, kertek, paloták, hercegnők vonultak el a szemem előtt. Színészeket nem ismertem. Arra az időre Perszepoliszba kerültem, s bálványuk tüzes oltára már-már engem is megtérített. Bámulat nyűgözött le, s a jelenést valami többnek hittem az elemek lángjainál. Varázslatos álom volt egészen. Azóta csak álmaimban volt részem ilyen élvezetben.[8]

Lamb az eredeti szövegben is szokatlan, régies mondata „*I knew not players*" („Színészeket nem ismertem") távolról Hamlet szavait idézheti az első felvonás második színéből: „*I know not »seems«*", Arany János fordításában „látszik-ot nem ismerek". Ugyanez jellemzi a gyermek Elia nézőpontját is: a látszat, a fikció ismeretének hiánya. A gyermekkor számára minden csupa „látomás", „álom és vízió". Ám ez az élmény, intenzitása ellenére, az Elia-esszék világában legfeljebb gyerekkori emlékként jelenhet meg.

Lamb nem éreztet nosztalgiát, és nem is engedi elfelednünk, hogy a gyermek mesés és rendkívül intenzív élménye voltaképpen tévedésen alapul („Semmit sem tudtam, semmit sem értettem, semmit sem ítéltem meg. Mindent éreztem, mindent szerettem, mindent csodáltam.").[9] A felnőtt számára a színház olyan intézmény, amely úgy tart határozott távolságot a mindennapjainktól, hogy egyúttal semmilyen vad látomásokba, álmokba nem enged belefeledkezni.

> Rajongóként hagytam el a templomot és racionalistaként tértem vissza. Ugyanazok a dolgok voltak jelen, anyagi valójukban, de emblematikus jelentésük már hiányzott. A zöld függöny most már nem a két világot elválasztó fátyol volt, amelynek felvonása visszahozza az elmúlt korokat, s „királyi kísértetet" tár elénk, hanem egy bizonyos mennyiségű zöld posztó, amely meghatározott időre elválasztja a közönséget embertársaik egy csoportjától, akik aztán előlépnek, és eljátsszák a szerepeiket.[10]

A gyermekkori élmény elvesztése fájdalmas, de egyúttal biztonságot ad. A megismerhető világot ugyanis csak egy „fátyol" választja el fenyegető „másik"-ától: a kísértetek világától, amelyek királyi méltóságuk ellenére (Lamb-nek bizonyára a *Hamlet* jár az eszében) a halált idézik. A felnőtt Elia számára így lesz a színház a pompás látomások helyszíne helyett „a legkellemesebb kikapcsolódás".[11]

Lamb „Színpadi illúzió" című 1825-ben megjelent esszéjében azt fejtegeti, hogy míg a tragédia annál tökéletesebben éri el a hatását, minél inkább belefeledkezünk, a komédia jobban érvényesül, ha a színészek a közönségre kikacsintva

[8] Charles and Mary Lamb, *The Works of Charles and Mary Lamb*, II., szerk. E. V. Lucas, London, Methuen, 1903–05, 98–9.
[9] *Uo.*, 100.
[10] *Uo.*
[11] *Uo.*

mindegyre megtörik az illúziót, és emlékeztetnek rá, hogy amit látunk, az nem a valóság.

A kétféle dologtól megkövetelt hihetőség különbségét jól megvilágítja, hogy mennyiben várunk másféle igazságot egy gyászos és egy vidám történet elmesélőjétől. Az első esetben, ha csak a legcsekélyebb hamisságra gyanakszunk, egyáltalán nem fogadjuk el a történetet. Ha félrevezetést sejtünk, a könnyeink nem hajlandóak eleredni. De egy vidám történet mesélője nagyobb szabadságot élvez. Tőle az abszolút igazságnál kevesebbel is beérjük. A drámai illúzió esetében ugyanez a helyzet. Egy komédia előadásakor, beismerjük, szeretjük azt látni, hogy a közönség polgárjogot kap a színfalak mögött: ragadja őket magával a dráma, de legyenek egyúttal szívesen látott nézelődök is.[12]

Lamb saját írói módszerére is pontosan a „vidám történet mesélőjének" szabadsága jellemző. Szereti megtörni az olvasó illúzióját: ráébreszt minket, hogy amiről beszél, az nem a valóság (bár nagyon emlékeztet rá).

Lamb sokat kritizált 1823-as esszéje az „Előző évszázad mesterséges komédiájáról" is így válik érthetővé. Lamb itt látszólag amellett érvel, hogy a 1660-as évekkel kezdődő korszak komédiája teljes mértékben független a morálisan megítélhető mindennapi valóságtól. „Nem hágnak át egyetlen törvényt, vagy lelkiismereti korlátot sem. Nem is ismerik ezeket. Kiszabadultak a keresztény világból a – hogy is nevezzem? – a felszarvazottak földjére, a csábítás utópiájába, ahol a gyönyör kötelesség, s a tökéletes szabadosság az illő viselkedés. Egészében gondolatbeli tájról van szó, amely semmilyen kapcsolatban nem áll a való világgal."[13]

Lamb mégsem kívánja abszolút módon elválasztani a komikus fikciót a valóságtól. Már az írás első bekezdésében világosan megfogalmazza, hogy míg a moralisták tökéletes azonosságot feltételeznek a művek és a mindennapok között, Congreve vagy Farquhar komédiájának élvezetéhez egy köztes álláspont elfoglalására kellene újra képessé válnia a kényszeresen ítélkező kornak.

> A drámai jellemek tényked̈ése nem állja ki az erkölcsi próbát. Mi pedig mindent ahhoz kötünk. […] Nincsenek már olyan köztes érzelmeink, mint amilyen a dráma általi megérintettség. […] Nem is a szentimentális komédia tett minket tönkre, hanem az azt követő, örömeinket sokkal inkább fenyegető zsarnok, a mindennapi élet versenytársakat nem tűrő, mindent magába nyelő drámája. Ebben az erkölcsösség minden...[14]

„Az abszolút igazságnál kevesebbel is beérjük" – írta Lamb a komikus történetekkel kapcsolatban: ugyanazt az abszolútumoktól eloldott attitűdöt próbálja

[12] *Uo.*, 164–5.
[13] *Uo.*, 143.
[14] *Uo.*, 141–2.

érvényesíteni a felvilágosodás korának komédiáival kapcsolatban is. A két „abszolút" megközelítés között foglal helyet Lamb „köztes érzelmekkel" felruházott ideális színházi nézője.[15] Ő nem oldja fel a komédia világát a „mindent magába faló" mindennapokban, hogy saját erkölcsössége fölényes tudatában ítélkezhessen a szereplők felett. De nem is függetleníti egészen a drámát a közönséges tapasztalataink világától. A jó komikus színház felnőtt nézőkhöz szól, akik már elvesztették a gyerekek egyszerre nagyszerű és hátborzongató képességét arra, hogy egy szempillantás alatt lépjenek át egyik világból a másikba (a józan mindennapokból a képzelet világába). A néző nem feledkezik meg arról, hogy színészeket, díszleteket és színpadot lát, ám annyira mégis belehelyezkedik a dráma világába, hogy képes legyen a szigorú erkölcsösség normáit ideiglenesen felfüggeszteni.

Nem véletlen tehát, hogy a tragédiák végletes világa idegen az Elia-esszékétől. Lamb erről a műfajról érdemben egyedül a Shakespeare-tanulmányban nyilatkozik, amely – szemben a fent idézett, később keletkezett esszékkel – nem került be az Elia álnéven megjelentetett sorozatba. Ha a komédia az a műfaj, amelyet bizonyos távolságtartással kell néznünk, akkor a tragédia pszichológiájának éppen az azonosulás, az átalakulás a lényege. S ezt a tapasztalatot Lamb szerint a színház nem képes megadni. „A színpadon csakis testi kínokat és gyengeséget látunk, tehetetlen tombolást: olvasás közben nem látjuk Leart: mi magunk vagyunk Lear. Az ő elméjében időzünk…"

Az esszé talán leghangsúlyosabb gondolata, hogy a shakespeare-i tragédia olvasása felszámol minden közvetettséget: belépünk a dráma világába, sőt egyenesen a szereplők tudatába. „A legjobb drámák esetében, Shakespeare-nél pedig különösen, egészen nyilvánvaló, hogy a *beszéd* – legyen az monológ vagy párbeszéd – csupán médium, s gyakran kimondottan mesterséges médium, amely arra szolgál, hogy az olvasó vagy néző olyan tudást szerezzen a karakter elméjének belső felépítéséről és működéséről, amelyre *e kompozíciós formában* máskülönben legfeljebb az intuíció tehetné képessé."

Lamb szerint Shakespeare ismerte a lélek legbelsőbb folyamatait, és tudta, hogy szereplőinek „*mikor*, *miért* és *milyen mértékben* kell megindulniuk", míg a színész csak „e szenvedélyek arckifejezésben vagy gesztusokban megmutatkozó jeleinek puszta utánzásával van elfoglalva." Az előadás a tiszta lelki tartalmakkal való találkozás varázslata helyett azok testivé szegényítését eredményezi: „egy idea megvalósítása helyett csupán anyaggá tettünk és a hús és a vér mércéjéhez alacsonyítottunk egy tiszta látomást. Elérhetetlen szubsztanciát követve elvesztettünk egy álmot."

Shakespeare minden összehasonlítás fölé helyezett művészete számára tartja fenn Lamb azt a lehetőséget, amelyet egyébként oly problematikusnak tart:

[15] Ld. Walter E. Houghton, Jr. „Lamb's Criticism of Restoration Comedy", *ELH*, 1943/1, 61–72.

a puszta látomás, a minden anyagiság fölé emelt álom költészetét. Ez az „abszolút" művészet a színház „köztes" világában azonban nem találhat helyet. Itt nincs helye a játékosságnak, az összekacsintásnak: itt – ahogy Learről írja – „meztelenül jelenik meg előttünk" a szereplők „elméje", s ez talán nem is való a közönség szemei elé. Az olvasás során, a képzelet segítségével Shakespeare-hez hasonlóan mi is áthatolhatunk minden fizikai vagy nyelvi közvetítésen, és beléphetünk a szereplők lelkébe.

CHARLES LAMB

SHAKESPEARE TRAGÉDIÁIRÓL, SZÍNPADI MEGJELENÍTÉSRE VALÓ ALKALMASSÁGUK SZEMPONTJÁBÓL (1812)

Mikor[1] a minap az Apátságban jártam, megütötte a szememet egy mesterkélt tartású figura, amelyre régebbről nem emlékeztem: alapos szemügyre vétel után az ünnepelt Garrick[2] úr egészalakos szobrának bizonyult.[3] Bár odáig nem mennék el, hogy néhány derék külföldi katolikust követve egészében kirekesszem a színészeket a megszentelt földről, de megvallom, igencsak megbotránkoztam azon, hogy színházi pózokat és gesztusokat bocsátanak arra a helyre, amelyet azért különítünk el, hogy a legszomorúbb valóságokra emlékeztessen bennünket. Közelebb lépve e sorokat találtam a harlekin figura alá írva:

> To paint fair Nature, by divine command,
> Her magic pencil in his glowing hand,
> A Shakespeare rose: then, to expand his fame
> Wide o'er this breathing world, a Garrick came.
> Though sunk in death the forms the Poet drew,
> The Actor's genius made them breathe anew;
> Though, like the bard himself, in night they lay,
> Immortal Garrick call'd them back to day:

[1] A fordítás a standard kritikai kiadás alapján készült, Lucas kommentárjainak fölhasználásával Charles and Mary Lamb, *The Works of Charles and Mary Lamb*, I., szerk. E. V. Lucas, London, Methuen, 1903–05, 97–111.

[2] David Garrick (1716–1779) 1747-ben lett színész a Drury Lane-en, ahol 1776-os visszavonulásáig kora legnagyobb férfi sztárjává vált. Maga is számos színpadi és egyéb művet írt, főleg bohózatokat, illetve prológusokat és epilógusokat mások darabjaihoz. Samuel Johnson egykori iskolai tanítványaként tagja volt Johnson híres Klubjának. 1769-ben ő szervezte a nagy Shakespeare-ünnepséget Stratford-upon-Avonben, amelyet a Shakespeare-kultusz szimbolikus eseményeként tartanak számon.

[3] A londoni Westminster apátságról van szó. A leírt emlékmű valós, 1797-ben emelték, Henry Webber munkája. A vers Samuel Jackson Prattnek, Garrick színész-kollégájának a munkája. Lamb amúgy sem volt nagy véleménnyel Pratt költői képességeiről. Egy kötetét magánlevélben „gyalázatosnak" nevezte. Garricknek és feleségének sírja Shakespeare szobrával szemben található, mellette Samuel Johnson pihen. Lamb valószínűleg elkeseredetten látta volna, hogy azóta Sir Henry Irving és Sir Laurence Olivier és melléjük került.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 133–150.

And till Eternity with power sublime
Shall mark the mortal hour of hoary Time,
Shakespeare and Garrick like twin-stars shall shine,
And earth irradiate with a beam divine.

(Hogy isteni parancsolatot követve a szép természetet fesse,
sugárzó kezében tartva varázsceruzáját,
Shakespeare lépett föl: azután hírneve kiterjesztésére
széles e lélegző világon eljött Garrick.
Bár halálba süllyedtek a költő rajzolta formák,
a Színész géniusza hatására újra lélegeznek;
bár, a bárdhoz hasonlóan, éjszakában fekszenek,
a halhatatlan Garrick újra fényre hívta őket,
és az örökkévalóságig, fenséges hatalommal
jelöli az ősz Idő halálának óráját;
Shakespeare és Garrick ikercsillagokként fognak világítani,
és isteni sugárnyaláb ragyogásába vonják a földet.)

Nem akarnám valami kritika-félével kínozni olvasóim értelmét a hibás gondolatok és értelmetlenségek fenti egyvelegéről. Ezen mélázva mégis elgondolkodtam azon, miképpen maradhatott fönn az itt ünnepelt színész korától a sajátunkig az a divat, hogy egyik előadót a másik után – akinek sikerült a város kedvére lenni Shakespeare valamelyik nagy szerepében – azzal az elismeréssel méltatunk, hogy *a költőhöz méltó szellemmel bírt*? Honnan a költői képeket és eszméket létrehozó erőt és ugyanezek szóbeli megfogalmazásainak felolvasására vagy elszavalására való képességet összetévesztő megmagyarázhatatlan vélekedés?[4] S mi kapcsolat lehet az emberi szív és lélek tökéletes uralása – a nagy drámaköltő jellemzője –, valamint a szem és a fül alantas megtévesztése között, amelyet a színész néhány közönséges szenvedély – mint a fájdalom, a harag stb. – a gesztusokra és a külsőre gyakorolt általános hatásainak megfigyelésével könnyedén elérhet. Egy nagy szellem – például egy Otelló vagy egy Hamlet – belső működését és mozgását kiismerni, tudni, *mikor*, *miért* és *milyen mértékben* kell megindulnia, meddig helyes szítani egy szenvedélyt, éppen akkor engedni ki a gyeplőt, vagy húzni meg a kantárt, amikor a megfeszítés vagy a megeresztés éppen a leginkább tetszetős – mindez sokkal távolabbra elérő szellemet követel meg, mint

[4] Megfigyelhető, hogy e tévedésbe csak *drámai* szavalatokkal kapcsolatban esünk. Álmunkban sem jutna eszünkbe, hogy ha valaki nagy tapsot arat Lucretius nyilvános felolvasásával, akkor ő máris nagy költő és filozófus; arról sem hallani, hogy a könyvkereskedő Tom Daviest, aki (bár kénytelen vagyok arra gondolni, hogy hiba lehet e régi véleményben) a feljegyzések szerint jobban szavalta az *Elveszett Paradicsom*ot, mint kortársai közül akárki, közeli barátai ezért egy szintre tették volna Miltonnal. (Lamb saját jegyzete.)

amelyik e szenvedélyek arckifejezésben vagy gesztusokban megmutatkozó jeleinek puszta utánzásával van elfoglalva. Általában ráadásul azt tapasztaljuk, hogy az erőtlenebb elmék esetében a legélénkebbek és leghangsúlyosabbak ezek a jelek, amelyek végső soron (mint már mondtam) csakis szenvedélyt tudnak kifejezni – általában haragot vagy fájdalmat–, de a szenvedély kiváltó okáról vagy magyarázatáról, amely megkülönbözteti azt az alacsony vagy közönséges természetű emberek azonos szenvedélyeitől – nos, ezekről az arcát és gesztusait használó színész semmivel sem adhat pontosabb elképzelést, mint amennyire (nem metaforikusan mondom) a szem beszélni tud. De a színházban, a fülön és a szemen keresztül érkező benyomások azonnali természete miatt – szemben az értelem lassú befogadásával az olvasás során – nem csak a drámaírót értékeljük le a színész megbecsülése miatt, de megátalkodottan azonosítjuk a színészt is a megjelenített jellemmel. Nehéz egy rendszeres színházba járónak elválasztani Hamlet eszméjét K. úr[5] megjelenésétől és hangjától. Lady Macbethről beszélünk, de valójában S. asszonyra[6] gondolunk. Ez a tévedés nem csupán az iskolázatlan emberekre jellemző, akik az olvasni tudás előnyei híján szükségszerűen csakis a színészektől nyerhetnek örömet a drámából. Az ő számukra még azt a kérdést sem lehet némi szellemi fáradtság és zavarodottság nélkül megérthetővé tenni, hogy *mi is egy szerző*. Ám ez egy olyan hiba, amely alól még a meglehetősen művelt emberek is szinte képtelenek kivonni magukat.

Sose legyek olyan hálátlan, hogy megfeledkezem arról az igen nagymértékű megelégedettségről, amelyet évekkel ezelőtt éreztem, amikor először láttam egy Shakespeare tragédia előadását, e két nagyszerű színész főszereplésével. Ebben mintha testet öltöttek és megvalósultak volna olyan gondolatok, amelyek korábban nem öltöttek kialakult formát. Azonban drágán fizetünk meg egész életünkben ezért a gyermeki örömért, a tisztánlátás érzetéért. Amint elmúlik az újdonság, saját bőrünkön tanuljuk meg, hogy egy idea megvalósítása helyett csupán anyaggá tettünk és a hús és a vér mércéjéhez alacsonyítottunk egy tiszta látomást. Elérhetetlen szubsztanciát követve elvesztettünk egy álmot.

Hogy milyen kínzó hatása van az elmére, ha a szabad elgondolásait satuba fogják és bepréselik a realitás szoros fűzőjébe, azt jól mutatja, milyen kellemesen üde érzés fogja el az embert, amikor azokhoz a Shakespeare-darabokhoz fordul, amelyek eddig megmenekültek a színpadra állítás elől, vagy azokhoz a részletekhez a játszott darabokból, amelyek eddig szerencsésen kimaradtak az előadásokból. Hogy mennyire elsorvad és elhervad számunkra bármely ragyogó szakasz,

[5] John Philip Kemble (1757–1823) az 1780-as évektől London egyik legünnepeltebb színésze, először a Drury Lane, majd a Covent Garden sztárja. Sokat játszott együtt nővérével, Sarah Siddonsszal.

[6] Sarah Siddons (1755–1831) volt korának legsikeresebb tragikus színésznője, Lady Macbeth pedig a legünnepeltebb szerepe mind közül. Másutt Lamb is dicsérte.

amelynek hozzászoktunk színpadi *szavalás*ához, az jól látható az *V. Henrik* stb. olyasfajta beszédeiből, amelyek megtalálhatóak például Enfield *Szónok*ában,[7] s amelyet ezért iskolásoktól hallunk folyton. Beismerem, hogy tökéletesen képtelen vagyok értékelni a „Lenni vagy nem lenni" szavakkal kezdődő híres monológot a *Hamlet*ből, vagy megmondani, hogy jó, rossz, vagy közepes-e, mert annyit forgott már szónokló fiúk és férfiak kezei vagy inkább mancsai között, és olyan embertelenül lett elszakítva élőhelyétől és éltető forrásától a darab folytonosságában, hogy számomra egy tökéletesen élettelen testrész maradt csak belőle.

Paradoxonnak tűnhet, mégis kénytelen vagyok azt gondolni, hogy Shakespeare darabjai kevésbé hivatottak a színpadi előadásra szinte bármely más drámaíró műveinél. Ennek egyik oka éppen kivételes nagyszerűségük. Jelentős részük nem tartozik a színészet fennhatósága alá, ezt a szem, a hanglejtés és a gesztusok nem is érintik.

A színművészet dicsősége a szenvedélynek és a szenvedély változásainak a megszemélyesítése, s minél durvább és kitapinthatóbb egy szenvedély, annál nyilvánvalóbban uralja az előadó a nézők szemét és fülét. Ezért van az, hogy mindig is a perlekedő jelenetek voltak a legnépszerűbbek a színpadon, amelyekben ketten szóváltásba elegyedve dühöngésbe lovalják magukat, azután különösképpen a szavak útján meg is békítik magukat. Az ok egyértelmű: ilyenkor szólítják meg a legdirektebben a közönséget, ők e szócsata igazi bírái, ők az embergyűrű, amelyik joggal alakul ki e „szellemi díjbirkózók" körül. Ilyenkor az utánzás közvetlen tárgya a beszéd. A legjobb drámák esetében, Shakespeare-nél pedig különösen, egészen nyilvánvaló, hogy a *beszéd* – legyen az monológ vagy párbeszéd – csupán médium, s gyakran kimondottan mesterséges médium, amely arra szolgál, hogy az olvasó vagy néző olyan tudást szerezzen a karakter elméjének belső felépítéséről és működéséről, amelyre *e kompozíciós formában* máskülönben legfeljebb az intuíció tehetné képessé. Ilyenkor úgy járunk el, mint a *levélformában* írt regények esetében. Mennyi helyzeti és nyelvi képtelenséget el nem fogadunk a *Clarissá*ban és más könyvekben,[8] azért az élvezetért cserébe, amelyet e formából összességében nyerhetünk.

De a színpadi előadás gyakorlata mindent lefokoz az ékesszólás vitájára. Minden karakternek szónokot kell játszania, Bajazet[9] mennydörgő káromkodásaitól a nőiség húzódozó félénkségéig. A *Rómeó és Júlia* szerelmi párbeszédei, a sze-

[7] Egy William Enfield által 1774-ben kiadott, az ékesszólás gyakorlására hivatott szöveggyűjteményről van szó.

[8] Samuel Richardson 1749–49 között nyolc kötetben megjelent gigászi, egész Európában meghatározó hatású szentimentális levélregénye egy erényes ifjú hölgy családi elnyomásáról, megszöktetéséről, megerőszakolásáról és tragikus haláláról.

[9] Lamb talán Christopher Marlowe magyarul Németh László fordításában olvasható 1590-ben megjelent *Nagy Tamerlán* című tragédiájának szereplőjére gondol.

relmes nyelvek ezüstösen édes hangjai az éjszakában, Otelló vagy Posthumus[10] nászéjszakájának meghittebb, szent édességű házastársi beszélgetése – ezek a gyengédségek olyan gyönyörűséget adnak olvasáskor, mint mikor a fiatal paradicsomi pár enyelgéséről olvasunk: „Amint az illik / hitvesi ágyban egybekelt, magános / párhoz."[11]

Ám a színpadi megjelenítés lényegi hibája miatt mennyire beszennyeződnek és kifordulnak saját természetükből a szemlélők népes seregének kiszolgáltatva, amikor egy olyan beszédet, mint amilyent Imogen intéz a férjéhez, egy fizetett színésznő vontatott előadásában kell hallanunk, akinek udvarlása, bár névleg az alakított Postumushoz szól, mégis nyilvánvalóan a nézőkre irányul, akik ítélni fognak a gyengéd szavairól s arról, ahogy a szerelmet viszonozza.

Betterton[12] napjai óta valószínűleg leginkább Hamlet szerepében kívánta kitűntetni magát egy egész sor népszerű előadó. Egyik okuk erre a szerep hossza lehet. De ami a jellemet illeti: egy színdarabban találjuk, s ezért a drámai megjelenítés megfelelő tárgyának ítéljük. A mű bármely másiknál bőségesebben tartalmaz maximákat és töprengéseket, így az erkölcsi tanítás megfelelő eszközének véljük. És Hamlet maga? Mennyit szenved, amikor előrángatják, hogy a publikum iskolamestere legyen, és előadásokat tartson a tömegnek? Hiszen tevékenységének kilenctized része a saját erkölcsi érzékével folytatott vita: magányos töprengéseinek túláradásai – amelyeknek csak a palota üregeibe, sarkaiba és legrejtettebb tereibe visszavonulva enged utat –, jobban mondva keblét majd szétvető csendes tűnődései ezek, az olvasó kedvéért *szavakká* lefokozva, hiszen másképpen nem szerezhetne tudomást arról, ami benne lezajlik. Ezek a mélységes bánatok, ezek a fénytől és zajtól elborzadó merengések, amelyeket a nyelv alig merészel a süket termek falainak kimondani – hogy is jeleníthetné meg őket egy közönség előtt állva handabandázó és gesztikuláló színész, aki négyszáz embert kíván egy csapásra bizalmasává tenni? Nem azt állítom, hogy ez a színész hibája: neki *ore rotundo*[13] kell kiejtenie a szavakat, tekintetével kell kísérnie, szeme, hanghordozása vagy gesztusai segítségével kell hatásossá tennie őket, különben kudarcot vall. *Mindvégig a megjelenésére kell gondolnia, hiszen tudja, hogy a nézők mindvégig megítélik azt.* És így kell ábrázolni a félénk, slampos, visszahúzódó Hamletet!

Igaz ugyan, hogy tengernyi gondolatot és érzést nem lehet másképpen eljuttatni a közönség jelentős részéhez, akik maguktól olvasás útján soha meg nem ismernék azokat, és amennyire tudom, az így megszerzett szellemi gyarapodás akár felbecsülhetetlen értékű is lehet, ám nem is amellett érvelek, hogy ne

[10] Posthumus és kicsit lejjebb Imogen a *Cymbeline* szereplői.
[11] John Milton, *Elveszett Paradicsom*. IV. könyv. 342–344. sorok. Jánosy István fordítása.
[12] Thomas Betterton (1635–1710) a királyság 1660-as restaurációját és a színházak újbóli megnyitását követő korszak legnevesebb férfiszínésze, 1661-ben aratott nagy sikert Hamlet szerepében.
[13] Szó szerint „kerek szájjal", vagyis fennhangon, ékesszólóan.

játsszák el Hamletet, hanem amellett, hogy milyen nagymértékben megváltozik az előadás hatására. Sokat hallottam arról, milyen csodákat művelt Garrick e szereppel, de minthogy soha nem láttam, legyen szabad kételkednem, hogy e jellem megjelenítése vajon az ő művészetének hatáskörébe tartozott-e. Akiktől róla hallok, a szeméről beszélnek, a szeme mágiájáról és a tiszteletet parancsoló hangjáról: ezek a testi tulajdonságok nagyon is szükségesek egy színész számára, hiszen nélkülük semmilyen jelentést nem tudna sugallni a közönségének – de mi köze mindennek Hamlethez? Mi köze a szellemhez? A színházi ábrázolás voltaképpeni célja, hogy a néző szeme megálljon a formánál és a gesztusnál, s így fogadja kedvezőbben azt, ami elhangzik: nem az számít, milyen a karakter, hanem a megjelenése, nem az, amit mond, hanem ahogyan beszél. Semmi okunk azt gondolni, hogy ha a *Hamlet*et Banks,[14] Lillo[15] vagy más hasonló szerző újraírná, megtartván a történet menetét, de egészében kihagyva belőle minden költészetet, Shakespeare minden isteni vonását, egész bámulatos szellemét, s csakis arra fordítana gondot, hogy elegendő szenvedélyes párbeszédet kapjunk, amelyből Banks és Lillo is kifogyhatatlan készlettel rendelkezett – nos, nem látom, miért gyakorolna ez más hatást a közönségre, és azt sem, hogy a színész hogyan tudná másképpen megjeleníteni számunkra Shakespeare-t, mint Bankset vagy Lillót. Hamlet még akkor is egy fiatal, kifinomult herceg lehetne, akit tetszetősen el lehet játszani; továbbra is lehetne ellentmondásos a gondolkodása és csapongó a viselkedése, viselkedhetne látszólag kegyetlenül Oféliával, láthatna elrettenten szellemet és szólhatna hozzá kedvesen, amikor rájön, hogy az apja az, s tehetné mindezt a természet nyomában szolgaian kúszó, a közönség ízlését követő nyomorult legszegényesebb és legkeresetlenebb nyelvén, anélkül, hogy Shakespeare-t háborgatná emiatt. Véleményem szerint így is minden lehetőség meglenne rá, hogy egy színész megmutassa valamennyi képességét. Minden szenvedély és szenvedélyváltozás megmaradhatna, hiszen ezeket sokkal kevésbé nehéz megírni és előadni, mint többnyire hiszik: könnyen megoldható trükk, csupán a tónust kell egy-két hanggal magasabbra vagy mélyebbre váltani, s ezt suttogással vagy jelentőségteljes, fenyegető pillantással kell beharangozni; ráadásul bármely megjátszott érzelem megjelenése olyan fertőző, hogy a tekintet és a hanghordozás a szavaktól teljesen függetlenül sikert aratnak, és a szenvedélyek mély ismereteként hatnak.

Gyakran beszélnek arról, hogy Shakespeare darabjai *mennyire természetesek*, és hogy hogy bárki megértheti őt. Bizony természetesek, mélyen gyökereznek a természetben, olyan mélyen, amilyen mélyre a legtöbben le sem érünk.

[14] John Banks (1650?–1706) a restaurációs korszak elfeledett drámaírója.

[15] George Lillo (1693–1739) rövid életéről alig tudunk valamit, ám a középosztálybeli családi tragédia kialakítójaként meghatározó hatása volt a dráma tizennyolcadik századi történetére és elméletére (pl. Diderot, Lessing műveire).

Gyakran egyazon embertől hallani, hogy a *George Barnwell*[16] nagyon természetes és hogy az *Otelló* nagyon természetes, hogy mind a kettő nagyon mély; számukra ezek lényegében azonos fajta dolgok. Az egyiknél ülve könnyeket hullatnak, mert egy jóravaló fiatalembert egy gonosz nő rávesz egy *leheletnyi botlásocskára*, épp csak egy nagybácsi megölésére vagy mire,[17] ennyi az egész, ám ez mégis korai halálához vezet, ami *annyira megindító*. A más esetében pedig, minthogy egy fekete mór öli meg féltékenységi rohamában ártatlan fehér feleségét, minden valószínűség szerint százból kilencvenkilencen örömmel látnák e darab hősét is ugyanarra a sorsra jutni, sőt, jogosabbnak ítélnék a kötelet Otelló, mint Barnwell számára. Ami pedig Otelló elméjének szövetét illeti, annak káprázatosan feltárt belső szerkezetével, minden erősségével és gyengéjével, hősi bizalmasságával és emberi gyanakvásával, mélységes szerelemből fakadó gyűlöletagóniáival – mindebből nem vesznek észre többet, mint amit azok az a kispénzű nézők látnak a Hold belső szerkezetéből vagy felszínrajzából, akik fejenként egy pennyért lesnek valakinek a távcsövébe a Leicester parkban[18]. Valami homályos képet ki tudnak venni: egy színészt, aki megtestesít egy szenvedélyt – például a fájdalmat vagy a haragot –, s ebben felismerik az ilyesfajta szenvedélyek megszokott külső hatásainak másolatát; vagy legalábbis a megfelelést *az érzelem azon szimbólumának, amely a színházban bevett módon használatos*, mert gyakorta csupán ennyiről van szó. A szenvedély eredetéről, megfeleléséről egy nagyszerű vagy hősi természetnek, vagyis a tragédia egyetlen megfelelő tárgyáról – hogy ezekről bármit is tudna egy átlagos néző, vagy hogy a színészek terjedelmes tüdeje erről bármilyen fogalmat zajonghatna beléjük, és a számukra idegen elgondolások ostrom

[16] Lillo *The History of George Barnwell, or The London Merchant* (George Barnwell története, avagy a londoni kereskedő) című hatalmas hatású prózai drámáját, amely elsőként teszi tragédia tárgyává egy egyszerű kereskedő életét 1731-ben mutatták be. Egy régi balladából merített történetében a derék kereskedősegéd Barnwellt elcsábítja a szívtelen Millwood, majd ráveszi, hogy rabolja ki alkalmazóját, és gyilkolja meg nagybátyját. A darab végén mindkettejüket kivégzik, ám George mélyen megbánja bűneit. *Bárnwell, vagy a londoni kereskedő* címen, Dodaki József fordításában 1794-ben Magyarországon is bemutatták.

[17] Ha remélhetném, hogy ez a jegyzet eljut valamelyik színigazgató szemei elé, könyörögve kérném, mindkét galéria nevében, hogy e London egyszerű embereinek erkölcsein esett gyalázatot ne ismételjék már egyre az ünnepi hetekben. E híres és jól kormányzott nagyváros segédeit miért kell szórakoztatás helyett újra meg újra kitenni ennek az émelyítő prédikációnak, ennek a *George Barnwell*nek? Miért kellene a kilátásaik végébe *akasztófát* állítanunk? Ha nagybácsi lennék, nemigen szeretném, hogy ilyen példát állítsanak unokaöcsém szemei elé. Aprósággá fokozza le a nagybácsigyilkosságot, ha azt mutatjuk, hogy ilyen súlytalan indítékok vezetnek el hozzá. Túlzott jelentőséget tulajdonít a Millwood-féle figuráknak, és olyan gondolatokat ültet el rendes fiatalemberek fejében, amelyek amúgy eszükbe sem jutottak volna. Minden nagybácsi, akinek ér valamit az élete, jól tenné, ha tiltakozna ellene a kamarásnál. (Lamb saját jegyzete.)

[18] Ma Leicester tér.

útján bevehetnék magukat a fejükbe, azt sem nem hiszem, sem nem érthetem, hogy is volna lehetséges.

Beszélünk róla, hogy Shakespeare lenyűgözően figyelte meg az életet, pedig ezt nem az őt (ahogy minket is) körülvevő érdektelen, mindennapi figurák kicsinyes vizsgálata alapján kellene éreznünk, hanem a saját szelleméből, amely – Ben Jonsontól vett szófordulattal – az „emberiség teljes körét" magában foglalta.[19] Az általa megragadott erőben és tudásban gazdag képek egy részét mindannyian felismerjük, s azt hisszük, természetünk az egészüket tartalmazza; azokról az erőkről, amelyeket egyértelműen ő hoz létre bennünk gyakran azt hisszük, hogy azok pusztán saját szellemi képességeink, amelyek csak arra vártak, hogy az ő megfelelő erősségeivel találkozva tökéletesen és tisztán visszhangozhassák azt.

De térjünk vissza Hamlethez! E csodálatos karakter megkülönböztető vonásai közül (fájdalmassága ellenére) az egyik legérdekesebb az a szellemi ingerlékenység, amely miatt durván reagál Polonius beavatkozásaira, és nyersességet ölt magára, amikor Oféliával beszél. Zavarodott elméjének jelei (ha ugyan ezek nem keverednek utóbbi esetben a szerelem titokzatos mesterkedésével: hogy tettetett udvariatlansággal idegenítse el magától Oféliát, s ezzel készítse föl a szerelmes összetartozás megszakadására, amelyet a továbbiakban lehetetlenné tesz az elvégzendő súlyos feladat) hozzátartoznak a jelleméhez, s hogy ezeket összeegyeztessük az iránta érzett csodálatunkkal, rendkívül türelmesen kell vizsgálnunk a helyzetét; *utólag megbocsátjuk*, és jelleme egésze alapján megmagyarázzuk őket, de *az adott pillanatban* durvák és bántóak. A színésznek azonban olyannyira szükséges erős hatást tenni a közönségére, hogy még soha nem láttam egyet sem, aki nem túlozta volna el és ne élezte volna ki a végletekig ezeket a kétértelmű vonásokat – jelleme ideiglenes torzulásait. Miattuk közönséges megvetést mutat Poloniusszal szemben, ami egészen megfosztja nemességétől, azt pedig semmilyen magyarázat nem teheti elfogadhatóvá, hogy éppen Ofélia apjával szemben viselkedik lenézően, és húzza föl az orrát, ami a megvetés legdurvább és leggyűlöletesebb formája – ők azonban tapsot aratnak vele. Ez így természetes, mondják: a szavak megvetőek és a színész megvetést fejez ki, ezt meg tudják ítélni – de hogy miért ennyi megvetést, s hogy milyen fajta megvetést, azt nem jut eszükbe megkérdezni.

S ez elvezet Oféliához. Minden Hamlet, akit valaha is láttam úgy mennydörög és tombol előtte, mintha valami nagy bűnt követett volna el, a közönség pedig fölöttébb elégedett, hiszen a szereplő szatirikus szavakat használ, amelyek hatását a szatirikus fölháborodás az arc és a hang által elérhető legerősebb kifejezése

[19] „Sphere of humanity" (valójában „of humanity the sphere"). A némiképp pontatlan idézet forrása Jonson, *A Pindaric Ode: To the Immortal Memory and Friendship of that Noble Pair, Sir Lucius Cary and Sir H. Morison.*

fokozza. De arra senki sem gondol, vajon valószínű-e az, hogy Hamlet ennyire durva külsőt öltsön magára korábban szívből szeretett hölgyével szemben. Az az igazság, hogy minden olyan mély érzelem, mint ami Hamletet és Oféliát összekapcsolta, (ha szabad így fogalmaznom) fölös szerelem terhét hordozza, s a szív bármilyen nagy fájdalma esetén, de különösen, ha nem lehet beszélni arról, ami a lelket kínozza, a szenvedő késztetést érez, hogy éppen afelé nyilatkozzon meg az átmeneti elidegenedés nyelvén, aki a szívének a legkedvesebb. Pedig nem elidegenedésről van szó, csupán elbizonytalanodásról, s akire irányul, az mindig így is érzékeli: nem harag az, hanem a harag álarcában mutatkozó fájdalom; szerelem, amely esetlenül mímeli a gyűlöletet, mint mikor az édes arcvonások próbálnak fintorba rándulni. Ám a Hamletre kényszerített hajthatatlanság és éles undor nem álca, hanem a megmásíthatatlan ellenszenv igazi arca: visszavonhatatlan idegenséget sugall. Mondhatná valaki, hogy az őrültet játssza, de akkor játssza csak annyira, amennyire saját valódi elbizonytalanodása engedi: vagyis csak részlegesen, tökéletlenül, ne amolyan kialakult, begyakorolt módon, mint aki mestere e művészetnek, vagy ahogy Sürge Asszony mondaná: „mint akármelyik lump komédiás”[20]

Egyetlen színész iránt sem szeretnék tiszteletlenséget mutatni, de úgy látom, hogy az élvezetnek az a fajtája, amelyet egy Shakespeare darab előadása ad meg, semmiben sem különbözik attól, amelyet a közönség más szerzők műveiből nyer, s *minthogy Shakespeare drámái önmagukban, lényegileg egészen különbözőek minden más műtől*, arra kell következtetnem, hogy a színi előadás természetében van valami, ami eltöröl minden megkülönböztetést. S valóban, ki ne beszélne egyformán a *Szerencsejátékos*ról[21] és a *Macbeth*ről mint remek színpadi produkciókról, és ki ne dicsérné S.-nét éppúgy Beverleyné, mint Lady Macbeth szerepében? Belvidera és Calista, Isabella és Euphrasia[22] vajon kevésbé népszerűek Imogennél, Júliánál vagy Desdemonánál? Nemde ugyanúgy beszélnek róluk és emlékeznek rájuk? Nem ugyanolyan nagyszerű (a nézők szerint) az előadónő az egyik csoport szerepeiben, mint a másikéban? Nem ragyogott-e Garrick – és nem törekedett-e rá, hogy ragyogjon – minden lapos tragédiában, amelyet pocsék kora termett:

[20] *IV. Henrik, I. rész,* 2.4. (2.5.361.) Vas István fordítása. (Az angolban szereplő „harlotry” szó erősebb a „lump”-nál.)

[21] Edward Moore (1712–1757) angol dráma- és meseíró, költő, esszéista. Az 1753-ban, Garrick főszereplésével bemutatott *Szerencsejátékos* hosszú ideig nagy sikernek örvendett. Beverleyné ebben az elfeledett darabban szerepel.

[22] Belvidera Thomas Otway (1652–1685) *Venice Preserved* (A megmentett Velence, 1682), Calista Nicholas Rowe (1674–1718) *The Fair Penitent* (A szép vezeklő, 1703), Isabella Thomas Southerne (1660–1746) *The Fatal Marriage, or the Innocent Adultery* (A végzetes házasság, avagy ártatlan házasságtörés, 1694), Euphrasia Arthur Murphy (1727–1805) *The Grecian Daughter* (A görög lány, 1772) című műveinek hősnői.

a Hillek, a Murhyk és a Brownok műveiben?[23] Hát kijár neki az a megtiszteltetés, hogy rokon szellemként mindörökre Shakespeare elválaszthatatlan társaként éljen tudatunkban? Hát ki olvashatná Shakespeare megrendítő szonettjét, amelyik színész-mesterségére utal:

> Ó, pörlekedj a Szerencsével értem,
> Szidd rút tetteim bűnös istenét,
> Hogy ami lett belőlem s amin éltem,
> csak Köz-pénz és erkölcsben köz-szemét.
> Nevemet üszök innen lepi be;
> Innen, hogy jellemem szinte ragad
> Munkámtól, mint a mázoló keze:[24]

Vagy ott van az a másik vallomás:

> Ó, jaj, igaz: sokfele kóboroltam,
> Játszottam rongy bohóc-szerepemet,
> Elmém mocskoltam, kincsem tékozoltam,[25]

Ki olvashatná kedves Shakespeare-ünk kínzó önvizsgálatának ezen példáit, és képzelhetne továbbra is bármiféle rokonlelkűséget közte s egy olyasvalaki között, aki – mindaz alapján, amit tudunk róla – a legszínészebb színész volt, aki valaha is élt, s a szellemét is beszennyezték a legalantasabb színészbűnök: az irigység és a féltékenység, a taps nyomorúságos vágya. Szakmája gyakorlása során még az útjában álló előadónőkre is féltékeny volt, színigazgatóként pedig tele volt igazgatói trükkökkel, fogásokkal és ügyeskedéssel: hogy bárki is hasonlóságot képzeljen közötte és Shakespeare – épp Shakespeare! – között, aki saját erőinek teljében és tudatában ilyen számunkra utánozhatatlan és értékelhetetlen nemes szerénységgel tudta kifejezni saját hibáival kapcsolatos gondolatait:

> S irigylem a reménykedőbbeket,
> Különbeket és tapsoltabbakat,
> Ezt, mert többet tud, azt, mert verse szebb.[26]

[23] John Hill (1716?–1775) botanikus volt, aki kora különféle irodalmi vitáiba is belekeveredett. Arthur Murphy (1727–1803) színész, költő, drámaíró, Garrick biográfusa. John Brown (1715–1766) lelkész, drámaíró. Elfeledett szerzők.

[24] *Shakespeare 111. szonett*jének első hét sora. Szabó Lőrinc fordítása.

[25] *Shakespeare 110. szonett*jének első három sora. Szabó Lőrinc fordítása.

[26] *Shakespeare 29. szonett*jének 5–7. sora.

Szinte hajlok rá, hogy elvitassam Garricktől az érdemet, hogy Shakespeare csodálója lett volna. Nagyságának igazi szerelmese kétségkívül nem volt: hiszen beengedte volna bármely igazi szerelmese páratlan jeleneteibe azokat a szemérmetlen ócskaságokat, amelyeket Tate, Cibber és a többiek, akiknek „merészelt / fényével versenyezni éjködük",[27] becsempésztek Shakespeare játszott műveibe?[28] Lehetetlennek tartom, hogy illő tiszteletet érezve Shakespeare iránt lesüllyedhetett volna odáig, hogy fölvállalja azt a beszúrt jelenetet a III. Richardban, amelyben Richard más nő iránti szerelméről beszélve próbálja összetörni felesége szívét, és ezt mondja: „ha ezt is túléli, akkor halhatatlan".[29] Mégsem kételkedem benne, hogy ezt a közönséges ócskaságot is éppen olyan gondos hangsúlyozással adta elő, mint a hiteles részek bármelyikét: a színészkedésre pedig ez is éppolyan alkalmas, mint bármi más. Láttuk azonban a közelmúltban, hogy Richard szerepe az előadásmód miatt nagyon híressé tett egy színészt, ez pedig megnyitja előttünk a színészkedés titkát, és Shakespeare közkeletű megítéléséét, amely a színészkedésre épül.

Egyetlen néző sem jöhetett el anélkül a színházból C. úrnak e szerepben mutatott erőfeszítéseit megtekintve, hogy alaposan meg ne győződött volna róla: Richard bizony igen rossz ember, aki kisgyerekeket öl meg az ágyukban, olyasfajta élvezettel, mint amilyennel az emberevő szörnyek és óriások teszik ugyanezt a mesekönyvekben, ráadásul titokzatos, agyafúrt és ördögien ravasz is – ezt már a szeméből is látni.[30]

De ténylegesen ez-e a benyomásunk, amikor Shakespeare darabját olvassuk? Érzünk bármit is abból az undorból, amely a színpadon az ő nevében ábrázolt mészáros láttán fog el bennünket? Bűnei által kiváltott rettenetünk belekeveredik a hatásba, de miképpen mérsékli ezt, miképpen söpri el ragyogóan gazdag intellektusa, ötletessége, szellemessége, letörhetetlen lelkiereje, széles tudása és jellemismerete, a szerep költőisége? Mindebből egy atomnyit sem tesz érzékelhetővé C. úr előadásmódja. A bűnein, a cselekedetein kívül semmit nem látni: azok kiemelkedőek és kirívóak; a gyilkos szembeötlő, de hol marad a magasztos géniusz, a lenyűgöző képességű ember – a mély, a szellemes és csiszolt Richárd?

[27] John Milton, *Elveszett Paradicsom*, I. könyv, 388–389. sorok. Jánosy István fordítása.

[28] A restaurációtól kezdve Shakespeare műveit többé-kevésbé átírt változatokban játszották. A nagyközönség pedig még Lamb idejében is ezeket ismerte a legjobban. Colley Cibber (1671–1757) sikeres színész és költő, *III. Richárd*-adaptációjáról ismert. Nahum Tate (1652–1715) a maga idejében igen elismert költő, drámaíró, librettista. Hosszú ideig sikerrel játszották később botránykővé vált happy endes *Lear király*-átiratát (1681).

[29] Cibber *III. Richard* adaptációjából.

[30] G. F. Cooke szerepléséről Lamb külön cikket is írt 1802-ben. Ebben vázolja föl először, milyen éles különbséget lát Shakespeare olvasása és színházi befogadása között. Cooke alakításáról úgy véli, a népszerű fantáziában élő szörnyeteget sikeresen hozza, a Shakespeare által ábrázolt összetett jellemet nem.

Az igazság az, hogy Shakespeare jellemei annyival inkább a töprengés, semmint a kíváncsi érdeklődés tárgyai, hogy miközben valamely nagy bűnös jellemét olvassuk – Macbethét, Richárdét, akár Jagóét –, nem annyira az általuk elkövetett bűnökre gondolunk, mint inkább becsvágyukra, feltörekvő szellemükre, tevékeny intellektusukra, amely az erkölcsi korlátok átugrására készteti őket. Barnwell ócska gyilkos, valahogy illik a nyakára a kötél; ő az akasztófa jogos örököse; aki valamelyest is belegondol, képtelen egyetlen mentőkörülményt is felhozni, amely méltóvá tenné a kegyelemre. Vagy válasszunk példát egy emelkedettebb tragédiából! Mi más lenne Glenalvon, mint egyszerű gyilkos?[31] Gondolunk-e bármi másra, mint a bűnre, amelyet elkövet és a kínpadra, amelyet kiérdemel? Valójában semmi mást nem gondolunk vele kapcsolatban. A neki megfelelő shakespeare-i jellemek hozzá képest oly kevéssé hatnak ránk a cselekedeteikkel, hogy csakis a késztetések, a tudat belseje tűnik – annak minden eltorzult nagyságával együtt – valóságosnak, és egyedül arra figyelünk; ezzel összehasonlítva a bűn semmi. Amikor azonban megjelenítve látjuk mindezt, akkor a tettek tűnnek viszonylagosan mindennek, a késztetések pedig semminek. A fenséges érzelmi állapot, amelybe Macbeth éjszakát és rettenetet idéző képeit hallván emelkedtünk, az a magasztos előhang, amellyel kitölti az időt a Duncan meggyilkolására hívó harangütésig – amikor mindezt már nem könyvben olvassuk, amikor lemondunk az absztrakciónak arról a magaslati pontjáról, amely az olvasást a nézés fölé emeli, és testi formájában látunk egy embert, amint szemünk láttára készül gyilkosságot elkövetni. Amennyiben igaz és hatásos előadásról van szó – mint amikor K. úr[32] játssza e szerepet –, a tett előtti fájdalmas szorongás, a tett megakadályozásának természetes vágya (mielőtt az még valóra válna) és a túlságosan is nyomasztó valószerűség olyan kínt és nyugtalanságot váltanak ki, ami egészen tönkreteszi azt a gyönyörűséget, amit a szavak váltanak ki a könyvben, amikor a tett elkövetésének fájdalmas terhe nem nehezedik ránk a jelenlét súlyával, hanem inkább a történelemhez tartozónak tűnik: megtörténtnek és megmásíthatatlannak – már ha van egyáltalán bármilyen kapcsolata az idővel. A fenséges képek, egyedül a költészet áll az elménk előtt olvasás közben.

Így aztán amikor Leart látjuk előadásban – egy öregembert, ahogy botjára támaszkodva föl-alá tántorog a színpadon, miután egy esős estén a lányai kitették a házból – az csakis fájdalmas és visszataszító hatással bír. Menedékbe akarjuk vinni és támogatni szeretnénk. A *Lear* előadása belőlem soha nem váltott még ki más hatást. De Shakespeare *Lear*jét nem lehet előadni. Az a szánalmas szerkezet sem alkalmatlanabb a valódi elemek rettenetének ábrázolására, amellyel az útra

[31] John Home (1722–1808) *Douglas* című 1756-ban bemutatott nagy sikerű verses tragédiájában ő a gonosztevő.

[32] Kemble-ről ld. följebb.

indulásakor tomboló vihart utánozzák, mint akármelyik színész Lear megjelenítésére: ennél még az is könnyebb lenne, ha Milton Sátánját, vagy Michelangelo rettenetes alakjait igyekeznének megjeleníteni a színpadon. Lear nagysága nem testi, hanem szellemi természetű: szenvedélyeinek robbanásai félelmesek, mint egy vulkán; viharok, amelyek fölforgatják és fenekéig föltárják elméje tengerét, annak mérhetetlen kincseivel. Meztelenül jelenik meg előttünk az elméje. Hús és vér burka, amellyel ő maga sem törődik, nem tűnik elég jelentősnek ahhoz, hogy gondoljunk vele. A színpadon csakis testi kínokat és gyengeséget látunk, tehetetlen tombolást; olvasás közben nem látjuk Leart: mi magunk vagyunk Lear. Az ő elméjében időzünk, és olyan nagyság ragad el bennünket, amely lányok és viharok rosszindulatának is ellenáll. Értelme eltévelyedésében hatalmas, szabálytalan intellektus erejét fedezzük föl, amely elszakadt az élet megszokott céljainak rendszerétől; úgy fejti ki az erejét, ahogy a szél: ott fúj, ahol akar,[33] szabad akarata szerint az emberi romlottságra és jogtiprásra. Mi közük pillantásoknak és hangszíneknek a saját maga és a *mennyek életkora* közötti fenséges azonosuláshoz, amikor megrója őket, amiért összejátszanak igazságtalan gyermekeivel, és emlékezteti őket, hogy „magatok is / Vének vagytok".[34] Milyen gesztust alkalmazzunk itt? Mi köze ilyen dolgokhoz a hangnak és a szemnek? A darab azonban meghalad minden művészetet, amit a vele való babrálás jól megmutat. Túlságosan kemény és magvas, tehát muszáj szerelmes jeleneteket és boldog végkifejletet tenni bele. Nem elég Cordeliának a leány-szerep, szeretőként is ragyognia kell. Tate kampót akasztott e Leviatán orrlyukába, hogy Garrick és követői – a színpad cirkuszi mutatványosai – könnyebben vonszolhassák föl és alá. Boldog végkifejlet! Mintha az átélt mártíromság, érzéseinek élve megnyúzása nem tenné az élet színpadáról való tisztes elbocsátást az egyetlen illő dologgá számára. Ha ezután még élhet és boldog lehet, ha ezután még elbírja a világ terhét, akkor mire a nagy hűhó és a sok előkészület, miért kínozzák szükségtelenül az együttérzésünket? Mintha bizony az aranyozott palást és a jogar visszanyerésének gyerekes öröme arra késztethetné, hogy újra eljátssza elrontott szerepét, mintha bizony az ő korában és az ő tapasztalataival más is maradna az embernek, mint a halál.

Leart lényegileg lehetetlen eljátszani a színpadon. De vajon hány szerep van Shakespeare drámáiban, amelyek bár kezesebbek és kezelhetőbbek (ha szabad így kifejeznem magam) Learnél, de valamilyen körülmény, jellemük valamilyen járulékos tulajdonsága miatt mégsem helyes testi szemeink elé állítani őket? Misem lehetne megnyugtatóbb, természetünk legnemesebb részeit tekintve hízelgőbb,

[33] Vö. János 3.8.

[34] *Lear király*. 2.4.186–7. Vörösmarty Mihály fordítása. A másik részlet, amelyre Lamb utal a III. felvonás 2. színében található: „elfajult / Két lányaimmal frígyesülve, ádáz / Hadat viseltek egy fej ellen, amely / Agg és fehér, mint ez." (3.2.21–23.)

mint egy rendkívül előkelő családból származó velencei hölgyről olvasni, aki a szerelem ereje által vezetve, félretéve minden családi, nemzeti és bőrszínnel kapcsolatos megfontolást feleségül megy egy szénfekete mórhoz (Shakespeare ugyanis – akár azért, mert a kora hiányosabb ismeretekkel rendelkezett az idegen országokról, akár azért, mert a népszerű elképzelésekhez kellett igazodnia – ilyennek írta le); ma azonban már tudjuk, hogy a mórok sok árnyalattal kevésbé méltatlanok egy fehér hölgy tetszésére). Ez az erény tökéletes győzelme a körülmények fölött, a képzelőerőé az érzékek fölött. Desdemona csakis Otelló szellemének a színét látja. Kérdezek mindenkit, aki valaha is látta a darab előadását: a színpadon, ahol nem a képzelőerő az elme uralkodó képessége, hanem ki vagyunk szolgáltatva a szegény, támasz nélküli érzékeknek, nem merült-e alá Otelló elméje a bőrszínében, nem talált-e valami különösen visszataszítót Otelló és Desdemona szerelmében és házas gyengédségeiben, s hogy a dolog tényleges megpillantása nem nyomott-e többet a latban annál a szép kompromisszumnál, amelyet olvasás közben kötünk? Ennek oka nyilvánvaló: éppen annyi valóságot állítanak az érzékeink elé, amennyi alapján észrevehetjük az össze nem illést, ám nem keltenek kellő hitet ahhoz a belső késztetéseikben – vagyis mindabban, ami láthatatlan marad –, hogy legyőzze és megbékítse a magától értetődő kezdeti előítéletet.[35] A színpadon testeket látunk és testek cselekedeteit, olvasás közben szinte kizárólag a szellemre és annak tevékenységére irányul a figyelmünk. Azt gondolom, hogy ez megfelelőképpen magyarázza, miért érzünk egészen másfajta gyönyörűséget egy adott darab olvasásakor és megtekintésekor.

Nem nehéz belátni, hogy ha még azokban a shakespeare-i jellemekben is, amelyek a természet határain belülre esnek, van valami, ami kizárólag a képzelőerőre tartozik, s ami így nem válhat anélkül az érzékek tárgyává, hogy változást és veszteséget ne szenvedne, akkor e fenntartásnak még erősebben kell érvényesülnie azon jellemekkel kapcsolatban, amelyeket Shakespeare azért vezetett be, hogy vadsággal és természetfeletti magasztossággal ruházza föl a jeleneteit – mintha még ezzel is csak távolítani akarná őket a mindennapi élethez való igazodástól, amelynek pedig többnyire a kiválóságát tulajdonítják. Amikor a *Macbeth* rettenetes banyáinak varázsigéit olvassuk, akkor – még ha az összetevők egy részének

[35] Az a tévedés, miszerint ha Othello bőrszíne olvasás közben nem bánt minket, akkor látva sem fog bántani, éppen olyan helytelen, mint azt hinni, hogy Ádám és Éva ugyanolyan hatást tesz majd ránk egy képen, mint egy költeményben. A költeményben egy időre paradicsomi érzékekkel bírunk, amelyek azonban elvesznek, amint meglátunk egy meztelen házaspárt a képen. A festők maguk is érzékelik ezt, amit jól mutatnak azok a kényszeredett megoldások, amelyekhez annak érdekében folyamodnak, hogy a pár ne látszódjon egészen meztelennek, mintegy prófétai anakronizmusként megelőlegezve a fügefalevelek fölfedezését. Hasonlóképpen a darabot olvasva Desdemona szemével látunk, amikor viszont megnézzük, akkor arra kényszerülünk, hogy a saját szemünkkel lássunk. (Lamb saját jegyzete.)

groteszk mellékíze van is – hatásuk nem is lehetne komolyabb és förtelmesebb. Nem érezzük-e éppúgy a bűbáj fogságában magunkat, mint Macbeth maga? Társulhat-e bármi derű a jelenlétükhöz? Akár annak tudatán is nevethetnénk, hogy a Gonoszság őselve maga van igazából és valóságosan jelen. De ha megpróbáljuk színpadra állítani ezeket a lényeket, azonnal öregasszonyok lesznek belőlük, férfiak és gyermekek nevetségére. Bár a régi mondás úgy tartja, hogy „hiszem, ha látom", valójában a látás elpusztítja a hitet; amikor a színpadon látva megmosolyogjuk őket, mintha azért a rettegésért kárpótolnánk magunkat, amit akkor éreztünk, amikor az olvasás hatására hittünk bennünk. Amikor értelmünk úgy adta át magát a költőnek, mint a gyerekek a dadájuknak vagy az idősebbeknek, akkor úgy nevetünk saját félelmeinken, mint azok a diadalmaskodó gyerekek, akik azt hitték, hogy látnak valamit a sötétben, ám amikor megérkezik a gyertya, fölfedezik félelmeik oktalanságát. A természetfeletti erőket közszemlére tenni a színpadon nem más, mint fényt gyújtani a tévképzeteink leleplezésére. A magányos gyertyaláng és a könyv ébreszt hitet ezekben a rettenetekben: csillárfénynél, társaságban egy kíséretet sem téveszti meg a nézőket. Micsoda kísértet az, amelyet szemünkkel felmérhetünk, és ráérősen megvizsgálhatjuk az emberi vonásait? A jól kivilágított ház és a jól öltözött közönség látványa a legérzékenyebb gyereket is fölfegyverzi a szorongás ellen. Ahogy Tom Brown mondja Akhilleusz áthatolhatatlan vérttel védett áthatolhatatlan bőréről: „Ilyen előnyökkel Bully Dawson az ördöggel is szembeszállt volna."[36]

Sokan beszélnek jogosan arról, hogy milyen rettenetes kevercset csinált Dryden a *Vihar*ból, ám kétségtelen, hogy valamilyen hasonlóan romlott ötvözet nélkül korának tisztátalan fülű közönsége végig sem ült volna annyi ártatlan szerelmet, amennyivel Ferdinand és Miranda udvarlásának jeleneteiben találkozunk.[37] De megfelelő tárgy-e egyáltalán Shakespeare *Vihar*a a színpadi ábrázolás számára? Egy dolog olvasni egy varázslóról, és az olvasás idejére hinni a csodás mesében, és egy egészen más dolog, amikor varázslóköpenyben elénk állítják a varázslót s vele minden szellemét, amelyeket elvileg csakis ő láthat, no meg az a néhányszáz szerencsés színházlátogató a függöny túloldalán. Ez annyi *utálatos hihetetlenséget* tartalmaz, hogy a szerző iránti minden tiszteletünk sem akadályozhatja meg, hogy végtelenül gyerekesnek, ráadásul sikertelennek ne tekintsük az érzékszerveink félrevezetésére tett durva kísérletet. A szellemek és a tündérek

[36] Sir Thomas Browne (1605–82) angol orvos és különös barokk stílusáról híres értekező művek szerzője. Ez a mondata „Megjegyzések Vergiliusról, Ovidiusról és Homéroszról" című kis írásából származik. Bully [Kötekedő] Dawson II. Károly idejének híres szerencsejátékosa volt, akinek neve a nagyszájú, ostoba ember szinonimájává vált.

[37] John Dryden (1631–1700) a tizenhetedik század utolsó harmadában az angol irodalmi élet legmeghatározóbb alakja. Sir William Davenanttel együttműködve adaptálta *A vihar*t a megváltozott színházi viszonyokhoz 1667-ben.

nem ábrázolhatóak, még csak meg sem festhetőek – csakis hinni lehet bennük. De a kínos gondoskodás az aprólékos díszletekről – amit fényűző korunk megkövetel – ez esetben a szándékolttól egészen eltérő hatást eredményez. Ami a komédia és a mindennapi életet idéző darabok esetében oly élettelivé teszi az utánzást, az a magasabb képességeinket megszólító dráma esetén egészében lerombolja az illúziót, amelynek megtámogatására eredetileg bevezették. Egy szalon vagy egy társalgó, egy kertre nyíló könyvtárszoba, egy kerti alkóv, egy utca vagy a Covent Garden tér éppen megfelel egy színpadi jelenethez; fenntartás nélkül megfelelően hitelesnek fogadjuk el, illetve el sem igen gondolkodunk ezen. Olyan ez, mint amikor azt olvassuk a lap tetején: „helyszín: egy kert" – nem képzeljük oda magunkat, de készségesen elfogadjuk az ismerős tárgyak utánzatát. De miképp hihetné valaki, hogy nyilvánvalóan festett fák és barlangok segítségével Prospero szigetére és magányos tanyája elé varázsolhat minket?[38] Vagy hogy a szavak közti szünetbe ügyesen beiktatott hegedűszó elhitetheti velünk: a „sziget telisteli hanggal".[39] Ilyen erővel, aki naprendszermodell segítségével tart előadásokat a Haymarket Színházban, az is hihetné, hogy a berendezése mögött gondosan elrejtett csilingelő üvegcséivel elhitetheti, hogy a kristályszférák zenéjét halljuk, ami pedig, ha hosszasan magával ragadná a fantáziánkat, akkor Milton szerint átélhetnénk, ahogy

> Az Idő visszafut: aranykorért;
> A szeplős Hiuság
> Kiszenved s már nem árt.
> Földi formát leprás bűn sem kisért;
> Kiszenved maga a Pokol,
> S gyötrelmes termein már napfény vándorol.[40]

Magát az Édenkertet, a közös szüleinkkel sem lenne nehezebb színpadon ábrázolni, mint az elvarázsolt szigetet, nem kevésbé érdekes és ártatlan lakosaival.

A díszletek kérdése szorosan kapcsolódik a jelmezekéhez, amelyekre olyan nagy gondot fordítanak a színházban. Emlékszem, amikor utoljára láttam egy színészt Macbethet játszani, mennyire oda nem illőnek éreztem az öltözékének folyamatos váltogatását – egyre csak cserélgette a ruhákat, mint egy katolikus pap a mise során. A pazarló színpadi újítások és a közönség tolakodó

[38] Lesz, aki azt mondja, hogy a festmények esetében éppen ez történik. A képek és a színpadi jelenetek azonban egészen különböző dolgok. A festmény önmagában álló világ, a színpadi dekorációkkal kapcsolatban azonban érvényesül a megtévesztés szándéka. S ott van a soha meg nem haladható konfliktus a festett színpadkép és az élő emberek között. (Lamb saját jegyzete.)

[39] *A vihar*, 3.2.130. Babits Mihály fordítása.

[40] John Milton, *Óda Krisztus születésének reggelén,* XIV. versszak. Tandori Dezső fordítása.

pillantásai megkövetelik ezt. A skót uralkodó koronázási palástja szinte megfelelt annak, amit a mi királyunk visel, amikor a parlamentbe megy: éppoly prémes és súlyos, hermelinnel és gyöngyökkel ékes. S ha mindent meg kell jeleníteni, akkor nem is tudok ebben hibát látni. De milyen palástra gondol az ember olvasáskor? Bizonyos uralkodással kapcsolatos képzetek – korona és jogar – esetleg felsejlenek a szemünk előtt, de ki tudná leírni, milyen stílusúak voltak? Látunk-e bármit lelki szemeinkkel, amit Webb, vagy bármely más díszletmester el tudna készíteni?[41] Ez az elkerülhetetlen következménye annak, hogy mindent utánzunk, azért, hogy mindent természetessé tehessünk. Egy tragédia olvasása ezzel ellentétben ragyogó absztrakció. Éppen annyi külső jelenséggel szembesíti a fantáziát, amennyi annak érzékeltetéséhez szükséges, hogy hús és vér valóság közelében vagyunk, míg képzelőerőnk sokkalta nagyobb és jobb része a jellem gondolataival és belső működésével van elfoglalva. A színi előadás esetében azonban a legalantasabb dolgok – a díszlet és a jelmezek – vonják magunkra a figyelmüket, hogy természetességükről ítélhessünk.

Talán nem lenne használhatatlan az az összehasonlítás, amelyet egyrészről e ragyogó darabok színházi előadásának öröme és olvasásuk csendes gyönyörűsége, másrészről azon eltérő érzések között tehetünk, amelyekkel egy kritikus és egy nem kritikus olvas valamely szép verset. Az átkozott kritikusi megrögzöttség! Ha az embert ítélőbírául hívják, az bizonyára egészen másfajta élményt eredményez. Ha előadni látjuk a darabokat, bírákként reagálunk rájuk. Amikor Hamlet összehasonlítja Gertrúd első és második férjének képét, ki akarja látni a festményeket? Az előadás során mégis muszáj előhúzni egy miniatúrát, amelyről ráadásul tudjuk, hogy nem a valódi kép, csupán annak bizonyítása, milyen sikeresen tudnak színpadon ábrázolni egy miniatúrát. Ha mindent megmutatnak, az mindent egy szintre helyez, és jelentőségtelinek mutatja a trükköket, a meghajlásokat és a pukedliket. S-nét azért dicsérték a legtöbbet, ahogyan a vendégeket búcsúztatta a *Macbeth* vacsora-jelenete végén: éppúgy emlékeznek rá, mint izgalmas hanglejtéseire vagy lenyűgöző pillantásaira. De behatol egyáltalán bármi ilyesfajta csekélység e vad és varázslatos jelenet olvasóinak képzelőerejébe? Nem búcsúztatja-e el az elme a lakomázókat a lehető leggyorsabban? Törődik-e azzal, hogy mennyi kellemmel történik ez? De az előadások során és az előadások megítélésében mindezek a mellékes tényezők is olyan fontosságra tesznek szert, ami kárára van a darab fő jelentőségének.

Megjegyzéseimet Shakespeare tragikus szerepeire korlátoztam, de a vizsgálódást minden különösebb nehézség nélkül kiterjeszthetnénk a komédiáira is, és megmutathatnánk, hogy Falstaff, Balga, Sir Hugh Evans és a többiek színpadi

[41] William Webb 1797-től vezette az (egyébként máig működő) alkalmi ruhákat készítő szabóságot a Chancery Lane-n, amely a színházakat is ellátta.

ábrázolása miért ugyanilyen kivitelezhetetlen.[42] De már eddig is olyan terjedelmesre nőtt ez az esszé, hogy attól tartok, nem lesz ínyére a színház szerelmeseinek, s így ezúttal nem vizsgálom mélyebben a tárgyat.

Gárdos Bálint fordítása

[42] Balga, más fordításban Bárgyú a *IV. Henrik* második részében és *A windsori víg nők*ben szerepel Falstaff mellett. Sir Hugh Evans csak az utóbbiban.

GÁRDOS BÁLINT

A LEGLEGEBB

HAZLITT *LEAR*-ESSZÉJÉHEZ

A *Lear király*ról a tizenkilencedik század elején csakis szuperlatívuszokban beszéltek. „Ilyen jelenetet sem azelőtt, sem azóta nem írtak soha" – jelentette ki Coleridge Learnek a harmadik felvonás negyedik színében olvasható pokoljárásáról. „Ha csakis látványnak vesszük, félelmetesebb, mint amit Dante inspirációjára Michelangelo festhetett volna" – tette hozzá.[1] Keats szerint „a művészet nagysága intenzitásából fakad, minek hatására minden elillan, ami kellemetlen, mert közelébe visz a Szépnek és az Igaznak. Vizsgáljátok meg a *Lear király*t" – tanácsolja testvéreinek –, „s látni fogjátok, ezt példázza az egész".[2] Shelley is hasonlóan nagyra tartotta a tragédiát: „a *Lear király*, amennyiben ilyesfajta méricskélésnek egyáltalán alávethető, az egész világ drámaművészetében a legtökéletesebb darabnak tekinthető".[3] A romantikus gondolkodás a darabban legalapvetőbb és legösszetettebb kérdéseit hallotta visszhangozni – fájdalmasan, de menthetetlenül –, s így könnyen megértjük Hazlitt titkos vágyát: „bárcsak egyetlen szó nélkül átugorhatnánk ezen a darabon".

Hazlitt Shakespeare drámáit elsősorban pszichológiai szempontból olvasta. Már Shakespeare-ről szóló könyve címében (*Shakespeare drámai jellemei*) is nyilvánvalóvá teszi, hogy elsősorban a jellem (ahogy ő mondja: a karakter) érdekli, e szempontból nagyban épít Charles Lamb Shakespeare tragédiáiról szóló esszéjére.

De mit kezd a karakter-pszichológiára összpontosító olvasó a drámai konfliktusokkal? Lehetünk-e egyszerre a szereplő lelkében és azon kívül is, hogy a lélek tanulmányozása közben a mű egészének struktúrájáról is gondolkodjunk? Nem szakítjuk-e el teljes egészében a műveket a mindennapi valóságtól, ha pusztán az egyes figurák elméjében mozgunk, elfeledkezve a külvilágról?

Ezek kétségkívül nem elhanyagolható kérdések, különösen egy huszonegyedik századi olvasó számára. Hazlitt Shakespeare-t próteuszi, azaz bármivé és

[1] S. T. Coleridge, *Shakespeare*, ford. Módos Magdolna, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2005, 218.
[2] *Keats levelei*, vál. és ford. Péter Ágnes, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 34.
[3] Percy Bysshe Shelley, „A Költészet védelme", ford. Fejérvári Boldizsár = *Angol romantika: Esszék, naplók, levelek*, vál., szerk., előszó Péter Ágnes, Budapest, Kijárat, 2003, 320.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 151–153.

bárkivé átalakulni képes zseninek mutatja be; erre a leírásra alapozta Keats is a maga költő-ideálját. Shakespeare Hazlitt szemében „önmagában semmi sem volt; mégis azonos volt mindenki mással, s mindazzal, amivé válhatnak. Nem elég, hogy minden képesség és érzés csírája megvolt benne, de intuitíve, azok minden változását megelőlegezve, követni tudta őket akárhova." Szerinte a szimpátia képességén keresztül, a lélek minden zegzugába behatolva teremti meg Shakespeare a drámai figuráit. Képzeletét nem korlátozza illem, erkölcs, sem egyéb normák. „Zsenije egyként ragyogott a gonoszakra és a jókra, a bölcsekre és az ostobákra, a királyra és a koldusra."[4] De képes-e Shakespeare határtalan jellem-teremtő zsenije drámai *egészet* formálni? Ha különleges képessége abban áll, hogy bármely figurát képes létrehozni, akkor kérdés: létezik-e olyan középpont, amely egyben tartja ezt a határtalan sokféleséget?

Hazlitt erre a kérdésre néhány írásában a szerző pszichológiájára koncentrálva keresi a választ. Egy 1824–1825 telén keletkezett esszéjében például azon töpreng, hogy Shakespeare alkotói módszere mennyiben lép túl az egyes szereplők megformálásán. Hol tűzhöz hasonlítja a drámaíró géniuszát, amely mindent felizzít maga körül, hol kiáradó folyamhoz, amely megtermékenyíti a partjai mentén húzódó földeket.[5] Egy iszonyatos energiájú origó (közép- és kezdőpont) kisugárzása tartja egyben a műveket. A szerző maga sehol nem jelenik meg, de a drámai konfliktusok, indulatok, a nyelvezet intenzitása mindenütt az alkotó kezéről árulkodik.

A válasz azonban az olvasó nézőpontjából is megfogalmazható: nem csak az egyes szereplők, de a befogadó pszichológiája is elemzés tárgya lehet. A *Lear*-esszé jó példája Hazlitt strukturális kérdések iránti érdeklődésének: hogy miképpen tükrözi és ellenpontozza Gloster története Learét, milyen logika szerint viszonyul egymáshoz a Bolond, Edgar és Lear őrülete, milyen módon fonódnak össze a cselekmény egyes szálai – számára ezek ugyanolyan fontos kérdések, mint a főszereplő lelkiállapotának alakulása. Vagyis a pszichológiai megközelítés képes kiterjedni a formai elemzésre is. Az olvasó lelki folyamatait ugyanis a darab mint megkomponált egész alakítja, s ez lehetővé, sőt szükségessé teszi, hogy a lélektani alapokon álló értelmező átfogó strukturális kérdéseket is tekintetbe vegyen.

Hazlitt rá nem mindig jellemző rendszerességgel halad végig a dráma cselekményén, s így annál feltűnőbb, hogy a darab akkoriban legtöbbet elemzett részletén, a vihar-jeleneten szinte szó nélkül átugrik. A legnagyobbnak tartott szerző legjobbnak vélt művének legfenségesebb, legmetafizikusabb jelenetéhez, melyben Lear a mennyekkel perlekedik, és az égiekkel azonosul, mintha egyedül

[4] William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, V., szerk. P. P. Howe, London, J. M. Dent, 1930–34, 467.
[5] Hazlitt, XII., 336–345.

a hallgatást tartotta volna méltónak. Lear tragédiája így (metafizikájától megfosztva) egy apa tragédiája, akit megbántottak a lányai. S ez elég is. Mert az igazán fontos kérdések Hazlitt szerint ember és ember drámai viszonyában dőlnek el.

WILLIAM HAZLITT

LEAR (1817)

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 154–160.

Bárcsak[1] egyetlen szó nélkül átugorhatnánk ezen a darabon. Akármit mondjunk is, az mindenképp méltatlan lesz a *Lear király*hoz, sőt még a vele kapcsolatos gondolatainkhoz is. Arcátlanság már az is, hogy kísérletet teszünk e műnek vagy az elmére tett hatásának a leírására. Mégis muszáj mondanunk valamit.[2]

Mondjuk tehát azt, hogy ez Shakespeare legjobb darabja, ugyanis ennek adta át magát teljes lelkével. Saját képzeletének hálója ezúttal őt magát is szépen foglyul ejtette. A szív legmélyén gyökeredző szenvedélyt választotta témájául, amelynek a kötelékét a legnehezebb eloldozni, de ha mégis kioltják és darabokra szaggatják, az egész ember belerendül. A természet ilyen mélységeit, a szenvedély ilyen erejét, lényünk alkotóelemeinek ezt a huzavonáját ragadta meg Shakespeare: a gyerekeknek a szüleik iránti szeretetébe vetett szilárd hitet, s azt a szédült anarchiát, a gondolatok örvénylő kavargását, amely e támasz elvesztésekor elszabadul. A természetes ragaszkodás állandó, változtathatatlan alapja és a lélekben addig talált kapaszkodóiból és nyugvóhelyeiről egyszerre kiszakított képzelet fürge, szabálytalan nekirugaszkodásai közötti ellentétet csakis Shakespeare tudta megragadni.

Lear elméje, ahogy a családi kötelékek és a szenvedélyek vad mozgásai között hánykolódik, egy vitorlás hajóra emlékeztet, amelyet fel-alá hajtanak a szelek, csapkodnak a dühöngő hullámok, de mégis legyőzi a vihart, hiszen a tenger legmélyén vetett horgonyt. Vagy hasonlítsuk meredek sziklához, amelyet habzó, felcsapó hullámok örvénylenek körül, vagy óriási szirthez, amelyet földrengés taszított le az alapzatáról.

Lear jelleme tökéletesen illeszkedik e dráma céljához. Egyedül erre az alapra lehetett ilyen tökéletes igazsággal és erővel felépíteni ezt a történetet. Lear balsorsát hirtelen természete és vad zabolátlansága okozza, valamint szenvedélyei

[1] A fordítás Hazlitt műveinek standard összkiadása alapján készült, a szerkesztő kommentárjainak felhasználásával. William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, IV., szerk. P. P. Howe, London, J. M. Dent, 1930–34, 257–272.

[2] Géher István idézte mindig ezt a nyitó megjegyzést, az „arcátlanság" szót is az ő előadásairól jegyeztem meg. Az ő emlékének ajánlom ezt a fordítást.

és ragaszkodása parancsain kívül mindenre kiterjedő vaksága, ami csak fokozza türelmetlenségét, és kikényszeríti a részvétünket.

Cordelia szerepe a nyitójelenetben különlegesen szép: szinte az egész történet benne van az első szavaiban. Azonnal látjuk, hogy túlzó és hiszékeny követelőzése micsoda szakadék szélére vezette a szegény, öreg királyt. Látjuk a lány szeretetének tapintatlan egyszerűségét (amelyben, mi tagadás, van valami az apja csökönyösségéből), és a nővérei üres bizonykodását. Már Kent királyi urának adott válaszában, amikor felszólal a legkisebb lánnyal szembeni döntés igazságtalansága ellen, megjelenik a szenvedélynek az a nemes hulláma, amely végigfut majd az egész darabon. „Kent legyen goromba, / Ha Lear őrjöng" – mondja.[3] Ez a férfias egyenesség, amely a fejére vonja a meggondolatlan király haragját, méltó a hűséghez, amellyel majd bukása után gondoskodik róla. A két idősebb lány, Regan és Goneril igaz jellemét (annyira gyűlöletesek, hogy még a nevüket sem írjuk le szívesen) Cordeliának adott válaszuk világítja meg. Ő azt kéri, hogy bánjanak jól az apjukkal. „Ne oktass tiszteinkre" – felelik neki.[4] Épp annyira gyűlölik a jó tanácsot, mint amennyire elszántak a kártevésre, s a jóságuk látszatának álszent fenntartására. Céltudatos álszentségüktől válik igazán visszataszítóvá a jellemük.

Egyedül ennek az elborzasztó vonásnak a hiánya javít valamit Edmund, a törvénytelen fiú jellemén, s emiatt tudunk időnként megbékélni vele. Az ember nem érez késztetést, hogy eltúlozza a bűneit, hiszen ő maga is belátja tettei hitványságát, és gazembernek vallja magát. Nincs is ehhez mit hozzátenni. E tekintetben lenyűgözően őszinte. Egy beszéde felér másoktól egymillióval. Apja, Gloster – akit épp az imént tévesztett meg egy hazug történettel arról, hogy féltestvére, Edgar Gloster életére tör – különös nap -és holdfogyatkozásokkal magyarázza ezt a természetellenes viselkedést, s a kor züllöttségét. Edmund, aki persze tudja, hogy nem erről van szó, amikor egyedül marad, így beszél:

> Ez a legfölségesebb bohózat a világon, hogy midőn szerencsénk beteg (mi pedig többnyire erkölcseink megzabálásából ered), balsorsunkra vetünk: napra, holdra, és a csillagokra, mintha gazemberek kényszerűségből volnánk, bolondok az ég akaratjából, semmirekellők, tolvajok, országárulók a szférák hatalmánál fogva, részegesek, hazugok, házasságtörők csupa megrögzött engedelmességből a planétai befolyások iránt, szóval, ami rosszban leledzünk, az mind isteni unszolásból történnék. Csodálatos kibúvási mód a kurafinak bakkecske hajlamait a csillagokra hárítani. Atyám a sárkányjegy alatt

[3] *Lear király*, 1.1.145–146. Vörösmarty Mihály fordítása. A *Lear király*ból származó idézetek sorszámait a következő kiadás alapján adjuk meg: *King Lear (A Conflated Text) = The Norton Shakespeare*, szerk. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus, New York, London, W. W. Norton and Company, 1997, 2479–2553.

[4] 1.1.277.

közösködött anyámmal, s születésem a nagymedve alá esik, azért vagyok én durva és korhely. Eh! én biz az lettem volna, ami vagyok, ha mindjárt a legszűziesebb csillag pislogott volna az ég boltozatán, mikor engem fattyúvá nemzettek.[5]

Edmund jellemének gondtalan, könnyed gazembersége, amely ellentétet képez Regan és Goneril mogorva, acsarkodó rosszindulatával, összekapcsolja a főcselekményt a mellékcselekménnyel, melyben Gloster – mintegy Lear hibáinak és balszerencséjének pandanjaként – meghurcolja az egyik fiát, és igazságtalanságot szenved el a másiktól. Edmund kettős viszonya a nővérekkel, és hozzájárulása az események végkifejletéhez, mind a szerző mesteri kezére utalnak, és hihetetlen erővel hatnak.

Mondják, s véleményünk szerint joggal, hogy az *Othello* harmadik és a *Lear* első három felvonása Shakespeare mesterművei a szenvedély logikája terén. E két mű nem csak az egyéni szenvedélyek erejének legnagyszerűbb példáit tartalmazza, hanem azok drámai változásait és erős hatásait is megmutatja, ezek pedig az egyes figurák körülményeinek és jellemének különbözőségéből fakadnak. Látjuk az érzések hullámzását, elakadását, lázas nekirugaszkodását, és az ellenállással szembeni türelmetlenségét; hogy felduzzadván milyen erőre tesznek szert, s miképpen formálnak át minden szót és gesztust, milyen sietve vernek vissza minden külső hatást. Látjuk a lélek váltakozó kitágulását-összehúzódását, s a vita „szikrázó pengeváltásait”[6] e halálos párbajban, amelyet mérgezett pengékkel vívnak a küzdő felek; a szívet célozzák, és csupa halálos sebet ejtenek. Az *Othello*ban láttuk, miképpen játszik a cseles Jago a mór gyanútlan őszinteségével és féktelen szenvedélyeivel, s miként kergeti elkeseredésbe. A *Lear*ben a király két idősebbik lányának bénító közönye és hideg, számító, megrögzött önzése fokozza az olvasó részvétét, és sújtja uralhatatlan fájdalommal Lear égő keblét. Vad szenvedélyei szikrát vetnek gyermekei kőszívén.

A kontraszt túlságosan is éles, a megrázkódtatás túlságosan nagy volna, ha meg nem jelenne a Bolond, akinek jól időzített derűje éppen akkor töri meg az érzés folytonosságát, amikor az már elviselhetetlenné válik, és újra életre kelti a szív húrjait, amelyek már egészen megmerevedtek a túlfeszített izgalomtól. A képzelet örömest lel menedéket a Bolond félig tréfás, félig komoly megjegyzéseiben, ahogy a sebészi beavatkozás rettenetes fájdalmának kitett elme is kirobbanó szellemességgel könnyít magán. A Bolond figurája részben egy barbár kor groteszk dísze, s a történet tragikus alapozását csakis ebben a korban lehetett lefektetni. Részben viszont elengedhetetlen, hiszen miközben enyhít túlságosan is erős undorunkon, éppen ő teszi teljessé a jelenetek patetikusságát: így mutatkozik meg

[5] 1.2.109–122.

[6] Hazlitt Milton *Comus* című költeményét idézi.

a lehető legbensőségesebb nézőpontból az öreg király szánalomra méltó gyengesége és tetteinek jóvátehetetlen következménye. Lear joggal verheti „e kaput, / Mely dőreséged előtt utat nyitott",[7] „mióta" – ahogy a Bolond mondja – „leányaidat anyáiddá tetted".[8]

Shakespeare aztán félreteszi a figurát, hogy helyet csináljon a „Szegény Tamást" játszó Edgarnak, s ez jól illik az egyre sebesebben és vadabban zajló eseményekhez. El se lehetne képzelni tökéletesebb ellentétet, mint ami Lear valódi és Edgar színlelt őrülete között látható, miközben szenvedéseik oka igen hasonló: a természetes szeretet legbensőségesebb kötelékeinek elszakítása egyesíti a kettejük iránti érdeklődésünket. Shakespeare a művészetén túl azért uralja tökéletesen a tárgyát, mert ismeri a szenvedélyeket összekapcsoló láncszemeket, és azoknak az elmére gyakorolt hatását. Ez még a szabályok rendszeres követésénél is csodálatraméltóbb, mert megelőlegezi és meghaladja még a legkifinomultabb művészet erőfeszítéseit is.

A drámai erő ritka tökéletességgel mutatkozik meg Lear beszélgetésében a lányával, miután az egyik lovagja felhívta a figyelmét azokra a szándékos sértésekre, amelyeket heves természete miatt korábban nem vett észre. Vadászatból tér vissza a kísérőivel, és szokásos türelmetlensége már az első szavaiban kirobban. „Percig se kelljen várnom az ebédre. Eredj, sürgesd."[9] Ezután találkozik az álruhába bújt, hűséges Kenttel, és a szolgálatába fogadja. Kent először azzal bizonyítja becsületes kötelességtudatát, hogy gáncsot vet a tolakodó udvarnoknak, aki mindvégig fontos és visszataszító szerepet játszik a darabban. Majd belép Goneril, és a következő párbeszéd hangzik el.

[…][10]

Ez igazán ragyogó. Nem csoda, hogy Lear ezt mondja utána: „Irgalmas ég, ne hagyj megtébolyodnom!"[11] – már előre érzi az őrület jeleit. De haragjának és felháborodásának ez a ragyogó kirobbanása (a reményeit és várakozásait ért első pofon után) a nyomába sem ér kettős csalódásának, amikor mind a két lánya visszaél a korával és a gyengeségével, miközben ő bizonytalankodik, hogy melyikükhöz forduljon támaszért és biztonságért. A király csak Gloster kastélyában tud beszélni, némi nehézségek után, középső lányával, Regannel, és annak férjével, Cornwall-lal, ugyanis Gonerilhez hasonlóan ők is elmentek otthonról, nehogy találkozniuk kelljen Learrel. A királyt heves aggodalom tölti el, és amikor

[7] 1.4.248.
[8] 1.4.149–150.
[9] 1.4.8.
[10] Hazlitt egy egész hosszú párbeszédet idéz (1.4.186–308.), melyben Goneril igyekszik lealkudni apja előjogait, mire Lear haragra gerjed, megátkozza a lányát és kíséretével elhagyja a kastélyt.
[11] 1.5.38.

vendéglátójuk, Gloster Cornwall „heves természetére" hivatkozik, hogy amiatt nem akarja újra látni Leart, a királyból kitör a harag.

Lear: Bosszú, halál, dögvész és pusztulás!
Heves természet? – Gloster, hallod-e?
Cornwall herceggel és nejével akarok
Beszélni.[12]

Később, talán mert maga is gyöngélkedik, hajlandó elfogadni, hogy bizonyára betegség miatt nem jönnek elé. De amikor visszaemlékezik, hogy kalodába zárták a követét, a gyanúja újra feltámad, és ragaszkodik hozzá, hogy beszéljen velük.

[…][13]

Ha írt valaha is bármely szerző olyan jelenetet, amely ilyen erővel mutatná a szív vágyakozását, a gyengéd szeretet agóniáját, és ilyen mélyen fejezné ki mindazt, amit a legszívszaggatóbb helyzetekben gondolni és érezni lehet, annak igazán örülünk – de mi még nem találkoztunk vele.

A vihar-jelenet, amelyben Leart az elemek dühöngésének kitéve látjuk, bármilyen nagyszerű és rettenetes is, nem ilyen árnyalt. De amikor Őrült Tamással, Kenttel és Glosterrel bölcselkednek, a darab újra felszárnyal. Lányai képzelt tárgyalásán, amikor így kiált: „a kis kutyák, a Bodri, Cicka, Kedves, nézzétek csak, mind rám ugatnak", s amikor ez a parancsot adja: „azután boncoljátok fel Regant; nézzétek meg, mi forog a szíve körül",[14] vagy amikor korábban, Edgar nyomorát megszánva így töpreng: „Nem alázhatá meg a természetet / Ily mélyen más, mint gonosz lányai."[15] – e mondatok patetikus stílusában a képzelőerő legvégső erői tárják föl a szív legmélyebb dobbanásait. Erre egyedül Shakespeare volt képes. „A tébolyodott nemesember-e vagy paraszt?" – kérdezi a Bolond, mire Lear ugyanebben a stílusban és szellemben válaszol: „Király! Király!"[16]

Gloster közvetett szerepe ezekben a jelenetekben – hogy nagylelkűen segít Learen, és osztozik lányaival szembeni haragjában, miközben Edmund hatására Edgar életére tör, s annak állítólagos hálátlansága miatt szenved – erőteljes kiegészítése Lear helyzetének. Shakespeare éppolyan csodálatos művészettel fonja össze a történet szálait, mint amilyen tökéletesen a természet érvényesül abban, ahogy a szenvedély egyre változó, de soha össze nem omló hulláma végigvonul a darabon. Ennek kiváló példái: Edgar találkozása vak, öreg apjával. Ahogy

[12] 2.4.89–91.
[13] Itt egy újabb rendkívül hosszú idézet következik (2.4.124–284.). Lear megérti, hogy Regan is Goneril pártján áll, s tajtékzó dühvel távozik ebből a kastélyból is.
[14] 3.6.57–58.; 70–71.
[15] 3.4.67–68.
[16] 3.6.8–10.

megtéveszti azzal, hogy látszólag Dover sziklái csúcsaira vezeti – „Csak jer fölebb, sir. / Helyben vagyunk”[17] –, s nem engedi, hogy nyomorúságának életével együtt vessen véget. Találkozása az áruló udvarnokkal, akit megöl, és megtalálja nála Gonerilnek a bátyjához címzett levelét. Ez a végkifejlethez vezet, amikor „megfordul a kerék”[18] (az Igazság kereke), és a bűnösök kerülnek sorra.

Az utolsó jelenetben meghökkentő sebességgel és kavargással követik egymást az események. Lear és Cordelia találkozása a legmegrendítőbb pillanat. Egyesül benne a költészet vadsága a természet szívből jövő igazságával. A korábbi beszámoló a nővérei kegyetlen viselkedése miatti bánatáról, önkéntelen szemrehányásai – „Ó, nővéreim, / Nők szennyei, nővérim!”[19] –; Lear vonakodása, mielőtt találkozik lányával, vigasztalan állapotának leírása – „Ah, ő az! Éppen most ment erre el, / Őrülten, mint a feldúlt tengerek”[20] – mind-mind a várakozásunk fokozását szolgálják. Nem is csalódunk, amikor Cordelia gyengéd gondoskodásának köszönhetően Lear visszanyeri az értelmét, és felismeri őt.

[…][21]

Rettentő szépségében vetekszik ezzel az a jelenet, amelyben – ellenségeik diadala után – egymást vigasztalva mennek a börtönbe.

[…][22]

A zárójelenetek szomorúak, fájóan szomorúak; a pátosz minden határon túllép. Nyomasztó érzéseinken az könnyít, hogy azonosulunk mások balszerencséjével, és eltöprengünk rajta. Edmund, a törvénytelen fiú parancsára Cordeliát felakasztják a börtönben; mire ez kitudódik, már késő bármit is tenni. Lear pedig összetört szívvel, lányát gyászolva hal meg.

LEAR: S az én szegény kis
Bolondomat megfojtották. Nincs, ó, nincs
Már benne élet. Miért kéne élnie
Patkánynak, ebnek, lónak, ha neked
Lélekzeted nincs? Ó, nem fogsz te többé
Eljőni, nem, soha, soha, soha!
Gomboljatok ki, kérlek. – Köszönöm.[23]

[17] 4.6.11.
[18] 5.3.173.
[19] 4.3.26.
[20] 4.4.1–2.
[21] 4.7.44–70.
[22] 5.3.3–21.
[23] 5.3.304–8.

Meghal, s mi átérezzük Kent szavainak igazságát.

> Ne gyötörd lelkét. Hagyd, menjen, Nem barátja,
> Ki e konok világnak kínpadán
> Tovább is nyujtóztatja.[24]

És mégis képesek voltak boldog befejezést írni e darab végére, amit Dr. Johnson helyeselt, Schlegel viszont kárhoztatott.[25] Egy mindkettejüknél – a költészet és az érzések terén –kiválóbb tekintély a *Lear király* színpadi előadásáról szóló megjegyzéseiben Shakespeare mellett tette le a garasát. Ezekkel zárjuk ezt az értelmezést.

[…][26]

A *Lear* olvasása közben négy gondolatunk támadt.

1. Hogy a költészetet azért fontos tanulmányozni, mert kapcsolatban van mindazzal, ami fontos az ember életében. Így aztán akik megvetik a költészetet, azok önmagukat és az emberiséget vetik meg.
2. Hogy a költészet nyelve magasabb rendű a festészet nyelvénél, hiszen a legerősebb emlékeink érzésekhez, nem pedig arcokhoz kapcsolódnak.
3. Hogy a zseni képességei a legerőteljesebb szenvedélyek leírásában mutatkoznak meg a legteljesebben. Az invenció szülötteinél ugyanis a képzelőerőnek arányban kell állnia a tárgyait képező természetes benyomásokkal.
4. Hogy az a körülmény hozza egyensúlyba a tragédia örömét és fájdalmát, hogy a gonosz mértékével arányosan növekszik az azzal ellentétes jóra való érzékenységünk és vágyunk. A valós szenvedés iránti együttérzésünk elvész a természetes lelkiállapotunkat ért erős hatásban, és magával ragadja a szenvedély duzzadó árja, amely a szívből tör fel, és könnyebbséget szerez neki.

Gárdos Bálint fordítása

[24] 5.3.313–315.

[25] A *happy end* Nahum Tate (1652–1715) 1681-ben megjelent Lear-átiratában jelenik meg. Edmund Kean, Hazlitt kedves színésze állítja majd először újra színpadra a tragikus változatot 1823-ban, de megbukik vele, és valódi sikerre csak William Charles Macready, a szintén kivételesen tehetséges színész képes vinni, Dickens támogatásával. Johnson azt írta az általa szerkesztett Shakespeare-kiadás jegyzeteiben, hogy amikor először szembesült Cordelia halálával, az annyira megrázta, hogy amíg szerkesztőként szembe nem került a problémával, bele sem nézett az eredeti változatba. August Wilhelm Schlegel előadásai éppen az előző évben jelentek meg angolul. (*A course of lectures on dramatic art and literature*, ford. John Black, London, Baldwin, Cradock és Joy, 1815). A shakespeare-i tragédiáról szóló előadásban beszél Schlegel arról, hogy a költői igazságtétel (a rosszak megbűnhődnek, a jók elnyerik méltó jutalmukat) logikája idegen a műtől.

[26] Lásd Charles Lamb „Theatrália" című cikkét a *Reflector* második kötetében. (Hazlitt saját jegyzete, aki Lamb kötetünkben megtalálható esszéjéből idézi a *Lear király* előadhatatlanságával és átírásaival kapcsolatos megjegyzéseket.)

GÁRDOS BÁLINT

POLITIKAI ESZTÉTIKA

HAZLITT *CORIOLANUS*-ÉRTELMEZÉSÉHEZ

A waterlooi csata 1815. június 18-án zajlott le. William Hazlittet barátai utoljára június 17-én látták. A kitűnő újságírót, aki legjelentősebb kritikusi és esszéírói teljesítményeinek még mind előtte állt, egyszerre elnyelte a londoni alvilág és az alkohol. A bonapartista Hazlitt még ekkor is kétségbeesetten hitte, hogy Napóleon országa a francia forradalom eszméinek utolsó mentsvára az egyre merevebben forradalomellenes európai nagyhatalmakkal szemben. Jellemző Hazlitt szenvedélyes természetére, hogy személyes tragédiaként élte meg a császár végső bukását. De jellemző rá az a kirobbanó energikusság is, amellyel nyár végére újra munkába állt, és a következő évben már nagyban dolgozott első igazán maradandó könyvén, a *Shakespeare drámai jellemei*n, amely végül 1817-ben jelent meg.

A huszadik századból is jól ismert helyzet: a radikális politikai gondolkodó elveszti a hitet az utópia megvalósíthatóságában. A radikális gondolat megmarad, de többnyire csak szép emlékként. Hazlitt már 1814-ben (mialatt Napóleon Elba szigetén raboskodott) így írt egy recenzióban:

> A dolgok nem előre haladnak, hanem végeérhetetlen körökben mozognak […]. Mi mégsem adjuk meg magunkat soha, és senki nem akadályozhat meg, hogy a képzelőerő szárnyain visszatérjünk fiatalságunk álmához, a szabadság hajnalcsillagának felkeltéhez, a világ tavaszához, amikor az emberi nem reményeinek és várakozásainak a sajátunkkal azonos, derűs útja nyílt meg. Amikor Franciaország meghívta gyermekeit, hogy a nevető égbolt alatt egyenlően részesüljenek ajándékaiból.[1]

A nagy álmok többé nem a jövőben megvalósítandó, kiküzdendő célok. Az utópisztikus remény helyébe dacos nosztalgia lép. Ezzel párhuzamosan a politikai kérdésfeltevés fő iránya is megváltozik. A továbbiakban nem az a fő kérdés, hogy *miképpen* érhetnénk el az ideálisnak érzett állapotot, hanem hogy *miért* vagyunk alkalmatlanok a megvalósítására. A kérdésfeltevés nem szakad el a gyakorlattól,

[1] William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, XIX., szerk. P. P. Howe, London, J. M. Dent, 1930–34, 18.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 161–162.

de egyre inkább individuál- és szociálpszichológiai, valamint azzal párhuzamosan esztétikai jellegű lesz.

A Shakespeare *Coriolanus*áról szóló esszé a megrázó tapasztalatokból született új felismerés szenvedélyével mutatja, hogy a politikai kudarcot Hazlitt az elme racionális és irracionális késztetéseinek (az értelem és a képzelőerő) konfliktusával magyarázza, amelyben mindig az utóbbi kerekedik felül. A téma persze nem új a brit gondolkodás történetében. 1739–40-ben (vagyis a felvilágosodás kellős közepén) publikált főművében David Hume már amellett érvelt, hogy az „ész csak rabszolgája a szenvedélyeknek, s meg kell maradjon ennél".[2] Az újdonság egyrészt a megváltozott történeti szituációból, másrészt a szerző személyéből adódik. Hazlitt ugyanis egyszerre filozófus, politikai szerző, és kivételes érzékenységű kritikus. A képzelőerő és az értelem problémája egyúttal a művészetek (és különösképpen a költészet) problémája is lesz.

Hazlitt ragyogó felismerése, hogy a művészi és a politikai reprezentáció egyaránt erősen befolyásolja gyakorlati cselekedeteinket. Ha a modern esztétika egyik legfőbb törekvése (különösen Kant óta), hogy elhatárolja az esztétikai viszonyulást a politikai vagy erkölcsi praxis szféráitól, akkor Hazlitt az ellentáborhoz tartozik, amelynek tagjai a kétféle viszonyulás összefonódásának kritikus vizsgálatát tartják fő feladatuknak.

Az esszéista (az elmúlt néhány évtized irodalomtudományának ideológiakritikai irányzatait közel kétszáz évvel megelőzve) vizsgálat tárgyává teszi az esztétikai alkotás politikai elemeit és a politikai hatalomgyakorlás esztétikai tényezőit: az esztétikum hatalmát a hatalom esztétikájának fényében vizsgálja, és viszont. Termékeny gyanakvása arra a lenyűgözöttségre irányul, amellyel a káprázatos remekműveket és a hatalom káprázatát csodáljuk. Gyakran gondolunk még ma is a világtól elforduló holdkórosokként a romantikusokra; Hazlitt kritikusi életművében azonban a művészet a politika világának összefüggéseiben jelenik meg.

[2] David Hume, *Értekezés az emberi természetről*, ford. Bence György, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.

WILLIAM HAZLITT

CORIOLANUS (1817)

Shakespeare ebben a darabjában bebizonyította, hogy járatos a történelmi és politikai kérdésekben.[1] A *Coriolanus* a közkeletű politikai ismeretek egész tárháza. Aki tanulmányozza, megspórolhatja Burke *Töprengései*nek vagy Paine *Az ember jogai*nak, valamint a francia vagy akár az angol forradalom óta a parlament felső és alsó házában lezajlott vitáknak az elolvasását.[2] Shakespeare költői szellemben és filozófusi éleslátással, nagyszerűen kezeli a demokrácia és az arisztokrácia melletti és elleni érveket, nem beszélve a kevesek privilégiumairól és a sokak igényeiről; a szabadság és a rabszolgaság, a hatalom és a hatalommal való visszaélés, a béke és a háború kérdéseit. Maga mintha az önkény felé hajlana inkább – talán mert megvetette saját származását –, s így minden lehetőséget megragadott a csőcselék gúnyolására. Mindaz, amit róluk mond, nagyon is igaz; mindaz, amit a hatalommal rendelkezőkről mond, úgyszintén nagyon igaz, bár az utóbbinál mintha ritkábban időzne el.

A nép ügye valójában nem igazán alkalmas tárgya a költészet céljaira. Olyasfajta retorikát igényel, amely érvel és magyaráz, de nem állít közvetlen és tiszta képeket az elme elé: „sehol fríz, zug, oszlop / vagy hasznos párkány", ahova a költészet fölrakhatná „Gazdag bölcsejét, függő nyoszolyáját".[3] A költészet nyelve természete szerint egybeesik a hatalom nyelvével. A képzelőerő túlzó és kizárólagos képesség: elvesz az egyiktől, hogy a másikat növelje: összegyűjti a körülményeket, hogy kedves tárgyát a lehető leghatásosabban mutathassa be. Az értelem ellenben tagoló és mérlegelő képesség: a dolgokról nem az elmére tett közvetlen hatásuk, hanem az egymáshoz viszonyításuk alapján ítél. Az egyik képesség kisajátít, egyenlőtlenséggel és aránytalansággal a jelenbeli izgalom maximumára törekszik; a másik igazságosan és arányosan szétoszt, s a legnagyobb mértékű jót célozza.

[1] A fordítás Hazlitt műveinek standard összkiadása alapján készült, a szerkesztő kommentárjainak felhasználásával. William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, IV., szerk. P. P. Howe, London, J. M. Dent, 1930–34, 214–221.

[2] Hazlitt a francia forradalomra adott két leghíresebb brit válaszra utal. Edmund Burke műve (*Töprengések a francia forradalomról*) támadta, Thomas Painé védelmezte a forradalom alapelveit.

[3] *Macbeth*, 1.6.6–8. Szabó Lőrinc fordítása.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 163–167.

Az egyik arisztokrata képesség, a másik republikánus. A költészet alapelve élesen szemben áll a társadalmi egyenlőség elvével. Hatást akar tenni, és az ellentétek éltetik. Itt nincsenek átmenetek. A költészet lételeme a túlzás. Átlép a szenvedések és bűnök mindennapi mértékén. Elvakítja a szemünket. Korona, diadém vagy sisakforgó ékesíti a fejét. Homlokát arany díszíti és vér szennyezi. „Zaj / Előzi meg őt, s könny marad mögötte."[4] Oltárokat emelnek neki és áldozatokat mutatnak be előtte: emberi áldozatokat. Királyok, papok, nemesek az uszályvivői, zsarnokok és rabszolgák a hóhérai. „Vérontás a lánya."[5]

A költészet udvarhű. Az egyén fontosabb számára a fajnál, az egy a végtelen sokaságnál, az erő a jognál. Az oroszlán, ha juhnyájra vagy vadszamarak csordájára vadászik, költőibb téma az áldozatainál. A nemes vadállattal azonosulunk, mert hiúságunk vagy más késztetéseink miatt hajlamosak vagyunk az erősebb fél helyébe képzelni magunkat. Így csak addig aggódunk a szegény római polgárokért, akik azért gyűlnek össze, hogy hangot adjanak nélkülözésüknek, amíg meg nem érkezik Coriolanus, és dühöngve, nagy szavakkal el nem zavarja, nyomorúságos otthonaikba, ezeket a szegény „patkányokat", ezt a mocskos csőcseléket.[6] Nincs a világon semmi hősies az ágrólszakadt csavargók gyülekezetében, akik nem akarnak éhezni, és panaszkodnak, amiért mégis erre kényszerítik őket. De amikor egy szál férfi bátran szembeszáll a kiabálásukkal, és merő rátartiságból, önkényesen arra kényszeríti őket, hogy a legmegalázóbb méltánytalanságoknak vessék alá magukat, a rettenthetetlensége felett érzett bámulatunk egyszerre átalakul a pipogya tömeg iránti megvetéssé. A hatalom arcátlansága nagyobb erővel bír az esdeklő szükségnél. A bitorolt tekintély előtti szelíd meghunyászkodás, de még a természetes ellenszegülés sem izgatja fel a képzelőerőt, és nem hízeleg neki. Lenyűgöző felsőbbségével az ragad meg minket, aki jogot formál rá, hogy megsértsen vagy elnyomjon másokat. Szívesebben lennénk elnyomók, mint elnyomottak. Az emberi természetből fakad, hogy imádjuk a hatalmat önmagunkban és csodáljuk másokban: az előbbi zsarnokká, az utóbbi rabszolgává tesz bennünket. A jogsértés, ha büszke, pompázatos és előkelő ruhában mutatkozik, nagyobb úr, mint az absztrakt jogok.

Coriolanus a nép állhatatlanságára panaszkodik, de abban a pillanatban, amikor nem tudja az ő kárukra érvényesíteni büszkeségét és megátalkodottságát, fegyverrel fordul országa ellen. Ha ez az ország meg sem érdemelte, hogy védelmezzék, miért a megvédésére alapozta a büszkeségét? Coriolanus hódító és

[4] *Coriolanus*, 2.1.144–145. Petőfi Sándor fordítása (Illyés Gyula igazításaival).

[5] „Carnage is its daughter." Hazlitt William Wordsworth egy 1816-ban publikált és hatalmas botrányt kiváltott ódájára utal, amely a vérontást (nemrégiben értek véget a napóleoni háborúk) Isten lányának nevezi. Hazlitt valószínűleg éppen Wordsworth és Coleridge (az ő szemében) köpönyegforgató magatartása miatt kezdett el költészet és politika viszonyáról gondolkodni. Nyersfordítás.

[6] *Coriolanus*, 1.1.239–242.

hős. Más országokat hódít meg, s úgy érzi, ez feljogosítja saját népének rabszolgasorba taszítására. Mikor ebben megakadályozzák, az ellenséggel szövetkezik, hogy elpusztítsa Rómát. „Úgy szól a népről, mintha büntető / Isten volna, s nem oly erőtelen / Ember, mint ők magok."[7] Megvetően kirohan az egyik tribünjük „hatalmas / *Kell*"-je ellen,[8] aki kiáll a jogaikért és szabadságaikért. Észre sem veszi, hogy az ő mindenkit kisemmiző, hatalmas *akarom*-ja és türelmetlensége a legkisebb ellenállással szemben, arányos a másik fél képtelen arroganciájával.

Ha a nagyok és hatalmasok az istenek jóindulatával és bölcsességével rendelkeznének, mindez rendben is volna; ha a nép javáról szóló ismereteik mellett ugyanannyit törődnének az érdekeikkel, mint a magukéval; ha a világ fölött trónolnának, ahonnan az emberek szenvedélyeitől mentesen, mégis szimpátiával keresnék javukat; ha bár sem javuk, sem káruk nem származna ebből, jótéteményeiket ingyen ajándékként nyújtanák át, akkor második Gondviselésként uralkodhatnának. De szó sincs ilyesmiről. Coriolanus ellenzi, hogy a szenátus a „gondoskodás" jelét mutassa, nehogy a „rongy nép" úgy vélje, „Gondoskodásunk félelem", ez ugyanis minden illő tekintélyt aláaknázna.[9] Nem sikerül a népet az állami gondoskodás és az önálló érdekérvényesítés minden lehetőségétől megfosztania. Volumnia erre így kiált fel: „Most érje dögvész Róma céheit, / S pusztuljon el minden!"[10]

Ilyen az emberi természet. Egészen természetes, hogy egy anyának többet jelent a fia, mint az egész város – de hát éppen ezért kellene megengedni, hogy a város önmagáról gondoskodjon. Az államról gondoskodás – a példa jól mutatja – nem lehet az anyai szeretet vagy a hatalmasok más családi viszonyainak függvénye. Az uralkodóknak is vannak személyes érzéseik, és elvárják, hogy az emberek érdekei és az igazságosság térdet hajtsanak előttük. Érdekeik nem egyeznek a közösség érdekeivel, sőt, szöges és szükségszerű ellentétben állnak azokkal. Hatalmuk ára a *mi* gyengeségünk, gazdagságuk a *mi* szegénységünk, büszkeségük a *mi* megalázottságunk, ragyogásuk a *mi* nyomorultságunk, zsarnokságuk a *mi* szolgaságunk. Ha valóban volna felsőbbrendű tudásuk, még veszedelmesebbé – Istenekből Ördögökké – tenné őket.

A *Coriolanus* drámai tanulsága így foglalható össze: akinek kevés jutott, attól még az is elvétetik, de akinek sok jutott, az a magáévá tesz mindent, amit a többiek meghagytak. A nép szegény, tehát ki kell éheztetni. Rabszolga, tehát meg kell verni. Keményen dolgozik, tehát bánjanak vele úgy, ahogy a teherhordó állatokkal szokás. Tudatlan, tehát nem szabad megengedni, hogy ráeszméljen: nincsen

[7] *Coriolanus*, 3.1.85–86., apró módosítással.
[8] *Coriolanus*, 3.1.92–93.
[9] *Coriolanus*, 3.1.138–142.
[10] *Coriolanus*, 4.1.14–15.

ennivalója, ruhája és nyugodalma, rabszolgaként él, elnyomottan, nincstelenül. Ez a képzelőerő és a szenvedélyek logikája: hatalmasabbá tenni a csodálat tárgyát és megvetéssel sújtani a nyomort; a hatalmat zsarnoksággá fokozni, a zsarnokságot pedig abszolúttá; ami viszont alantas, azt még mélyebbre taposni, s kétségbeesésbe taszítani a nyomorban élőket. Ez a logika emeli a vezetőket királyokká, a királyokat istenekké; az alattvalókat közben rabszolgaságba, a rabszolgákat pedig állati sorba kényszeríti. Az emberiség története románc, maszkajáték vagy tragédia, amelyet a *költői igazságszolgáltatás* elvei alapján írtak meg. Nemesi és királyi vadászat, amelyben a kevesek mulattsága halál a sokaságnak, és amelyben a nézők az erőseket éljenzik, bátorítják, hogy így uszítsák őket a gyengék ellen. Még akkor is a pusztítást kívánják, ha a zsákmányból nem részesülnek. Ebben biztosak lehetünk: amiről az emberek szívesen olvasnak könyvekben, azt valóra is váltják.

A darab egyik érdekes jellemzője, hogy mennyire különbözően viszonyul Coriolanus sikeréhez a felesége és az anyja. Utóbbit csak a hírneve érdekli, előbbi az életéért aggódik.

[…]

Amikor Volumnia meghallja a fia hazatértét bejelentő trombitákat, igazi római matrónaként szólal meg:

> Ezek már Marciusnak hirdetői! Zaj
> Előzi őt meg, s köny marad mögötte.
> Izmos karjában a sötét halál,
> Kinyújtja, és sok ember sírba száll.[11]

Maga Coriolanus tökéletesen megformált jellem. Saját hírnevének imádata, a közvélekedés megvetése, büszkesége és szerénysége mind összefüggenek. Büszkesége hajlíthatatlan akaratából fakad, dicsőségszomja minden ellenállás eltörlésének konok vágyából, amely barát és ellenség csodálatát is kikényszerítené. A közvélekedés iránti megvetésének, s hogy nem akarja saját dicsőítését hallani, azonos a magyarázata. Nem mondhat ellent a dicséreteknek, amelyekkel elhalmozzák, így nincs is türelme hozzájuk. Tetteivel mások jó véleményét akarja kikényszeríteni, de nem kívánja szóbeli elismerésüket.

> Kérlek, ne tovább.
> Anyám, kinek joga vérét dicsérni,
> Ő is megbánt, ha magasztal.[12]

[11] Hazlitt előtte hosszan idéz a két asszony párbeszédéből. 2. 1.144–147.
[12] 1.9. (Az angol kiadás eltérő jelenet-beosztása szerint: 1.10.13–15.)

Nagylelkűsége is ugyanerről a tőről fakad. Ugyanazt a vakmerőséget csodálja ellenségében, amiért saját magát becsüli. Ugyanolyan magabiztosan ül Aufidus házi tűzhelye mellé, mint ahogy a csatamezőn állna elé; úgy érzi, amint hatalma alá rendeli magát, egyúttal meg is fosztja Aufidust minden késztetéstől, hogy ellene forduljon.

[…][13]

Shakespeare, amikor drámai formát adott ennek a passzusnak, igen hűen követte a szöveget, és ezt jól is tette. Nem érezte szükségesnek, hogy javítson a természet igazságán. A *Julius Caesar* számos jelenete is – például, amikor Portia, hogy elnyerje férje bizalmát, megmutatja a testén ejtett sebet, vagy amikor megjelenik Caesar szelleme Brutus előtt – hasonlóképpen történeti művekből származik.

Gárdos Bálint fordítása

[13] Hazlitt ezután két hosszú szakaszt idéz Plutarkhosztól, bizonyítandó, hogy még Shakespeare sem a semmiből alkot, vagyis a legnagyobb művésznek sincs isteni teremtőereje, és Shakespeare nem is akart mindenáron eredeti lenni.

GÁRDOS BÁLINT

ALULNÉZETBŐL

HAZLITT *A VELENCEI KALMÁR*RÓL

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 168–170.

Ne kerülgessük a kínos kérdést: mit kezdhetünk egy olyan darabbal, amely – legalábbis látszólag – a zsidó szörnyeteg archaikus és elfogadhatatlan képzetére épül?

Először is komolyan kell venni, hogy drámáról van szó. A romantika egyik nagy felfedezése volt, hogy ez többek között azt jelenti: a művet nem érdemes a jó és gonosz harcaként felfognunk. Sőt, nem érdemes valamilyen a mű felett álló (költői) igazságot sem keresni, amely diadalmaskodik, vagy elbukik a műben. Az igazán jó dráma arról ismerszik meg, hogy minden szereplő hordoz valamilyen igazságot, s a konfliktus a számtalan, saját szempontjából hiteles perspektíva, érdek, szenvedély összecsapásából születik. Ami azt is jelenti, hogy a mű nem jelöl ki egyetlen olyan „kaput" sem, amelyen keresztül „megfelelőképpen" léphetnénk annak a világába. Bármelyik szereplő szemén át bepillanthatunk a műbe: minden esetben mást látunk, de minden esetben (ha jól figyelünk), igaz, amit látunk.

Hazlitt mesterien talált új és szokatlan perspektívákat a klasszikus darabok megközelítéséhez. Nézzük *A vihar*t Caliban szemszögéből, *A velencei kalmár*t Shylock felől, sőt – talán a legmerészebb ötlet mind közül – nézzük a *Szeget szeggel*t Bernát, a „korhely rab" nézőpontjából (ahogy Mészöly Dezső hívja), akinek első látásra kimerül a szerepe abban, hogy amikor az általános fejetlenségben egyszerre szükség lesz egy fejre, őt viszik a hóhérhoz. Hazlitt szerint azonban Shakespeare jobb drámaíró és bölcsebb ember ennél: többet ér neki egy szereplőjének az élete. „Még Bernát mester sincs kiszolgáltatva annak, amit a többiek gondolnak róla. Amikor színpadra lép, a maga nevében beszél, és olyan jól védelmezi a saját ügyét, mintha jogi képviselőt jelöltek volna ki mellé. Shakespeare bizonyos értelemben egyáltalán nem moralizált, más szempontból azonban ő volt a legnagyobb moralista. Ugyanabban az értelemben volt moralista, mint a természet."[1] Shakespeare a folytonosan az ítélkezés bűvöletében élő moralista felett álló morállal szóhoz engedi az emberi természetet a maga végtelen sokféleségében.

[1] William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, IV., szerk. P. P. Howe, London, J. M. Dent, 1930–34, 347.

Hazlittet a darabok (hagyományos értelmezésekben) elnyomott, elnémított, a peremekre szorított szereplői felé fordítja finom érzékenysége. Azóta ez persze divattá vált. Az irodalomtudományban a hangjuktól megfosztott nők, a meghódított területek lakosai, a másság mindenfajta képviselői – nagyon helyesen – éppúgy (újra) hangot kapnak, mint a szépirodalomban (a leghíresebb példa talán Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott*ja, amelyben a mellékszereplők szemszögéből láthatjuk a *Hamlet*et). De érdemes tudni, hogy kétszáz éve ez még igazi újdonságnak hatott. Valódi politikai súlya volt például annak, hogy Calibant Hazlitt nem szörnyként, hanem a sziget jogos uraként festi le, vagyis (részben) a jogfosztott tömegek képviselőjeként. Azt se felejtsük el, hogy Hazlitt 1816-ban, a Napóleon bukása után pattanásig feszült légkörben írta *Shakespeare drámai jellemei* című könyvét, amelyből az alábbi esszé származik. Shakespeare átpolitizált újraolvasása (egyebek mellett) kétségbeesett kísérlet a francia forradalom szellemiségének átmentésére.

Komoly alkotáspszichológiai súlya volt annak a felfedezésnek is, hogy a költői képzelet nem ismer határokat: a legalázatosabb és a legalantasabb lényekkel is képes azonosulni. Ennek talán legszebb példáit Hazlitt nagy hívénél, John Keatsnél látjuk, aki egy 1817-es levelében ezt írta: „ha egy veréb jön ablakom alá, átlépek lényébe, s vele csipegetek a fövényen".[2]

Hazlittet nem az érdekli Shylock kapcsán, hogy jó-e vagy gonosz. Mindenekelőtt a drámai energiát érzékeli benne: erős figura, tehát szükségszerűen megvan a maga igazsága. Ezt azonban a gyenge színpadi előadások könnyen kioltják. Gyakran mondják, hogy a romantikusok számára a színpadi előadás csupán árnyképe a drámai szöveg gazdagságának. Hazlitt ebből a szempontból is érdekes eset: azt is mondja, hogy „a színpad általában nem a legjobb hely szerzőnk jellemeinek tanulmányozására", de azt is, hogy egy újító szellemű előadás segített megértenie a darab azelőtt rejtett komplexitását. Az állítás egyébként szó szerint igaz: a meghaladott álláspontot saját, úgy két évvel korábbi színikritikájából idézi.

Nem Hazlitt volt az egyetlen, aki felismerte Shylock „zsidó kaftán"-ja mögött az érző lényt. Charles Lamb, Hazlitt barátja, akinek Shakespeare-könyvét ajánlotta már 1808-ban azt írta, hogy „Shylock barbár célja ellenére ember. Késztetéseiben, érzéseiben, dühében van valami emberi".[3] De van még két egyszerű ok, ami miatt Hazlitt különösen alkalmas volt arra, hogy felismerje Shylock emberi mivoltát. Először is nem volt antiszemita. Ez akkoriban még kevésbé értetődött magától, mint manapság. Gyerekkorában (Amerikában) együtt játszott a szomszédos zsidó család gyerekeivel, élete egyik utolsó cikkét pedig a zsidó

[2] *Keats levelei*, vál., ford., szerk. Péter Ágnes, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 32.

[3] Charles and Mary Lamb, *The Works of Charles and Mary Lamb*, IV., szerk. E. V. Lucas, London, Methuen, 1903–5, 26.

emancipáció mielőbbi szükségességéről írta. Ráadásul disszenter (vagyis nem az anglikán egyházhoz tartozó protestáns) család fiaként jól tudta, mit jelent kiszorítva lenni a *mainstream* egyetemi oktatásból, és az értelmiségi állások javából. Tudta azt is, hogy közönségének jelentős része is ugyanebbe a körbe tartozik: a hátrányos megkülönböztetés és az emiatti keserűség vagy akár harag mindennapi élményük.

WILLIAM HAZLITT

A VELENCEI KALMÁR (1817)

Ez a darab a szokások és az előítéletek változásai ellenére ma is vitathatatlanul uralja a színpadot.[1] Shakespeare rosszindulatú zsidója túlélte Cumberland úr jóindulatú zsidóját.[2] Ahogy Shylock egyre kevésbé számít népszerű mumusnak, akit a „csőcselék szitka" táplál,[3] úgy lesz egyre kedvesebb a filozofikusabb gondolkodású nézők számára, akik hajlandóak elfogadni, hogy a zsidó bosszú is ér annyit, mint a keresztény sérelmek. Shylock *jó az utálatban*; „oly ember, ki ellen mások többet vétkezének, mint mások ellen ő".[4] Még ha túl messzire is megy a bosszúállásban, minden oka megvan arra a „megrögzött undorra és gyűlöletre",[5] amellyel Antoniót üldözi, s amelyet éppoly ékesszólóan, mint amennyire logikusan magyaráz meg. Úgy tűnik, benne gyűlt össze a népében felhalmozódott bosszúvágy, és bár a nap mint nap elszenvedett sértések és bántalmak felett töprengve a rendíthetetlen embergyűlölet kérge vonta be kedélyét, ami érzéketlenné tette őt az emberek megvetésével szemben, ez nem teszi sokkal elfogadhatóbbá az ellenségei végül győzedelmeskedő célkitűzéseit. A jogosság erőteljes, éles és mélyreható érzete keveredik haragjának epés keserűségével. A szüntelen félelem az élve megégettetéstől, a kifosztástól, a száműzetéstől, a gyalázattól és a megaláztatástól bizonyára még a legtürelmesebb jellemet is megkeseríti, és még a „jóság tejével"[6] kapcsolatban is kételyeket támaszt, amellyel az üldözői elnézték a megszégyenítését. A bosszúvágy szinte elválaszthatatlan a méltatlan

[1] A fordítás Hazlitt műveinek standard összkiadása alapján készült, a szerkesztő kommentárjainak felhasználásával. William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, IV., szerk. P. P. Howe, London, J. M. Dent, 1930–34, 320–324.

[2] Richard Cumberland (1732–1811) *A zsidó* (*The Jew*) című darabját 1795-ben mutatták be.

[3] *Macbeth*, 5.7. Szabó Lőrinc fordítása. A *Macbeth*ből származó idézetek sorszámait a következő kiadás alapján adjuk meg: *The Norton Shakespeare*, szerk. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus, New York, London, W. W. Norton and Company, 1997. Az angol kiadás eltérő jelenet-beosztása alapján: 5.10.29.

[4] *The Norton Shakespeare*, 2479–2553.

[5] *A velencei kalmár*, 4.1.59. Vas István fordítása. *A velencei kalmár*ból származó idézetek sorszámait a *Norton Shakespeare* kiadás alapján adjuk meg.

[6] *Macbeth*, 1.5.15.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 171–176.

szenvedés tudatától, és lehetetlen nem együtt érezni azzal a büszke lélekkel, amely a „zsidó kaftán”[7] mögött rejtőzik, s amelyet őrületig tüzelnek az egyre ismétlődő, meg nem érdemelt sértések, s az egyszeri „törvényes” bosszúval[8] kívánja kétségbeesetten levetni magáról a közmegvetést és az elnyomást, amely saját maga és egész népe vállát nyomja. Idővel azonban a konok kegyetlenség, amellyel kitart a célja mellett, ellene fordítja az érzéseinket. Ám a legvégén, amikor megfosztják a véres bosszútól, amelyben olyannyira reménykedett, és éppen a törvény betűje szolgáltatja ki, amelynek a betartásához oly érzéketlenül ragaszkodott, a koldussorsnak és a megvetésnek, akkor újra megszánjuk, és úgy véljük, hogy túl szigorúan bántak vele a bírái. Minden válaszában és minden visszavágásában nemcsak, hogy jobban érvel, mint az ellenfelei, de jobban is érti a kérdést, pedig az ő elveik és az ő gyakorlatuk alapján kell okoskodnia. Azok mindvégig nem hajlandóak egyenlőként bánni a zsidóval, vagy legalább azt elfogadni, hogy ugyanaz az igazság vonatkozik rá is, és hogy ugyanúgy ember ő is. Amikor szívességet kérnek tőle, és Shylock felidézi, hogy „te pénteken leköptél, máskor megrúgtál, volt, mikor kutyának mondtál, s e kedvességedért cserébe én kölcsön adjak neked ennyi pénzt?”,[9] akkor Antonio, régi ellensége, ahelyett, hogy elismerné, hogy a tiltakozás (amely egy tiszteletreméltó katolikus kalmártól elképzelhetetlen lett volna akkoriban) találó és jogos, ugyanannak a bánásmódnak a megismétlésével fenyegeti.

> Kutya vagy – mondanám most is örömmel
> S megrúgnálak, leköpnélek megint.[10]

Ezután aztán úgy kérni kegyelmet a zsidótól, mintha a felek között mégis létezne valamilyen közös mércéje a helyesnek és a helytelennek, az nem más, mint a legkirívóbb álszentség és a legvakabb előítélet. A zsidó válasza pedig, amikor Antonio egyik barátja azt kérdezi, hogy mire jó neki az az egy fontnyi zálogként lefoglalt hús, ellenállhatatlan erejű.

> Halat fogni vele. Ha mást nem hizlal, hizlalja a bosszúmat. Lepocskondiázott, és elütött egy félmilliótól. Nevetett, ha vesztettem; csúfolt, ha nyertem; gyalázta a népemet, megakadályozta az üzleteimet, hűtötte a barátaimat, fűtötte az ellenségeimet – és miért? Mert zsidó vagyok. Hát a zsidónak nincs szeme? a zsidónak nincs keze, szervezete, érzéke, érzelme, szenvedélye? nem ugyanaz a táplálék táplálja, nem ugyanaz a fegyver sebzi, nem ugyanaz a baj bántja, nem ugyanaz a gyógyszer gyógyítja, nem ugyanaz

[7] *A velencei kalmár*, 1.3.108.
[8] Hazlitt valószínűleg a tárgyalási jelenetre gondol (4.1).
[9] 1.3.121–124.
[10] 1.3.125–126.

a tél és nyár hűti és hevíti, mint a keresztényt? Ha megszúrtok, nem vérzünk-e? ha csiklandoztok, nem nevetünk-e? ha megmérgeztek, nem halunk-e meg? és ha meggyaláztok, ne álljunk-e bosszút? Ha mindenben hasonlítunk rátok, ebben is hasonlítani fogunk. Ha a zsidó megsért egy keresztényt, hol az alázatossága? A bosszúban. Ha egy keresztény megsért egy zsidót, hogyan tűrje keresztény példa szerint? Csak bosszúval. Azt az aljasságot művelem, amire ti tanítottatok, és alighanem még hozzá is teszek ahhoz, amit tanultam.[11]

A bírósági jelent elejétől végéig – Portia érkezte előtt, és azután is – drámaírói mestermű. A jogászi körmönfontság, a szenvedélyes szónoklatok, a jogtudomány jól bevált tételei, az egészet belengő szellemesség és irónia, az egyes személyek hullámzó reményei és félelmei, és a tökéletes és váratlanul tragikus kifejlet – mindez felülmúlhatatlan. Shylock, aki saját maga ügyvédje, jól védekezik, és minden általános kérdésben, amelyet szembeszegeznek vele, ő kerekedik felül, s végül csak egy jogi kiskapu miatt bukik el. Vegyük a következő példát.

SHYLOCK: Mitől féljek, ha törvényt nem szegek?
Birtokotokban sok rabszolga van
S élnek, mint öszvérek, kutyák, nehéz
Rabéletet, mert megvettétek őket.
No, engedjétek őket szabadon,
Hadd üljenek nászt gyermekeitekkel!
Miért izzadnak teher alatt? Ágyuk
Legyen oly lágy, mint a tiétek; ínyük
Oly válogatós. Azt mondjátok erre:
„A *mi* rabjaink"; ezt felelem én is.
A font húst, amelyet belőle kérek,
Drágán vettem meg: enyém, akarom.
Ha nem adjátok, pfuj törvényetekre!
Akkor nem ér Velence joga semmit.
Ítéletet várok: megkaphatom?[12]

Szenvedélyes bosszúja egész lelkét életre kelti, s rendíthetetlen buzgalommal és önuralommal győz le mindent, ami akadályozná célja elérésében, legyen az derűs vagy komoly, származzon szellemességből, vagy érvelésből. Jelleme a darab más, kevésbé szembeötlő részeiben is éppilyen élesen rajzolódik ki, és elszórt mondatokból megismerhetjük az élettörténetét: őseit és származását, takarékosságát és megfontolt gazdálkodását, a lányához való ragaszkodását, akit ugyanannyira

[11] 3.1.45–61.
[12] 4.1.88–102.

szeret, mint a vagyonát, s hogy miképpen udvarolt első feleségének, Leának, és mivel ajándékozta meg. „Egy egész őserdőnyi majomért sem adtam volna oda" (mármint a gyűrűt, amellyel kedveskedett neki).[13] Micsoda pompás hebraizmus ez a kifejezés!

Portia nem áll közel a szívünkhöz, és Nerissába, a szolgálólányába sem szerettünk bele. Portiában van valami affektáltság és pedantéria, ami nagyon szokatlan Shakespeare nőalakjainál, de talán szükség volt rá ahhoz, hogy olyan sikeresen tudja kitervelni és megvalósítani a „jogtudós"[14] szerepét. A kegyelemről szóló beszéde kiváló,[15] de számos jobbat találni Shakespeare-nél. Nem vagyunk lenyűgözve a ládikók jelenetétől sem, Marokkó fekete hercegének alakját pedig egyáltalán nem fogadjuk el. Jessicát jobban kedvelnénk, ha nem téveszti meg, és nem rabolja ki az apját, és Lorenzót is, ha nem vett volna el zsidó lányt, miközben azt hiszi, hogy szabad megsértenie egy zsidó jogait. E fiatal házaspár beszélgetése a holdfényben – amely úgy kezdődik, hogy „ilyen éjszakán"[16] – a klasszikus elegancia egész gyűjteménye. Lanzelo, a zsidó szolgája derék fickó. A dilemmáját, hogy a lelkiismerete vagy az ördög szavát kövesse, parádés humorral adja elő.[17]

Gratiano nagyszerű kisebb szerep. Ő a darab tréfacsinálója. Van mégis egy monológja, a saját védőbeszéde, amely egy egész könyvtárnyi bölcsességet tartalmaz.

Antonio: A világ nekem nem több, mint világ,
Színpad, melyen eljátsszuk szerepünket,
S én a búsat játszom.
Gratiano: Én meg a bolondot.
És röhögéstől nőnek ráncaim,
S inkább hevítse májamat a bor,
Mint hűtse szívemet sanyarú sóhaj.
Akinek vére még meleg, csak üljön,
Mint síremléken márvány nagypapája?
Aludjon ébren s essék sárgaságba
A bútól? Hallgass rám, Antonio –
Szeretlek s szeretetből mondom ezt:
Vannak olyan emberek, kiknek arcán
Hinár húzódik, mint állóvizen,
S szándékos hallgatásba burkolóznak,
Hogy súlyos, mély, bölcs szellemek hírét

[13] 3.1.101–102. Hazlitt rosszul emlékszik: Lea adta a gyűrűt Shylocknak.
[14] 5.1.268.
[15] 4.1.179–200.
[16] 5.1.1–24.
[17] 2.2.1–25.

Nyerjék el s mindig ezt hirdeti arcuk:
„*Én Sir Orákulum vagyok, s ha szóra*
Nyitom ki szám, ne zümmögjön a légy sem!"
Ó Antonióm, az ilyet azért
Tartják bölcsnek, mert sohasem beszél.
Ha megszólalna, gyehenna tüzére
Juttatná azt, ki szava hallatán
Atyafiát bolondnak mondaná.
Erről majd mást is elmondok neked:
De ne horgászd e bolond látszatot
Eféle melankólikus horoggal.[18]

Gratiano beszéde a szerelem filozófiájáról, és arról, hogy a szokás miképpen gyengíti meg a szenvedélyt nem csak szellemes, hanem igen bölcs is.[19] A darab finom lezárása az ötödik felvonásban, miután a tragikus cselekmény véget ért, az egyik legjobb példája annak, hogy milyen alaposan ismerte Shakespeare a drámaírás elveit. Nem a Portia, Narissa és a férjeik közötti álvitára gondolunk, bár az is szórakoztató, hanem arra a beszélgetésre, amely közvetlen azelőtt és azután zajlik, hogy Portia hazaérkezett. Azzal a sorral kezdődik, hogy „Lágyan szunnyad a holdsugár e halmon", s így ér véget: „Hé, csitt! a hold Endymionnal alszik s nem akar még felébredni."[20] Számtalan gyönyörű gondolat, sűrűn, de igen természetes átvezetésekkel összefűzve.

Amikor először mentünk el megnézni Kean[21] urat Shylock szerepében, arra számítottunk, hogy ugyanazt látjuk majd, mint korábban mindig: egy kortól görnyedt, szelleme torzságától rút, roskatag öregembert, aki gyilkos rosszindulattal vigyorog, s arckifejezése nem más, mint szívének megszilárdult mérge – mogorva, morózus, egyetlen gondolaton töpreng: a gyűlöletén, és egyetlen megváltoztathatatlan cél élteti: a bosszú. Csalódás ért minket, ugyanis különböző színészektől származott a várakozásunk, nem pedig a darabból. Abban csak egyetlen sor jelzi, hogy Shylock öreg: „Antonio és vén Shylock, lépjetek ki!",[22] ami egyáltalán nem jelenti azt, hogy erőtlen aggastyánról lenne szó. Az a tény pedig, hogy házasulandó korú lánya van, egyáltalán semmit nem bizonyít. Azt pedig igazán túlzás lenne elvárni, hogy a teste azért legyen görbe és torz, hogy az elméjét tükrözze, amelyet meghajlítottak és görbévé tettek az előítéletek és a szenvedélyek. Hogy

[18] 1.1.77–102.
[19] 2.6.3–4; 8–19.
[20] 5.1.53–109.
[21] Edmund Kean (1787–1833) angol színész, korának legnagyobb tragikusának tartják. Hozzá kötik a londoni színház romantikus fordulatát: a stilizált, szoborszerű gesztusnyelv helyébe lépő beleélésen alapuló, expresszív színjátszást. Az áttörést éppen 1814-es Shylock-alakítása hozta.
[22] 4.1.170.

csupán egyetlen gondolata lenne, nem igaz: több van neki, mint bárki másnak a darabban. És bármilyen céltudatos és rendíthetetlen is a célja elérése érdekében, lenyűgöző rugalmassággal, erővel és lélekjelenléttel küzd érte. Mégis olyan erősen gyökeret vert bennünk a megszokott elképzelés a szerepről, amelynek addig csupán karikatúráit láthattuk, hogy csak a darab alapos áttanulmányozása után láttuk be a tévedésünket. A színpad általában nem a legjobb hely szerzőnk jellemeinek tanulmányozására. Túl gyakran hagyományos, közhelyes elképzelések irányítják a szerepek megformálását, amelyek apáról fiúra öröklődnek, és jól illeszkednek a *kis és a nagy átlagemberek* ízléséhez.[23] „Gyomos kert, mely tenyész, hogy magva hulljon; dudva és üszög kövér tanyája."[24] Ha pedig (koronként egyszer) előbukkan egy zseni, hogy kigyomlálja a kertet, és újra termővé tegye, azt kiáltják: „Nem jó iskola ez. Lehet, hogy követi a természetet, lehet, hogy követi Shakespeare-t is, de nem követi a mi ízlésünket."[25] Nagyszerű kritikusok!

Gárdos Bálint fordítása

[23] Hazlitt itt Abraham Cowley (1618–1667) angol költő és esszéista egy ódájára utal.
[24] *Hamlet*, 1.2.135–7. Arany János fordítása.
[25] Hazlitt itt valószínűleg még mindig az Edmund Kean (1789–1833) által hozott újítást védelmezi.

GÁRDOS BÁLINT

A RENESZÁNSZ MINT ŐSROBBANÁS

HAZLITT AZ ERZSÉBET-KORRÓL

Shakespeare-nek és korának megítélése hatalmas változáson ment át a tizennyolcadik század során. Érdemes összehasonlítani néhány kijelentést a század elejéről és a végéről. Lord Shaftesbury például, akit sokan a modern esztétika egyik előfutárának tartanak, lényegében barbár kornak látta a Tudor uralkodók éveit. Úgy vélte, ezt a kezdetleges durvaságot még az ő idejére sem sikerült mindenestül levetkőzni. 1710-ben kiadott *Magánbeszéd, avagy tanácsok egy szerzőnek* című írásában is erről panaszkodik.

> A brit múzsák […] még csecsemőkorúak. Sem megjelenésük, sem személyiségük kibontakoztatásában nem tartanak sehol. Selypítenek, mintha bölcsőben feküdnének, és (amire legfeljebb fiatalságuk és éretlenségük szolgálhat mentségül) dadogó nyelvükkel eddig csupán rettenetes szójátékokra és szócsavarásokra voltak képesek. Drámaíróink közül Shakespeare, Fletcher, Jonson, és epikusunk, Milton is ezt a stílust őrzik.[1]

Még amikor művei erkölcsiségéért dicséri Shakespeare-t, akkor sem állja meg, hogy ne olvassa rá „természettől fakadó durvaságát, csiszolatlan stílusát, ósdi nyelvezetét és szellemét, a módszeresség és az összefüggőség hiányát, s a drámai írásmód szinte minden bája és dísze terén mutatott hiányosságait”.[2] Shaftesbury szavai mögött erőteljes vízió rejlik a civilizáció előrehaladásáról. Mint a folyóban vagy a tengerben sodródó kövek, egymással érintkezésbe kerülve mi is elveszítjük majd személyiségünk szúrós kiszögelléseit, viselkedésünk, nyelvünk durvaságát. A kor ezt az ideált a ’*politeness*’ szóban foglalta össze, amelyet udvariasságnak, tapintatnak szokás fordítani, bár a kifejezés hordozza a ’csiszoltság’ szó szerinti jelentését is. Shaftesburynek és kortársainak gondolkodásában a szépirodalom szerves része a kultúra folyamatának, s az úriembert jellemző ’*wit*’ (szellem vagy

[1] Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, szerk. Lawrence E. Klein, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 97.
[2] *Uo.*, 124.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 177–180.

szellemesség) egyik megjelenési módjaként éppolyan „csiszolásra" szorul, mint a társas élet bármely egyéb formája, a nemek közötti érintkezéstől a párbajozásig.

A tizennyolcadik század második felére azonban egyre többen érezték úgy, hogy bár a barbárságtól a civilizáció felé vezető út alapvetően jó, szükséges, sőt elkerülhetetlen, mégis határozott veszteségekkel jár. A költészet történetét a kultúra egészének változásaitól elkülönítve kezdték szemlélni, és többen vélték úgy, hogy a „primitívebb" költészet gyakran „költőibb" költészetet jelent.

Hazlitt határozottan tiltakozik majd az ellen, hogy egyszerű fejlődéstörténetként szemléljük a kultúra alakulásait, amely fejlődésnek a csúcsára természetesen önmagunkat szeretjük állítani. Ám már Hazlitt előtt számos Shaftesburyétől élesen elérő naratív séma kirajzolódott (erről lásd a Thomas Warton-szemelvény előszavát), az előrehaladó civilizáció felvilágosult története kiegészül egy azt ellenpontozó történettel: ebben a költészet és a képzelőerő egyéb műveinek körében a kezdet olyan gazdagsággal rendelkezik, amellyel az azt követő kifinomultabb korok nemigen tudnak versenyre kelni.

Hugh Blair például, az edinburghi egyetem professzora, aki 1783-ban publikálta retorikai tárgyú előadásait (amelyeket a tizenkilencedik század során világszerte, s így Magyarországon is, széles körben használtak kézikönyvként) nyelvtörténeti tananyagként rögzítette ezeket a gondolatokat.

> A nyelv eleinte szegényes szókészlettel rendelkezik, de e szavak hangalakja miatt mégis nagy leíróerővel bír, a jelentéses hangszín és gesztikuláció pedig kifejezővé teszi. A stílus figuratív és költői, a szavak elrendezése képzeletgazdag és élénk. Ahogy azonban a világ fejlődött, a nyelv minden ezt követő változásával az értelem nyert teret a fantáziával és a képzelőerővel szemben. A nyelv változása ebben a tekintetben az emberi élet előrehaladására hasonlít. A képzelőerő fiatal korunkban a legerőteljesebb, ilyenkor ez van túlsúlyban; az évek múlásával azonban a képzelőerő hűvösebbé válik, az értelem pedig érettebbé. Így aztán a nyelv a kezdeti terméketlenségtől a bőség felé haladt, s ez egyúttal az élénkségtől a pontosságig, a tűztől és rajongástól hűvösséghez és precizitáshoz vezetett.[3]

Shakespeare-t Blair is a „géniusz vadhajtásának"[4] nevezi, de a fenti idézetet tekintve ez kis túlzással kész szerencse: a költészet terén talán nem is a kifinomult precizitás a fontos, hanem a képzelet ereje és a nyelv képi gazdagsága. Ha a fent leírt folyamat általánosan jellemzi a nyelv történetét, akkor ezzel elméletileg megnyílt a tér Shakespeare kortársainak újrafelfedezésére is. A gyakorlat azonban nemigen követte az elméletet. Shakespeare kedvéért esetleg megkegyelmeztek

[3] Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, szerk. Linda Ferreira-Buckley és S. Michael Halloran, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, 68.
[4] *Uo.*, 537.

a kornak, amelyben élt, de a „bárd" egyre kultikusabb tisztelete nem engedte, hogy műveinek sikerén kortársai is osztozhassanak. A helyzet a tizenkilencedik század elejére is tisztázatlan maradt. Samuel Taylor Coleridge például, Hazlitt nagy vetélytársa a Shakespeare-értelmezésben, egyrészt hangsúlyozta, hogy a régi dráma vizsgálatánál kritikusan egybe kell vetnünk „a korokat, az eredetet [és] a körülményeket", azt azonban még ennél is nagyobb szenvedéllyel állította, hogy „nincs semmi közös Shakespeare-ben és korának más szerzőiben".[5]

Az egyik ok, amiért érdemes Hazlitt Shakespeare-elemzéseit olvasni, azok üdítő józansága. Számára Shakespeare, bár „természetesen" minden idők legnagyobb tehetsége, de ettől még ember, mint bárki más, s így nagyon is befolyásolják korának szellemi és anyagi körülményei, sőt tehetsége számos összetevője is rokon a kortársaiéval. Hazlitt ráadásul jó barátságban állt Charles Lamb-mel, akinél jobban valószínűleg senki nem ismerte az Erzsébet-kor drámaíróit akkoriban. Lamb 1808-ban adta ki *Szemelvények a Shakespeare idejében élt angol drámai költők műveiből* (*Specimens of English Dramatic Poets, who lived about the time of Shakespeare*) című antológiáját, amelyet máig az első igazán jelentős eseménynek tekintenek Shakespeare számos kortársának újrafelfedezésében. Lamb szemelvény-gyűjteménye előszavában arról panaszkodik, hogy a reneszánsz kor remekműveinek jelentős része már csak a „*British Museum*ban és egy-két kivételes magángyűjteményben található meg".[6] Hazlitt, aki egész életében számíthatott a Lamb-től kapott ötletekre úgyszintén elfogadhatatlan állapotnak tartotta, hogy szinte senki nem ismeri az Erzsébet-kor nagyjait. „Ha tehetek valamit" – írta – „annak érdekében, hogy ezek a szerzők megmeneküljenek az ismeretlenség homályából, és igazságot szolgáltassak nekik, […] akkor sikerült teljesítenem a legfőbb célkitűzésemet."

Hozzá kell ehhez tenni, hogy Hazlittnek önálló, erőteljes elképzelései voltak a reneszánszról. Egy értelmezője szerint ez a korszak volt számára az ősrobbanás: az a pillanat, amellyel mindaz kezdetét veszi, ami a modern világban számít.[7] Nem véletlen a természettudományos metafora: maga Hazlitt is számos fizikai, kémiai fogalmat használ. Hatalmas erő hozta ekkor mozgásba a történelmet, a szellemi, politikai, erkölcsi folyamatokat, s ez az energia Hazlitt számára egyértelműen az olvasásból ered. Egy későbbi művében egészen odáig ment, hogy magát a francia forradalmat is „a nyomtatás felfedezésének távoli, de elkerülhetetlen következményének" írja le, ugyanis ez tette „az adott közösségben

[5] S. T. Coleridge, *Shakespeare*, ford. Mónos Magdolna, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2005, 44, 332.

[6] Charles és Mary Lamb, *The Works of Charles and Mary Lamb*, IV., szerk. E. V. Lucas, London, Methuen, 1903–5, iv–xi.

[7] Tom Paulin, *The Day-Star of Liberty: William Hazlitt's Radical Style*, London, Faber & Faber, 1998, 17.

föllelhető tudást mindenki számára hozzáférhetővé".[8] Hazlitt szerint nem érdemes szellemi életről beszélni mindaddig, amíg ki nem alakul egy olyan publikum, amelynek tagjai a fontos közös ügyeikről önállóan formálnak véleményt. A sokféle álláspont ezután elkerülhetetlenül ütközésbe kerül, s a viták dinamizmusa tartja mozgásban a gondolkodást. A tudás demokratizálódásának, amely nélkül tehát nincsenek komolyan vehető eszmecserék, technikai előfeltétele a nyomtatás felfedezése volt. Szellemi és érzelmi alapja pedig Hazlitt szerint a reformáció, amely mindenkihez eljuttatta anyanyelven a *Bibliá*t, s annak olvasását, értelmezését a megváltás feltételévé tette.

Legújabb életrajzírója, Duncan Wu szerint Hazlitt felnőttkorára ateista lett. Az mindenesetre biztos, hogy bár apja azt remélte, hogy kisebbik fia követi majd a példáját, és maga is unitárius lelkipásztor lesz, Hazlitt világi pályát választott. A *Biblia* és különösen Krisztus alakja azonban rendkívül fontos maradt a számára. Jézusban emberként látott erkölcsi példaképet, akitől az önzetlenség és az empátia jelentőségét kell megtanulnunk. A tizenhetedik század második felétől, Thomas Hobbes eszméinek ismertté válásától kezdve fontos prédikátori hagyomány alakult ki Nagy-Britanniában, amelyet benevolizmus néven ismerünk. Hobbes azt állította, hogy egyedül akkor adhatunk racionális magyarázatot a társadalom működésére, ha azt az egyéni önzésből indulunk ki. A benevolisták, éppen a keresztényi szeretet krisztusi tanára hivatkozva, ezt elfogadhatatlannak tartották. Szerintük a mások iránti jóindulat eredendőbb része a természetünknek, mint az önzés. Idősebb William Hazlitt is ennek a hagyománynak volt az örököse, amelyet tovább adott a fiának. Hazlitt már nemigen osztotta ezt az antropológiai optimizmust, de nagyon fontosnak látta azt bizonyítani, hogy nem a számító racionalitás irányítja minden tettünket, amit szerinte Hobbes örökösei egészen a tizenkilencedik századi utilitaristákig egységesen állítottak.

A reneszánsz kor értékelése során mai szemmel nehéz nem úgy látni, hogy Hazlitt eltúlozza a nemzeti sajátosságok jelentőségét. De ne felejtsük el, hogy a pár évvel korábban véget ért napóleoni háborúk Európa-szerte felkorbácsolták a nemzeti érzelmeket. Ráadásul Hazlitt Bonapartista volt, és kivételes módon haláláig az is maradt, más műveiből pedig bőven kiderül, hogy tisztában volt az „angol jellem" itt dicsőített vonásainak árnyoldalaival is.

Hazlitt szenvedélyes érdeklődése a reneszánsz korszak iránt még ma is magával ragadó. Ahogy egy másik előadásában írta: „az hogy képzeletbeli utazást tehetünk egy elmúlt korszakba, még nagyobb kitüntetés, mint hogy a valóságban is eljuthatunk távoli helyekre"[9].

[8] William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, XIII., szerk. P. P. Howe, London, J. M. Dent, 1930–34, 38.
[9] *Uo*., VI., 96–7.

WILLIAM HAZLITT

ELŐSZÓ AZ ERZSÉBET KORSZAK IRODALMÁRÓL SZÓLÓ ELŐADÁSOKHOZ[1]

[…]
Nincs is alantasabb törekvés és szánalmasabb gondolkodásmód, mint amikor a jelenre, illetve a modern időkre korlátozunk minden kiválóságot, és e korszak számára követelünk minden nagy teljesítményt. Rendszerint úgy beszélünk azokról, akik balszerencséjükre előttünk írtak és éltek, mintha emiatt rendkívüli nélkülözések és nehézségek nyomása alatt kellett volna dolgozniuk. Amiért nem részesültek mindazon fejlődésnek az előnyeiből, amelyet elértünk, mintha a legkezdetlegesebb tudatlanság temette volna maga alá őket, vagy a „töprengő pedantéria"[2] rabszolgái lettek volna. Mi pedig olcsó, de tévedhetetlen ítéletet hozunk civilizációs eredményeikkel kapcsolatban, az előrehaladó tökéletességnek azon a precízen tagolt skáláján, amelynek csúcsára a saját korunkat tettük, s ahonnan visszamenőleges számításainkat végezzük. Sikerült ugyan többékevésbé megszabadulnunk attól a megrögzött szűklátókörűségtől, amellyel saját országunkra korlátoznánk a szellem és az erkölcs minden kiválóságát, és igazi kozmopolitákhoz méltóan megbarátkoztunk a szomszédainkkal és a kortársainkkal, de ezért azzal kárpótoltuk a hiúságunkat, hogy szinte kizárólag a saját nemzedéktársainkat vagyunk hajlandóak elismerni. Megkülönböztetések nélkül barbárnak és tudatlannak ítéljük az őseinket, méghozzá már (ilyen közel húztuk meg magunkhoz a határvonalat) a tizenkilencedik század elejétől, vagy a tizennyolcadik végétől. Ekkorra tettük az új korszak kezdetét, saját szellemünk, sőt az egész világénak a hajnalát, amikor a „Fénynek szent hatása",[3] amely a Zűr és az ős Éj határain felragyog, s a „régi napok pompája",[4] annak nehézkességével együtt elenyészik, és belevész a középkorinál is mélyebb sötétségbe. Felületes eredményeink és sehonnai nagyravágyásunk csillogásával körülvéve úgy képzeljük, hogy

[1] A fordítás Hazlitt műveinek standard összkiadása alapján készült, a szerkesztő kommentárjainak felhasználásával. William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, VI., szerk. P. P. Howe, London, J. M. Dent, 1930–34, 175–192.
[2] „[O]f poring pedantry". Hazlitt Thomas Warton egyik szonettjéből idéz, pontatlanul. Nyersfordítás.
[3] Milton: *Elveszett Paradicsom*, II. könyv. János István fordítása.
[4] „[P]omp of elder days". Újabb idézet a fenti Warton-szonettből.

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 181–193.

a varázskörön túl minden puszta előítélet és tévedés, s felvilágosult jelenkorunk előtt érdektelen és haszontalan fehér folt volt az idő nagy térképe. Elkápráztat minket a modern felfedezések eddig ismeretlen ragyogása, és lelki szemünk nem tud alkalmazkodni az emberi szellem óriási kiterjedéséhez szükséges széles perspektívához. Felhő borítja be és fedi el előlünk a múlt legnagyszerűbb emlékeit is: hiúságunk és rövidlátásunk felhője. […]

Ismerjük el, hogy bizonyos tekintetben egyenletesen fejlődünk, és a tudomány valamint az elvont vizsgálódás körében Bábel tornyánál is magasabbra építkezhetünk más emberek tudásának alapzatára, mert ott ugyanannak az általános területnek az ismételt tanulmányozásával, számos ember gondolkodásának eredményeképpen tényleg eljutottunk bizonyos általános következtetésekig, felismertünk bizonyos igazságokat, és megcáfoltunk egyes régi tévedéseket. Mindez akkor sem áll arra a millió esetre, amely egyéni erőtől és tudástól függ. Itt most is éppen annyi kutatnivaló van, mint valaha, és csak akkor remélhetünk szerencsés felismeréseket tenni, ha a gondolkodás és a tapasztalat forrásaihoz fordulunk. Hibát követünk el, ha azt feltételezzük (amire pedig hajlamosak vagyunk), hogy kizárólagos jogot formálhatunk minden szellemességre és bölcsességre, az ízlés és a zsenialitás egészére mint saját korunk tiszta termékére és jogos örökségére. És tévedünk akkor is, ha azt hisszük, hogy elég megvetnünk, és semmibe vennünk mindent, ami előttünk történt, azzal máris nagyok leszünk.

[…]

Manapság divatos nagy elismeréssel beszélni a régi angol irodalomról, de ez az elismerés jobban emlékeztet a babonás rítusokra, mint az igazi vallásosságban rejlő tiszteletre. Hitünk kétes, szeretetünk hideg, tudásunk szinte nincs is róla. Időről időre elismételjük a régi szerzők bemagolt neveit, de nem vesszük a bátorságot, hogy belepillantsunk a műveikbe. Bár látszólag készségesen nagyra becsüljük őket, és – irodalmi udvariasságból, elfogadó ízlésünk jeleként – elismerjük, hogy gondolkodásmódjuk férfias és önálló, mégis félünk a bizonyítékokhoz fordulni, mert az már túlzottan próbára tenné elfogulatlanságunkat és türelmünket. Szeretetreméltó gyengeségnek és mulattató téveszmének tartjuk az ilyen elavult szerzők iránti rajongó tiszteletet; nem is beszélve arról, ha valaki híveket kívánna szerezni kivételes teljesítményüknek. Hitetlenkedő mosollyal és nem kis aggodalommal várunk bármely kedves idézetet, amellyel valaki igazolni akarná különös ízlését. Ugyanazzal a kínos, leereszkedő vállon veregetéssel fogadjuk a költészet létrehozására tett első kezdetleges kísérleteket, a Múzsa selypítését, mint amikor az elfogult szülők előretuszkolják iruló-piruló gyereküket, hogy az bemutassa okosságát vagy ismereteit. Reménykedünk, hogy a lehető legjobban sül majd el a dolog, igyekszünk jó képet vágni hozzá, de azért nagyon félünk, hogy aligha jár majd sikerrel. Dr. Johnson általánosságban kijelentette ezekről a szerzőkről, hogy „azért keresik őket, mert ritkák, és csakis azért ritkák, mert nem becsülték nagyra

őket".[5] Ez az állítás történetileg sem igaz, és kritikaként sem elfogadható. Igenis becsülték őket, méghozzá megérdemelten.

[…]

Csak Shakespeare-t és még egy-két szerzőt szeretnénk csodálni mint kivételes figurákat. Pedig csak a tudásunk hiányossága miatt tűnnek olyan magányosnak, hiszen soha kor nem volt még népesebb nagy szellemekben, illetve gazdagabb szellemi javakban, mint az, amelyikről most beszélünk. Shakespeare máshogy vélekedett a saját szerepéről, nem gondolta magát a költői géniusz szörnyetegének, és a kortársait sem látta „törpénél kisebbnek".[6] Nem az álszerénység beszél belőle, amikor elismeri, hogy irigyli „ezt, mert többet tud, azt, mert verse szebb".[7] Úgy képzeljük, hogy senki sincs, aki bármit is hozzáadhatott volna Shakespeare-hez, vagy elvehetett volna belőle, pedig bizony voltak ilyenek. Tény, hogy szemmel tartja az utókor csodálatát, és uralkodik fölötte, de azt saját korának fennsíkjáról teszi. Társai fölé magasodott, „viselkedésben, alakban ő büszkén kivált közűlük",[8] de ettől még az óriások fajához tartozott; ő volt a legmagasabb, a legerősebb, a legkecsesebb és a legszebb közülük, de az egész nemzedék hasonlóképpen nemes volt. Nem volt szent, és nem különült el az avatatlanok hordájától, hanem kezet rázott a természettel, valamint a kor viszonyaival. A kortársaitól nem minőségi, csupán fokozati különbség választotta el, és kiválóságai szélesebb köre. Nem formált önálló osztályt vagy fajt, hanem egy létező osztály vagy faj egyede volt. Szüksége volt a korára és arra a helyre, ahol élt, s amelynek az épületében oly szembeötlő szerepe van. Nem szakítható ki belőle anélkül, hogy ő maga és a kor egyként meg ne sínylené. Wordsworth úr azt írta Miltonról, hogy „Akár egy csillag, távol élt a lelke",[9] de ugyanezt nem mondhatjuk el Shakespeare-ről, aki ragyogó csillagok konstellációjában mozgott, s az „Égfiak harmadát"[10] vonta maga után. Ha elismerjük a vita kedvéért (vagy az igazság kedvéért, ami még jobb), hogy egymaga felért minden vetélytársával, még akkor is igaz, hogy kiválóbb drámaírók éltek abban a korban, mint az azóta eltelt idő alatt összesen. Még ha a kortársai egyesített erejéből sem igazán telne ki egy Shakespeare, az utána következők egy fél Shakespeare-hez is kevesek. […]

A fantázia és a zsenialitás ilyen rendkívüli erejű egyesülése [t. i. a korban, nem csak Shakespeare-ben] számos okra vezethető vissza. Ezek közül a legfontosabbak

[5] A nem egészen pontos idézet Johnson Előszavából származik. Ott a Shakespeare előtti drámaírókra vonatkozik.

[6] *Elveszett Paradicsom*, I. könyv. Jánosy István fordítása.

[7] Shakespeare, *29. szonett*. Szabó Lőrinc fordítása.

[8] *Elveszett Paradicsom*, I. könyv. Jánosy István fordítása. Érdekes, hogy ez a Milton idézet és a következő is eredetileg a Sátán alakjára vonatkozik.

[9] Wordsworth, *London 1802*. Bárány Ferenc fordítása.

[10] *Elveszett Paradicsom*, II. könyv. Jánosy István fordítása.

a vallás, a politika, a korra jellemző körülmények, az olvasás elterjedése, a hely tulajdonságai, és a kort ékesítő emberek jelleme, akik olyan nagyszerűen használták a számukra elérhetővé vált lehetőségeket.

A továbbiakban megkísérlem általánosságban vázolni ezeket az okokat, s hogy azok miképpen alakították országunkban a korszak irodalmát, amelyen rajta hagyták a nyomukat. Eközben eltekintek az esetleges és véletlenszerű okoktól, amelyeket bár nem lehet megmagyarázni, mégis gyakran éppen ezek játsszák a döntő szerepet a végeredmény kialakításában.

Az első ok, amelyet megemlítek a nem sokkal korábban lezajlott reformáció volt. Ez az esemény erőteljes lendületet adott a gondolkodásnak és a vizsgálódásnak, fokozta azok aktivitását, és mozgásba hozta a felgyülemlett előítéletek tehetetlen tömegét egész Európában. Mindenütt érződtek e földrengés hatásai, de ezt az országot érte a legerősebb megrázkódtatás. Egy csapásra ledőlt a századok során szárba szökkent visszaélések egész rendszere, kicsúszott a talaj a bigott vallásosság és a szolgai engedelmesség lába alól, s az összeütköző vélemények dörgése és morajlása – miután kiszabadultak addig megszokott pányváikból –, mint a háborgó tenger zaja, azóta sem csendesült el. Németország törte meg először a hitvány félelem bűvöletét, onnan hangzott fel a jelszó, de amikor Anglia is csatlakozott a kiáltáshoz, a maga szigeti hangjával, akkor azt ezernyi szikla és parti szirt visszhangozta, s így hosszabban és erősebb hangon szólalt meg. Ezzel a kiáltással talpra állt Anglia géniusza, és kesztyűt dobott a nemzeteknek. Élénk reakciók kezdődtek, áradtak a vizek, a közvéleményben vegyi folyamatok zajlottak. Egyszerre mindenki jogot kapott arra, hogy az igazságon gondolkozzon, és azt ki is mondja. Az agyak fürgén dolgoztak, a szellem mozgásban volt, a szívek csordultig, és a kezek sem tétlenkedtek. Felnyíltak a szemek, és a legnagyszerűbb dolgokat remélték meglátni, a fülek is égtek a kíváncsiságtól, és a szenvedélyes vágytól, hogy megismerjék az igazságot, amely szabaddá teheti őket.[11] Az a halálos csapás, amely a viruló bűnt és a pöffeszkedő álszentséget érte, levette a szájukról a lakatot. A pápista babonaság talizmánjai és szerelmi zálogai, amelyekkel az félrevezette a követőit, és irtózatos dolgokat művelt a néppel, egyszerre ártalmatlanul hullottak le a nyakukról.

A nagy mű legfontosabb hajtómotorja a *Biblia* lefordítása volt. Mintha egy titkos rugót érintettünk volna meg, a vallás és az erkölcs gazdag kincsei – amelyeket addig mintegy ereklyetartóban őriztek – egyszerre kiszabadultak. Ismertté váltak a próféták víziói, és az Istentől ihletett tanítók (mert így gondoltak rájuk) szavai a legegyszerűbb emberekhez is eljutottak. A népben így közös érdeklődés ébredt a közös ügyek iránt. Tűzben égő szívvel olvastak. A gondolat és az érzés közös tárgyra talált, s ettől elméje lett a népnek, amely jellemében és érzületében

[11] Vö. János 8,32.

egységessé vált, miközben a végtelenül sokféle vélekedések mindegyre ütközésbe kerültek egymással. Az emberek olyan tárgyakra találtak, amelyeken szellemi képességeiket csiszolhatták, és erős késztetést jelentett számukra, hogy ennyire fontosnak tekintették a következményeket. Szenvedélyesen keresték az igazságot, és szilaj vakmerőséggel őrizték azt. A hitviták, összetett és a mindennapi életünktől távol eső témáik miatt, megedzik az értelmet, s végtelen jelentőségük folytán megacélozzák az akaratot. E korszak történetében erős és férfias értelem működését vehetjük szemügyre. Semmi könnyelműség, semmi erőtlenség, semmi közönyösség, vagy ha esetleg mégis, akkor az a nyüzsgő ténykedéstől feszes értelem átmeneti elernyedése. A kor ünnepélyessége az áhítatossághoz közelít, akik ekkor élek, komolyan vették az őket érő benyomásokat, szigorú viták zajlottak, és szinte minden tárgyat tüzes szenvedéllyel vizsgáltak. Az iskolafilozófusok nézeteltérései igencsak élesek és kifinomultak voltak, de nem hatottak elég érdekesnek és nagyszabásúnak, ráadásul alig egy pár ember vett részt bennük: a közösség túlnyomó tömegére nem voltak hatással. De ekkor minden rendű és rangú ember előtt feltárult a *Biblia* – annak csodálatos tartalomjegyzékével, a Teremtéstől a Jelenésekig –, „hogy könnyen olvasható legyen".[12] Azzal a jelentettel, amelyet Burns olyan kiválóan írt le „*Cotter's Saturday Night*" (A gazda szombat estéje) című versében, bármelyik angol faluban találkozhattunk volna.[13]

Elképzelhetetlennek tartom, hogy ha egyszerre ilyen sokféle súlyos ismeret kerül be egy nép tudatába, az ne hagyna maga után valamifajta benyomást, amelynek a nyomai aztán felismerhetők lesznek a kor szokásaiban és irodalmában. Tegyük most félre a vitathatóbb kérdéseket, és beszéljünk egyedül az *Ótestamentum* történeti részeiről, s az *Újtestamentum*ban kifejeződő erkölcsi érzületről. Ezek a legalkalmasabbak a tisztelet és a csodálat kiváltására, vagy a szimpátia felkeltésére. Láthatjuk, mit jelentett a Teremtés Milton számára, hogy miképpen dolgozta föl, és érte el, hogy az általunk leírt kor szelleme átitassa, és mindenestül átjárja azt. Mi kelhetne versenyre (a patriarchális egyszerűség regényes érdekességét tekintve, amely képes egyenesen elhatni egy ország szívéig, és felriasztani azt a nyugvóhelyéről, vadonokban és pusztákon) József és testvérei, Ráhel és Lábán, Jákob álma, vagy Ruth és Boáz történetével, a Jób könyve leírásaival, a zsidók szabadulásával Egyiptomból, vagy a Babiloni fogságról s a megszabadulásról szóló beszámolóval? A *Szentírás*nak e részeiben – hogy Dávid orpheusi himnuszait, Ézsaiás prófétai ostorozásait, Ezékiel ámulatos látomásait ne is említsük – olyan eredetiség, olyan nagyszabású eszme, az érzés olyan mélysége és gyengédsége mutatkozik meg ezek meghatóan egyszerű elbeszélésmódjában,

[12] Habakuk 2,2. Károli Gáspár fordítása.

[13] Burns lírai verse egy meghitt estéről paraszti környezetben, amelynek során az apa felolvas a *Bibliá*ból, és a család együtt imádkozik. Ez a költemény Arany János *Családi kör*-ének egyik mintája.

hogy aki ezt nem érzi át, az „minden érzés ellen bástya lett”.[14] Krisztus jelleme pedig (ha vallási kérdésekről nem is beszélünk) olyan gyengéd és méltóságteljes, hogy alkalmasabb arra, hogy megváltoztassa az ember gondolkodását, mint bármely másik (valós vagy kitalált) személyé a történelem során. Fenséges emberségként lehetne leírni ezt a jellemet, amilyet sem azelőtt, sem azóta nem láthattunk a földön. A szavaiból és a tetteiből is ez sugárzott. Ezt látjuk, amikor megmossa a tanítványok lábát a halála előtti estén: az alázatosságnak és a szeretetnek ez a kimondhatatlanul nagyszerű példája fölötte áll minden mesterkéltségnek, minden kicsinyességnek és büszkeségnek. S ezt látjuk abban is, ahogyan búcsút vesz tőlük azon az estén: „Békességet hagyok néktek; az én békességemet adom néktek: nem úgy adom én néktek, a mint a világ adja.”[15] És az utolsó parancsolatában is, „hogy szeressétek egymást”.[16] Ki tudná anélkül olvasni a keresztre feszítéséről szóló beszámolót – amikor anyjához fordulva így szólt: „Asszony, ímhol a te fiad!”, tanítványának, Jánosnak pedig ezt mondta: „Ímhol a te anyád! És ettől az órától magához fogadá azt az a tanítvány.”[17] –, hogy összeszorulna a szíve. Ezt látjuk abban is, ahogy a házasságtörő asszonnyal szemben viselkedett, és ahogy felmentette azt a nőt, aki jámborsága és szeretete jeleként – ezek a vonások itt fontosabbak mindennél – drága kenetet öntött a ruhájára. A vallásossága a szív vallása volt. Ezt látjuk a tanítványokhoz intézett beszédében – akiknek „gerjedezett”[18] a szívük –, miközben együtt mentek Emmausba, a hegyi beszédben, az irgalmas szamaritánus példázatában vagy éppen a tékozló fiúéban. Életének minden cselekedetében és szavában olyan kegyesség, gyengédség, méltóság, szeretet, türelem és bölcsesség mutatkozott meg, amely méltó Isten Fiához. Egész életét és lényét átitatta és meghatározta a felebaráti szeretet. Ebből a forrásból és kútfőből tört föl minden gondolata és érzése, amelyek hatására cselekedett, s emiatt sugárzott szelíd dicsfénnyel az arca a végső agóniája során, a kereszten, amikor a szelíd Megváltó, miután az ellenségeiért imádkozott, „lehajtván fejét, kibocsátá lelkét”.[19] Ő volt az erkölcs első igaz tanítója, mert őbenne fogant meg a tiszta emberség eszméje. Megváltotta az embert bálványának, az énnek imádatától. Beszédeivel és példamutatásával arra tanította, hogy úgy szeresse a felebarátját, mint önmagát, hogy bocsásson meg az ellenségeinek, és tegyen jót azokkal, akik átkozzák őt és megvetően bánnak vele. Azt tanította, hogy önmagáért kell szeretni a jót, tekintet nélkül az önző és rosszindulatú érdekekre, és a szív érzéseit tette az erkölcs egyedüli székhelyévé, az értelem büszkeségével és az akarat

[14] *Hamlet*, 3.4.37. Arany János fordítása.
[15] János 14,27.
[16] János 15,12.
[17] János 19,26–7.
[18] Lukács 24,32.
[19] János 19,30.

hajlíthatatlanságával szemben. Amikor arra a kérdésére, hogy „ki a felebarátunk" úgy válaszolt, hogy az, aki a segítségünkre szorul, s akinek a sebeit bekötözhetjük, azzal többet tett a gondolatok emberségessé tételéért, és a vad szenvedélyek megszelídítéséért, mint az emberiség minden reformere és jótevője. A mások iránti absztrakt jóindulat eszméje, vagyis annak a vágya, hogy jót tegyünk, egyszerűen azért, mert valaki rászorul a segítségünkre, és az, hogy egy családnak tekinthetjük az emberiséget, egy anya gyermekeinek, nemigen fordul elő egyetlen másik tanban vagy rendszerben sem, s „a zsidóknak ugyan botránkozást, a görögöknek pedig bolondságot"[20] jelentett. A görögök és a rómaiak csakis annyiban voltak tekintettel másokra, amennyiben azok is görögök és rómaiak voltak, illetve amennyiben törvényszabta kötelességeik voltak irántuk, máskülönben harcias ellenszenv választotta el őket tőlük. Az erényeik politika gépezetek erényei voltak, a bűneik pedig démoni bűnök. Hajthatatlan és lelkiismeretlen céltudatossággal készen álltak arra, hogy fájdalmat okozzanak, vagy szenvedjenek el. A kereszténységben azonban lágyabbá válik egy nemzet szíve, s azok a vaspikkelyek, amelyek körbevették és megedzették, most megolvadnak és lehullnak. Formálhatóvá válik, képessé a részvétre, a megbocsátásra, az igényeiről való lemondásra és hatalmának mérséklésére. Ha nekiütközünk, nem sérülünk meg: nem acélból van és nem is márványból, hanem húsból és vérből, agyagból, amelyet könnyek lágyítanak, és puha, „mint a ma-szűlt csecsemő inai".[21] Az evangéliumot először a szegényeknek hirdették, hiszen az ő szükségleteikre és érdekeikre volt tekintettel, nem pedig hirdetőinek büszkeségére és önteltségére. Ez hirdette először az emberek egyenlőségét, a kötelezettségek és a hasznok közössége értelmében. Elutasította a főpapok és a farizeusok visszaéléseit, a fejedelmek és hatalmasságok ellenfelének nyilvánította magát, hiszen nem az elnyomókkal, hanem az elnyomottakkal érez együtt. Elsőként törölte el a rabszolgaságot, hiszen bár az akarat ereje képes kárt tenni másokban, az Evangélium nem fogadja el, hogy ezért már oka is van rá. A törvénye a jó, nem pedig a hatalom. Segített az elmének elszakadni az érzékek durvaságától, és isteni lángjának egyetlen szikrája meggyújtotta és tisztává tette a szeretet lámpását.

[…]

Ezen kor irodalmára tehát véleményem szerint (egyéb tényezők mellett) először is a kereszténység szelleme gyakorolt nagy hatást, másodszor pedig a protestantizmus szelleme.

A reformáció hatásai a politikára és a filozófiára ott láthatóak az ezt követő korok írásaiban és történelmében. Ma is aktívan hat, és ez a jövőben is így lesz. A kor költészetére gyakorolt befolyása egyrészt e költészet karakterének

[20] 1 Korintusbeliekhez 1,23.
[21] *Hamlet*, 3.3.71. Arany János fordítása.

megformálásában érhető tetten, másrészt abban a nagy erejű löketben, amelylyel mozgásba hozta a kor szellemi életét. A vallást nem használták olyan gyakran vagy olyan közvetlenül a képzelet vagy a fikció tárgyaként, mint (nyilvánvaló különbségtétellel) a klasszikus vagy a romantikus[22] irodalmat.

A kíváncsiak ugyanis ekkoriban szenvedélyesen kutatták a görög és római mitológia gazdag és lenyűgöző tárházát, valamint a spanyol és az olasz romantikus költészetet, amelyeket aztán fordításokban tártak föl az avatatlanok lenyűgözött pillantásai előtt. Ez a körülmény nem igazán a költőknek vált hasznára (akik maguk voltak a fordítók), de jól mutatja az ilyesfajta témák iránti általános érdeklődést és növekvő tudni vágyást, a kor alapvető jellegzetességeit. […][23] A most tárgyalt korszakról ellenben különösebb túlzás nélkül elmondható, hogy minden szellő, amely az országunkba ért, minden hullám, amely a partjainknak csapódott gazdagította valamivel az ismereteinket, amelyek aztán beleolvadtak a nemzeti géniuszba. Tulajdonképpen minden rendelkezésre álló nyersanyag, amely a hosszú idők során felhalmozódott – akár nálunk, akár más országokban – mind összegyűlt, és másra sem volt szükség, mint hogy díszítésre vagy használatra feldolgozzák, tökéletesítsék, és hatásos formákba rendezzék azokat. Minden erre késztette a szerzőket: sok esetben a hozzáférhetővé vált ismeretek újdonsága, a külföldi szellemekkel és a halhatatlan művekkel való versengés és az ilyesfajta művek iránti igény, sőt elvárás minálunk. Kellő idő és anyagi bőség segítette a munkájukat, és mindenek fölött az elme kielégíthetetlen vágya, hogy saját képe után nemzzen, és önmagából, a világ és az utókor csodálatára olyan kiváló művet hozzon létre, amelynek az ideája mindaddig csupán a szerző keblében létezett, s amelynek a hatása mindenhova elér, mint a menny szeme, a haszna pedig éppolyan közös, mint a levegő, amelyet belélegzünk. A géniusz elsődleges késztetése, hogy olyasvalamit teremtsen, ami korábban nem létezett; az így teremtett tárgyak szemlélése kielégíti az ízlés igényeit, az eredeti példák szokássá vált tanulmányozása és utánzása pedig megfoszt az erőtől, de még a kedvtől is, hogy magunk hozzunk létre hasonlót. Az ízlés a géniusz nyomában sántikál, a művi példák másolásával pedig szem elől veszítjük a természet élő alapelvét. Az első ellenállás legyőzése érdekében megtett erőfeszítés, és az abból nyert lendület visz előre minket; megfeszített munka szükséges ahhoz, hogy ráébredjünk saját erőnkre; de amint megszűnik ez az ellenállás és ez a lendület, a képzelet és a rajongás áradása, amely eleinte rohanó folyam volt, hamar lelassul és üledékessé válik az unalom, a kritika és a műkedvelés állóvizében.

[22] A romantikus szó itt a mai „románc” szavunkhoz áll közelebb. Mindenféle „regényes” elbeszélésre vonatkozhat, például lovagtörténetekre is.

[23] Hazlitt itt görög, latin, olasz és francia szerzők fordításait és hatását ismerteti.

Úgyszintén szokatlan lendületet adott az emberi elmének ebben a korban az Újvilág fölfedezése, s hogy különféle útleírásokat lehetett olvasni. Mint egy varázslat hatására, zöldellő szigetek és arany homok emelkedtek ki a víz sivatagából, amelyek felébresztették az álmodozók sóvárgását, és szárnyra keltették a képzeletüket. Tündérország egyszerre valóssá vált az új és ismeretlen világokban. „Boldog mező, virágos völgy, berek" tárult föl, „háromszor boldogak", amelyek ott úsztak „miként a régi hires Hespéri kert", túl „az Atlanti-tengeren"; mintha a zenitről hulltak volna alá.[24] A lakosok, a föld, a klíma mind korlátlan teret adtak az utazó és az olvasó kíváncsiságának. Mások szokásai, azt mondhatjuk, hogy kitágítják a tudás határait; a gazdagság egész bányái hevertek a lábunk előtt. Shakespeare a Magellán-szoroshoz vezető útból merítette Prospero elvarázsolt szigetének ötletét, meg a vad Calibanét, aki Setebos istent imádja.[25] Spenser ugyanerre az érzésre gondolhatott a *Tündérkirálynő* írásakor, amelyben ugyanilyen párhuzammal igazolja a maga költői fikcióját. […][26]

A történelem éber álma után úgy hatottak a képzelet légies festményei, mint felhők a hegycsúcsok fölött, s a való élet románcától igen könnyű út vezetett a legalaptalanabb fikcióig. Shakespeare, kortársaihoz hasonlóan, gyakran nyúlt a régi krónikákhoz, s azokhoz a hagyományokhoz és mesés kitalációkhoz, amelyeket azok olyan bőségesen tartalmaznak, bár korábban senki nem használta fel őket költészet vagy drámaírás céljaira. A színpad is újdonságszámba ment, és azok, akik darabokkal látták el, mindent használatba vettek, ami csak a kezük ügyébe került: hogy céljukat elérjék, nem válogattak az eszközök között. A *Lear király* alapja egy régi ballada, az *Othellóé* egy olasz regény. A *Hamlet* dán, a *Macbeth* skót hagyományokat dolgoz fel, az előbbinek a forrása Saxo Grammaticusnál, utóbbié Holinshednél lelhető fel. Az egyik kísértet-jeleneteit s a másik boszorkányait középkori históriák hitelesítik. Ráadásul az is összekötötte ennek a korszaknak a költészetét az azt megelőző idők természetfeletti történeteivel, hogy a műveletlenek (s talán mások is) változatlanul hittek bennük, s így azok valóban nagy hatással voltak az életükre. A babona és a tudatlanság rémítő, vad szörnyei, s mindaz az „anyagtalan teremtés, aminőben nagy mester a rajongás",[27] összekeveredtek az éppen érvényes szokásokkal és vélekedésekkel, s így minden hatásukat, amellyel félelmet és részvétet váltanak ki, mindennapi, valós megfigyelések támasztották alá: a változó arckifejezés, a nyelv fordulatai, a kavargó lelkiismeret vergődése mind ezt mutatták. „Thánom, az arcod könyv: furcsákat olvas belőle

[24] *Elveszett Paradicsom* III. könyv. Jánosy István fordítása.
[25] 1594-ben jelent meg az *Utazás a Magellán-szoroshoz* (Hazlitt jegyzete). Mára kiderült, hogy Shakespeare inkább az ún. Bermuda-pamfletekből dolgozott.
[26] Itt hosszú idézet következik Spenser költeményéből.
[27] *Hamlet*, 3.4.128–9. Arany János fordítása.

a szem."[28] Éjféli titkos gyilkosságok is – hiszen nemigen volt még rendőrség – gyakrabban fordultak elő, s azok a féktelen, állati jellemvonások, amelyek bélyeget ütnek a megátalkodott gazember vagy a felbérelt gyilkos homlokára, javíthatatlanabbak voltak és leplezetlenebbek. Tyrrel és Forrest arcképei kétségkívül valós modellek alapján készültek.[29] A pestis öldöklése, a pusztító tűzvész, a mérgezett serleg, az éhínség, a kígyó halálos marása, a vadállatok dühe, mindezek gyakori témái a költészetnek, ugyanis ezek a valóságban is gyakrabban fordultak elő a régebbi történelmi korokban. Mindezek a rémítő hozzávalók főttek a tragédia üstjében, amelynek ettől „szörnyű lett az ereje".[30] Az ember útját akkoriban (én legalábbis így látom) több csapda és kelepce borította, gyakrabban függött – szárazon és vízen – egy hajszálon az élete,[31] gyakrabban tartóztatták fel váratlan és megdöbbentő veszedelmek; a remény és a félelem peremén tántorgott, öntudatlanul botlott a sorsába, a képzelőerő pedig, amely mindvégig elkísérte, a félelmetes alak után kapott, és vagy belecsimpaszkodott, vagy „vad és rettegő öröme fakadt" a megmenekülésből.[32] Kevesebb védelmet élveztek a természet erőivel szemben, a szenvedélyek és a törvénytelen hatalom mértéktelenségét kevésbé szabályozták, s így ezek több különös és kétségbeejtő katasztrófához vezettek. Boccaccio meséi a nagy firenzei pestisjárványra épülnek, Fletcher, a költő maga is a járványban halt meg, Marlowe-t pedig egy kocsmai veszekedés során megkéselték. A szülők szigorú tekintélye, a rendek közötti egyenlőtlenség, a különböző családok közötti örökletes viszályok számos boldogtalan szerelmet és házasságot szültek. „A hű szerelmek folyama […] kényelmes nem volt soha"[33]

[…]

Viszonylag békés időszak volt: „Hatalom, mely jobb karjára dőlve szendereg."[34] De a polgárháború[35] zaja még ekkor is hallatszott a távolból, a lándzsák ott ragyogtak az emlékezet szemében, s az egymásnak csapódó fegyverzet csörgése

[28] *Macbeth*, 1.5.60–61. Szabó Lőrinc fordítása.

[29] A drámában III. Richárd Sir James Tyrrelt bízza meg a gyermekkorú hercegek megöletésével, ő pedig két bérgyilkost bérel föl, Dightont és Forrestet.

[30] *Macbeth*, 4.1.32. Szabó Lőrinc fordítása alapján. Hazlitt a boszorkányok által főzött borzalmakra utal.

[31] Hazlitt Othello szavait építi a szövegbe saját kalandos életéről (1.3.127–168.). Kardos László fordítása alapján.

[32] „[S]natched a wild and fearful joy". A pontatlan idézet Thomas Gray *Ode on a Distant Prospect of Eton College* (Óda Eton kollégiumának távoli látképére) című verséből származik.

[33] *Szentiványéji álom*, 1.1.134. Arany János fordítása.

[34] John Keats, *Álom és költészet*. Eörsi István fordítása. Keatset ekkor még csak szűk körben ismerték. Hazlitt, akit Keats a legnagyobb kritikusnak tekintett, és látogatta az előadásait, nagy gesztust tesz a fiatal költő felé, amikor olyan természetességgel idézi annak 1816-ban írt versét, mint akár Shakespeare sorait.

[35] A rózsák háborújáról van szó (1455–1487), amelyben a York- és a Lancaster-ház küzdött az angol trónért.

megragadta a tüzes lelkűek és a fiatalok képzeletét. Még mindig ott voltak a vad állapot, a háborúság és a fanatizmus határán, annak ellenére, hogy a művészet, a luxus és a tudás előnyeit élvezték. A parton álltak, és látták a hullámok verését a vihar után; „hallották a zúgást, de nyugodtak maradtak".[36] A szokások és a szabadtéri szórakozások sokkal kalandosabbak és regényesebbek voltak. A vadállatokkal való harc és más hasonló dolgok még sokkal fontosabb részét alkották a vidéki sportnak. Nem hiszem, hogy megtelepedett költőktől, akik soha nem tapasztalták meg az üldözés viszontagságait, veszélyeit és izgalmait olyan leírásokat remélhetnénk a vadászatról és más atlétikus játékokról, mint amilyeneket Shakespeare-nél a *Szentivánéji álom*ban vagy Fletchernél a *Két nemes rokon*ban olvashatunk.

[…]

Az öltözködés által jelzett társadalmi különbségek, a különböző mesterségekre jellemző jelvények, még a boltok cégérei is, amelyeket azóta feliratokra cseréltünk: mindez, ahogy Lamb úr megjegyezte, egyfajta látható nyelvet alkot a képzelőerő számára, és gondolkodásra késztető jeleket képez.[37] Mint egyes külföldi országok öltözetei, közvetlen, figyelemfelkeltő és festői hatással bírtak, melyek teret engednek a fantáziának. Hieroglifák borították a társadalom felületét, és a költészet ott rejlett „külső tetteimben, kabátom ujján".[38] A régebbi korok költészete gyakran közvetlenül a való életből származott, a miénk viszont a régebbi korok költészetéből ered. A természet arca végül, amely ugyanaz a dicső tárgy volt akkor is, mint most, fedetlen volt előttük, s minthogy ők érkeztek először, a legszebb virágokat szakíthatták le, hogy azok aztán örökké éljenek a soraikban. Az emberi szív dobbanásai sem voltak rejtve előttük, hiszen ugyanazok a szenvedélyek mozgatták őket is, csak kevésbé álcázták azokat, kevésbé tartották az uralmuk alatt. Dekker nagyszerűen írta le az őrültekházát az egyik darabjában, de valaki talán felróhatná neki, hogy az végül is nem több, mint leírás a Bedlamről,[39] ahogy az akkor tényleg működött. Erre azt lehetne válaszolni, hogy a régi költők így írták le olyan emberek szenvedélyeit és képzelgéseit, akikkel általában találkoztak, s hogy éppen ez teremt kapcsolatot közöttük és közöttünk. A régi darab címét például, *Őrült világ ez, uraim*[40] nemigen mondhatnánk elavultnak, és lényegében ugyanabban a Bedlamben élünk ma is; még ha – az igazi kórházhoz hasonlóan – valamivel jobban szervezett is az ország, és gondosabban, emberségesebben bánnak is a betegekkel!

[36] „[T]hey heard the tumult, and were still." Hazlitt William Cowper *The Task* (A feladat) című költeményének egy részletével játszik.

[37] Hazlitt Lambnek a kísérőtanulmányban említett antológiájára utal.

[38] *Othello*, 1.1.62–63. Kardos László fordítása alapján.

[39] A Bethlehem Kórház, London nagy múltú elmegyógyintézetének népszerű neve.

[40] *A Mad World, my Masters*. Thomas Middleton 1608-as komédiájáról van szó.

Lezárásként ejtsünk egy szót arról, ami egységes, közös irányt adott mindezeknek az erőknek: az ország természetes géniusza éppolyan hatást tett ezekre az írókra, mint a saját tehetségük. Szigetlakó nemzet vagyunk, s ezen, ha akarnánk, sem tudnánk változtatni. Önmagunkban vagyunk valakik, de semmik sem vagyunk, amikor másokat utánzunk. A zene és a festészet nem tartoznak az erősségeink közé: amit azokban a művészetekben létrehoztunk, nem jelentős, és csak nagy fáradságok árán sikerült átvennünk másoktól. De a költőinkre és filozófusainkra büszkék lehetünk. S ez már valami. Kiváló fejek és érző szívek vannak közöttünk. A világ szélére kerültünk, és magunkban kellett boldogulnunk, mégis sok harcot vívtunk az igazságért és a szabadságért. Ebből fakad természetes stílusunk; bár soha ne tértünk volna el tőle. A helyzetünkből következően alakult ki a gondolkodásmódunk és a jellemünk; a szabadságunk pedig lehetővé tette, hogy hasznunkra fordítsuk. Rugalmatlan agyagból gyúrtak bennünket, nem könnyen igazodunk minden divathoz. Makacsok az ízületeink, nem egykönnyen hajlunk meg. Lassú a gondolkodásunk, s így a benyomások csak nagy tömegben hatnak ránk. Nehezen fejezzük ki az érzéseinket, s így azok a leghevesebb ékesszólással szakadnak föl belőlünk. A beszédünkben ilyenkor mintha minden elölről kezdődne, és a legszokatlanabb és legmerészebb fordulatokkal próbáljuk megértetni magunkat. A szellem úgy tör föl a nyelvünkről, „mint darócról a lép: Agyvelőt s mindent fölszakít".[41] Túl kevés figyelmet fordítunk formára és módszerre, befejezetlenül hagyjuk a műveinket, ám a nyersanyagok, amelyekkel dolgozunk megbízhatóak, hiszen a természet pénzverdéjéből kerültek ki; nem kereskedünk hamisítványokkal. Alul is teljesítünk, és túl is teljesítünk, de mégis a legfontosabb vonásokra összpontosítunk, a legfőbb jellegzetességekre. Többet számít nekünk a dolgok súlya, mint a mutatóssága; csak azzal törődünk, ami bennünket érdekel, ahelyett, hogy megtévesztő látszatokkal másokra akarnánk hatást tenni. Ráadásul csökönyösek vagyunk és engedetlenek, s nem alkalmazkodunk azokhoz az általános szabályokhoz, amelyek betartásával sokan úgy érik el céljaikat, hogy arra feleannyi gondolkodást és fáradságot sem szánnak, mint mi. A főtárgyunktól eltekintve semmi nem érdekel minket, minden erőnket összegyűjtjük egyetlen csapáshoz, de utána újra lusták és közömbösek leszünk. *Materiam superabat opus*[42] – rólunk ezt senki nem mondhatná. Nyersességgel vádolhatnak minket, de felszínességgel nem; túlzásokkal igen, de mesterkéltséggel nem; a műviség és a kifinomultság hiányával igen, de az igazság és a természetesség hiányával semmiképp. Az irodalmunk egyszóval gótikus és groteszk, egyenetlen és szabálytalan, nem valamely eleve készen álló formába öntötték, és nem is egységes a szövése, de egészében mégis igen súlyos, és egyes részei páratlanul értékesek. A szépség

[41] *Othello*, 2.1.129–30. Kardos László fordítása.
[42] „Szép anyagon szebb művészet." Ovidius: *Átváltozások*. II.5. Devecseri Gábor fordítása.

vagy az erő túlzott bőségét célozza, s aztán vagy talál, vagy célt téveszt: vagy egészen nagyszerű, vagy egyáltalán nem jó semmire sem. Ez a jellemrajz különösen az Erzsébet-kori irodalmunkra igaz, a legjobb korszakra, még a francia szabályok és a francia példák divatjának meghonosodása előtt. Ugyanis, akármit érjen is az eredeti fogalmazásmódunk, abban semmi bántó vagy öntelt nincs, ha elmondjuk, hogy a másodkézből vett utánzatainknál biztosan jobb. Az értelmünk (amilyen az most, és amilyennek meg is kell maradnia, hogy egyáltalán érjen valamit) nem a közhelyek útkereszteződése. Nem olyan sima, mint az ember tenyere, hanem tele van csomókkal és kiszögellésekkel; durva, egyenetlen terület, amelyet tüskés bokrok nőnek be. Én szeretem az elmének ezt a táját, ahol (mint valaki az országunkról mondta) a természet a termőföld jórészét a saját kezében tartja. Költészetünk géniusza talán inkább Pán, mint Apollón, „de Pán isten, és Apollón sem több nála!”[43]

Gárdos Bálint fordítása

[43] „But Pan is a God, Apollo is no more.” Hazlitt John Lyly *Midas* című drámáját idézi (4.1).

RUTTKAY VERONIKA

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE SHAKESPEARE KÖLTÉSZETÉRŐL

„A többi ember világa […] az Ő káosza”[1]

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 194–201.

A *Venus és Adonis* és a *Lucretia meggyalázása* nem tartoztak a romantika korában a legnépszerűbb művek közé. William Hazlitt például éppoly mesterkéltnek találta őket, „mint két fagyasztóház. Nagyjából olyan kemények, csillogóak, és olyan hidegek.”[2] S. T. Coleridge (1772–1834) irodalomkritikai vizsgálódásai szempontjából azonban kiemelt jelentőségük van: nyilvános előadásaiban, majd a *Biographia Literaria* (1817) lapjain ezeken a verseken keresztül mutatta be Shakespeare költészetének alapvető jellemzőit, mintegy a shakespeare-i életmű genezisét. Amikor 1815-ben hozzáfogott a *Biographia* megírásához (illetve diktálásához, ugyanis a szöveg jórészét szállásadójának, John Morgannek mondta tollba), már hét éve rendszeresen tartott irodalmi előadásokat Londonban és néha Bristolban, leggyakrabban Shakespeare-ről. Az előadások maguk is palimpszeszt-szerűen álltak össze: Coleridge saját jegyzetfüzeteit és különböző Shakespeare-kiadásokba írt feljegyzéseit, itt-ott már megjelent szövegeit (pl. a *The Friend* [Barát] című folyóiratából), valamint – 1812 után – August Wilhelm Schlegel bécsi Shakespeare-előadásait alapul véve rögtönözte (legtöbbször) az éppen aktuális szöveget.[3] Ezt a gazdag anyagot, amely életében soha nem jelent meg, a *Biographiá*ba is visszaforgatta, így a könyv 15. fejezete is az előadásokban már körüljárt kérdéseket vizsgál.[4]

[1] Coleridge megjegyzése a „nagy költőről”; ld. S. T. Coleridge, *Marginalia*, IV., szerk. H. J. Jackson és George Whalley, Princeton, Princeton University Press, 2000, 161–162.

[2] *Coleridge's Criticism of Shakespeare*, szerk. R. A. Foakes, Detroit, Wayne State University Press, 1989, 18. Ld.: William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, IV., szerk. P. P. Howe, London, J. M. Dent, 1930–34, 332.

[3] Az előadásokról az általam ismert legjobb leírás: Theodore Leinwand, „Shakespeare, Coleridge, intellecturition”, *Studies in Romanticism*, 2007/1, 77–105.

[4] Az 1808-as kurzus két előadásának megszerkesztett változatát ld. S. T. Coleridge, *Shakespeare*, ford. Módos Magdolna, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2005, 65–72. A továbbiakban erre a kiadásra a főszövegben, zárójelben hivatkozom. Coleridge eredeti jegyzetei itt olvashatók: S. T. Coleridge,

Coleridge szándéka, hogy Shakespeare költői karakterét még a drámák korszaka *előtti* művekből olvassa ki, egybevág azzal az általa is sokat dicsért shakespeare-i módszerrel, amely a drámai jellemeknek ún. „filozofikus történetét" adja, vagyis kész karakterek helyett a jellem kialakulásának folyamatát tárja a nézők és az olvasók elé.[5] Természetesen Coleridge-ot, aki a saját meghatározása szerint „filozófiai kritikát" művelt, nem Shakespeare általában vett jelleme vagy élete (pl. ifjúsága stb.) érdekli, hanem költői egyéniségének ideáltipikus kibontakozása. A 14. fejezetében a „mi a költészet?" kérdését járja körül, és rövidesen a „mi a költő?" kérdéséhez lyukad ki – és hogyan tudta volna ezt mindenki számára meggyőzőbben demonstrálni, mint annak megmutatásával, hogy „milyen költő Shakespeare?" Nem mintha más költőkkel nem foglalkozna a *Biographiá*ban, hiszen pl. számos fejezetet szentel Wordsworth versei és kritikai írásai értékelésének,[6] az alapelvek tisztázásához mégis egy jóval egyértelműbb megítélésű, a 19. század elejére már bőven kanonikus szerzőt választ. Shakespeare költészetének jellemzése azonban Coleridge számára annak megválaszolását is szükségessé teszi, hogy „hogyan lett Shakespeare: Shakespeare?"[7] Más szóval: milyen költői potenciál – és milyen belső ellentmondás – volt adva már a legelső munkáiban, amelynek kibontásával Shakespeare valóban azzá válhatott, amivé vált?

Lehetséges, hogy amikor Hazlitt a *Venus és Adonis* és a *Lucretia* mesterkéltségéről panaszkodott, akkor bírálatát egyenesen Coleridge-nek címezte (akivel egyébként párhuzamosan tartott előadásokat Londonban, és akinek a könyvéről – a *Biographiá*ról – súlyosan elmarasztaló kritikát írt). Mindenesetre kiemeli, hogy „újabban divat lett Shakespeare költeményeit felmagasztalni és a drámákkal egy szintre helyezni",[8] a „csillogó" fagyasztóház képe pedig talán még a *Kubla kán* fagyos-napfényes palotáját is eszünkbe juttathatja. Hazlitt-tel ellentétben azonban Coleridge szemében a mesterkéltség soha nem volt költői hiba – nem véletlen, hogy azon kevesek közé tartozott, akik a korban John Donne költészetét is nagyra becsülték. A *Venus*t éppen, hogy Shakespeare mesteri (ön)kontrollja miatt

Lectures 1808–1819 On Literature, I–II., szerk. R. A. Foakes, Princeton, Princeton University Press, 1987. Ld. *Coleridge's Criticism of Shakespeare*, 19–23.

[5] A „filozofikus történet" (*philosophical history*) kifejezés magyarázatát ld. Coleridge, *Lectures*, I., 304.

[6] Az ebből a szempontból kulcsfontosságú fejezet magyarul: S. T. Coleridge, „Biographia Literaria: 17. fejezet", ford. Komáromy Zsolt = *Ritka Művészet / Rare Device: Írások Péter Ágnes tiszteletére / Writings in Honour of Ágnes Péter*, szerk. Ruttkay Veronika, Gárdos Bálint és Timár Andrea, Budapest, ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, 2011, 667–680.

[7] Coleridge eljárása a romantikus hermeneutika jellemző technikáját idézi, mely szerint egy mű megértéséhez annak szubjektív „kezdőpontját" és egyben „gócpontját" kell megérteni. Ld. erről Tilottama Rajan, *The Supplement of Reading: Figures of Understanding in Romantic Theory and Practice*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, 91.

[8] Hazlitt, IV., 322.

tartja ígéretesnek: „mintha az egész történetet egy felsőbbrendű szellem tárná elénk, aki még maguknál a szereplőknél is ösztönösebben érez, és náluk is jobban tudatában van nemcsak minden külsődleges pillantásnak és tettnek, de az elme árapályának is, mely a legkifinomultabb gondolatok és érzelmek mozgását jellemzi". Avagy, ahogyan előadásjegyzetében fogalmaz, „Shakespeare úgy ír ebben a versben, mintha másik bolygó lakója volna" (71). Ez a felsőbbrendű intelligencia Coleridge szerint mindent észlel, de semmi nem érinti személyesen: „őt magát nem ragadják el a szenvedélyek, hanem csak az az örömteli izgalom mozgatja, mely szellemének energikus izzásából fakad".

Ha az „örömteliséget" leszámítjuk, akkor ez a költő-alak meglepő módon emlékeztet T. S. Eliot Tiresias-ára az *Átokföldje* (1922) harmadik részéből. A vak jós itt így beszél magáról: „(És én, Tiresias, mindent, ami / Ez ágy-diványon lett, előreéltem; / Én, aki ültem Théba falai / Alatt s bolyongtam holtak közt a mélyben.)".[9] Eliot eredeti szóképzése az idézet első sorában („*foresuffered*") nem is csak 'előreélést', hanem 'előre-elszenvedést' jelent, ami kiemeli a kontrasztot, mely a versnek ebben a részében megjelenő, mechanikusan cselekvő „szeretők" öntudatlansága, illetve Tiresias végtelenül tudatos, ám személytelen érzése között feszül. Tiresias, aki a mítosz szerint férfiként és nőként is élt (vö. az *Átokföldjé*ben: „Vénember, ki két élet közt zihál" [219. sor]), távolról arra a Shakespeare-re emlékeztet, aki Coleridge szerint képes volt Próteuszként „mindenné válni, mégis ugyanannak megmaradni" (71).

A párhuzam, bár távoli, de talán nem teljesen a véletlen műve, hiszen tudjuk, hogy Eliot poétikai gondolkodása sok ponton érintkezett Coleridge-ével. A „személytelen" költészet modernista ideálja pedig különösen sokat köszönhet Coleridge kritikai vizsgálódásainak.[10] Persze nem ez az egyetlen tendencia, amely megjelenik Coleridge írásaiban: a költő másik alaptípusa szerinte éppen, hogy mindent magához, a saját „eszményéhez" hasonít, tehát nagyon is személyes (a leggyakoribb példa erre Milton). Vele szemben áll Shakespeare költői alkata. Ő nem a saját érzéseit írja meg, hanem mesterségesen előállított érzéseket (Eliot idevágó kifejezésével: „*art-emotion*" vagyis „művészi érzés").[11] Shakespeare ezeket az érzéseket és ezzel együtt a teljes költői formát irányítása alatt tartja; ahogyan Coleridge a *Lucretia* kapcsán írja: „uralom, sőt, *uralkodás* jellemzi a nyelv egésze fölött". A tökéletes kontroll egyrészt a vers strukturális egységének záloga.

[9] T. S. Eliot, *Átokföldje* = *T. S. Eliot versei*, ford. Vas István, jegyz. Takács Ferenc, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1978, 61–62.

[10] Ld. erről Seamus Perry, „Eliot and Coleridge" = *Coleridge's Afterlives*, szerk. James Vigus és Jane Wright, Basingstoke és New York, Palgrave Macmillan, 2008, 224–251.

[11] Vö. T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, [1920] 1960, 57; 87. Magyarul: „Hagyomány és egyéniség", ford. Szentkuthy Miklós = T. S. Eliot, *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1981, 61–72, 67.

Ennek köszönhetően lesz a költemény (vagy: a dráma mint költemény) organikus egész, a mindennapi létezés káoszából teremtett rend, egy különálló világ (Coleridge kifejezésével: „*heterocosm*"). Ugyanakkor Coleridge számára ennek morális súlya is van, hiszen a folyamatos kontrollnak és intellektuális aktivitásnak köszönhetően még egy „visszatetsző" (71), vagyis erotikus témájú vers is ártalmatlan maradhat. Az olvasó figyelmét leköti a költői képek játékosan csillámló felszíne, így „soha vers nem jelentett kisebb morális veszedelmet".[12]

Shakespeare személytelenségének, sőt akár „közömbösségének" kérdése már csak azért is fontos Coleridge számára, mert elemzéseinek igen gyakran felbukkanó kategóriája az „érzés" és a „szenvedély". Míg az organikus egész fogalma Schlegelhez és a németekhez, addig ez a fajta affektív szóhasználat a brit kritikai hagyományhoz köti. Akárcsak a 18. század második felében jelentkező „új retorikusok", Coleridge is az affektusok dinamikájával magyarázza a költői nyelv alakzatait.[13] Az „új retorika" elmélete szerint minden szenvedély megteremti a maga nyelvi formáját, mely a szenvedély testi jeleivel analóg – ez utóbbiak „természetes nyelvét" a 18. századi szerzők általában ösztönösnek és univerzálisan érthetőnek tartották. A *Venus és Adonis* kapcsán Coleridge is kiemeli azt „a szöveget kommentáló vizuális nyelvet", amit Shakespeare a színpadon „a színészektől a hangszín, arckifejezés és gesztus használata révén elvárhatott", elbeszélő költeményében viszont a költői képek láncolatával teremtett meg. Ennek a technikának köszönhetően olvasóként úgy érezzük, nem is szavakat olvasunk, hanem „mindent látunk és hallunk". (Érdekes, hogy Hazlitt éppen, hogy furcsának találja Shakespeare „próbálkozását" a *Venus és Adonis*-ban, hogy az arckifejezések leírásával festő módjára „láttassa" a szereplők érzéseit).

A szenvedélyes test és a szenvedélyes nyelv közötti összefüggést Coleridge a drámákhoz írt jegyzeteiben is rendszeresen vizsgálja. A *Vízkereszt* egy jelenete kapcsán például a fiú ruhába bújt Viola szavait elemzi. Ebben a jelenetben Orsino herceg arra kéri Violát/Cesariót, mondja el szerelmes „nővére" történetét (Viola persze maga szerelmes a hercegbe).[14] A választ Coleridge így kommentálja:

[12] Azért a párzó lovakról szóló részt (259–318. sor), amit Coleridge az előadásjegyzeteiben még idézett mint a költő természetszeretetének egyik példáját, a *Biographia*ban már nem említi. Vö. *Coleridge's Criticism of Shakespeare*, 20 (itt Coleridge a nyúlvadászat mellett említi a lovakat, ám megjegyzi, hogy ez utóbbi rész „kevésbé alkalmas nyilvános felolvasásra"). A magyarul megjelent kötet Coleridge 19. századi szerkesztőinek javítását követi, mely szerint a lovakról szóló rész „hosszúsága miatt nem idézhető teljes terjedelmében". (Coleridge, *Shakespeare*, 67.)

[13] Erről ld. James Engell, „The New Rhetoric and Romantic Poetics" = *Rhetorical Tradition and British Romantic Literature*, szerk. Don H. Bialostosky és Lawrence D. Needham, Bloomington és Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 217–232.

[14] „Üres lap az. Titkolta szenvedélyét, / És titka rágta, mint bimbót a féreg, / Sápasztva egyre arca rózsaszínét. / A búbánattól sárgás-zöldre vált, / S ült a Türelem szobraként, a bút / Mosolyba oldva… Ez sem szerelem?" (2.4.109–114.; Mészöly Dezső fordítása)

„Az első sor után (melyből az utolsó 2 szót egy mély sóhajjal kell kiejteni és befejezni), a beszélőnek szünetet kell tartania és aztán újra kell kezdenie, abból a gondolati aktivitásból kifolyólag, amit az elfojtott érzések idéznek elő. Ezek a gondolatok a szünet alatt gyűltek össze, mint az éltető melegség a bőr alatt, amikor hideg vízbe mártózunk."[15] Cesario/Viola, miközben persze maga is leplezni próbálja a herceg iránti szerelmét és felindultságát, válaszában is elleplezett érzésekről beszél. Ám látható, hogy Coleridge szerint a vágy eltitkolása nyelvi többletként mégis megjelenik: a ritmikában és több, látszólag „mesterkélt" szókép formájában. Ebből pedig a figyelmes olvasó pontos képet kaphat Viola valódi érzéseiről (Coleridge szerint a darab nézője ennél is könnyebb helyzetben van, hiszen a színészi játék mint „eleven kommentár és interpretáció" (63) segíti az értelmezésben).

Az önkényes, mesterséges nyelv – mert Coleridge az emberi nyelvet általában véve önkényesnek és mesterségesnek tartotta – ezáltal mégiscsak képes mozgósítani a „természetes" nyelv kifejezőerejét.[16] Ez a retorikai kifejezőerő az, amely Coleridge és több „új retorikus" elődje szemében Shakespeare nyelvhasználatát (pl. a *Lear király*ban vagy az *Othelló*ban) egyedülállóvá teszi. Forrása egyrészt a képzelőerő – a *Biographia* költészetelméletének „főhőse" –, hiszen Shakespeare mindig elképzelt, és sohasem saját érzéseket jelenít meg (kivéve a műveit átjáró „örömteli izzást", amely magát a költői tevékenységet kíséri nála). Ahogyan a fejezet végén olvashatjuk: Shakespeare önmagából „kiröppen s az emberi jellemek és szenvedélyek minden formáját magára ölti, mint a tűz s víz Próteusza". Másrészt azonban a képzelőerő munkáját reflexió készíti elő: „Shakespeare előbb türelmesen vizsgálódott, mélyen gondolkodott, részletesen megértett", mielőtt költőóriás válhatott volna belőle.

Mert azt a képességet, hogy az adott drámai pillanatban mindig a legmegfelelőbb nyelvi formát alkalmazza, Coleridge szerint Shakespeare nem megfigyelés révén sajátította el, hanem a saját értelmi folyamataira való reflexió segítségével. Azért nem hibázik, mert soha nem „másol". Minden ábrázolt lelkiállapotot előre ismer, és nem bőséges élettapasztalata miatt, hanem mert már mindet pontosan elképzelte és elemezte. Drámai karaktereit is a saját elméje „elemzése" révén

[15] Coleridge, *Marginalia,* IV., 704. (A szöveget a dráma magyar fordításához igazítottam.)

[16] Erről ld. pl. Coleridge jegyzetét: „A *nap* hangzás, vagy a *n a p* alakzatok merőben önkényes módon idézik fel a tárgyat, és [mint pusztán vizuális tárgyak] nem csupán elégségesek, de számtalan előny származik éppen magából jelentésnélküliségükből. A természet nyelve azonban alárendelt *Logosz*, mely kezdetben volt, és az általa megjelenített dolgoknál volt, és maga volt a megjelenített dolog. Mármost Shakespeare nyelve, például *Lear*je esetében, e kettő között helyezkedik el…" (Coleridge, *Shakespeare*, 62.)

hozza létre,[17] ezért azok nem egyszerűen valósághűek, hanem „ideális valóságok" (Coleridge egyebek mellett ezzel magyarázza, hogy Mercutiótól Falstaffig olyan sok az erős intellektusú szereplő Shakespeare műveiben).

Talán már mondani sem kell, ez a Shakespeare nemcsak kiváló költő, hanem „filozófus" is. Gondolkodásának „mélysége és energiája" Coleridge szerint áthatja a műveit, a szóképeit „emberi és intellektuális élet járja át", sőt talán azt az örömteli „izzást" is ugyanez a szellemi energia biztosítja, ami a *Venus és Adonis* világát folyamatos izgalomban tartja. Coleridge azonban utal egy belső ellentmondásra is, amelyet Shakespeare-nek dialektikus módon meg kellett haladnia ahhoz, hogy valóban Shakespeare-ré válhasson. Ez az ellentmondás a filozófus és a költő között feszül. Coleridge szerint mindkettőre szükség volt ahhoz, hogy a zseniális művek megszülethessenek, ám a kettő eleinte „birkózókként összekapaszkodva küzd[ött] egymással", és csak a drámákban békültek össze. Ekkorra már Shakespeare-nek az emberről való tudása „szokásszerűvé és intuitívvá vált" és „megszokott érzéseivel párosult", így nem tolakodott többé az előtérbe. A „filozófiai kritikus" persze mindenütt felismeri Shakespeare félelmetes gondolkodói erejét: a darabok felépítésében, a karakterek beszédében vagy a címadásban. Coleridge olvasójának így könnyen az az érzése támadhat, hogy a kritikus tulajdon intellektuális beállítódását fedezi fel Shakespeare-ben. Ám, míg a saját esetében nem sikerült a filozófus és a költő energiáit összhangba hozni (Coleridge értelmezi így a saját pályáját), addig Shakespeare szerinte ebben is az ellentétek tökéletes harmóniáját valósította meg.

Coleridge elemzéseiben mindenütt felfedezhető a költő érzékenysége és kíváncsisága. Visszatérő, bár kimondatlan kérdése, hogy „hogyan csinálja ezt Shakespeare?". Ez vezeti, amikor például a drámák első jelenetét részletesen elemzi, hogy megmutassa, azok az egész darab csíráját magukban hordják. Nem rest a saját műveiből példákat hozni vagy (mint az alábbi fejezetben) verssorokat írni és átírni, hogy valóban a „gyakorlati kritika" eszközével mutassa meg, mit jelent egy-két szó áthelyezése a költői nyelv működése szempontjából. A saját tapasztalatából indul ki akkor is, amikor Shakespeare tulajdonságai között első helyen említi nyelvének zeneiségét, „verselésének tökéletes simaságát". Hiszen nem véletlenül nevezte Wordsworth Coleridge-ot „a hangzás epikureusának": minden versében megfigyelhető a metrika kifinomultsága, ami a ritmus elmélete iránti érzékenységgel párosult. A *Biographia* szerzője nagy energiákat mozgósít, hogy Wordsworth ellenében bizonyítsa: a ritmus nem járulékos eleme a versnek,

[17] Vö. pl.: „nem kellett mást tennie, mint saját jellemének bizonyos részeit utánoznia, vagy felnagyítani azokat a lehetőség határain belül, és máris hűek lettek a természethez, s az őket megalkotó isteni elme töredékeiként keltek életre" (Coleridge, *Shakespeare*, 322.).

hanem integráns része.[18] Míg Wordsworth a verset a prózához közelítené, addig Coleridge proto-strukturalista megközelítése szerint a ritmus a költeményt minden más nyelvhasználattól elkülöníti. Affektív kritikai terminológiával élve: a vers egésze és részei által előidézett „gyönyörűség" a ritmus révén kerül összhangba.[19] Másképpen: a ritmus az, ami a verset átjáró „szenvedély" stimuláló hatását fenntartja és egyben határok közé szorítja.[20]

Coleridge költői érdeklődése felfedezhető a *Biographia* gondosan megválasztott idézeteiben is. A *98. szonett*et például azért idézi, hogy megmutassa, Shakespeare maga is tudatában volt az érzések valóság-átalakító (tulajdonképpen kreatív) erejének. Ezzel a témával Coleridge a saját műveiben is gyakran foglalkozott. A *98. szonett* zárlata például, ha úgy nézzük, Coleridge *Csüggedés*-ódájában radikalizálódik. A tavaszi természet szépségeinek „objektív" észlelése már Shakespeare-nél elvált a szubjektív tapasztalattól: „Nélküled mégis tél volt mindenütt: / *Mint árnyaiddal játszottam velük*" (a kiemelés Coleridge-é). A szonettben ezt a (játékos) melankóliát a kedves távolléte idézi elő; a világtól elkülönülő beszélő a természet szépségeit allegóriákká, a kedves hiányának jelölőivé (az ő „árnyaivá") változtatja. A coleridge-i „csüggedés" ezzel szemben külső ok nélküli, és magában a beszélőben idéz elő hasadást: „látom, nem érzem, mily gyönyörü-szép ez!"[21] Ha igaz, ahogyan a vers állítja, hogy a természetet mindig maga a szubjektum kelti életre a képzelőerő, a belső „öröm" vagy a „szenvedély" segítségével, akkor az érzés hiánya Coleridge beszélője számára a költői teremtőerő elvesztésével egyenértékű.

A *Csüggedés: óda* poétikája szinte mindenben ellentétes azzal, amit Coleridge Shakespeare költeményei kapcsán hangsúlyoz – talán csak a fokozott zeneiséget lehetne a versek közös vonásaként kiemelni. A Coleridge-mű erőteljes váltásai, váratlanul, szinte montázsként egymás mellé helyezett szövegdarabjai hangsúlyozottan *nem* hoznak létre organikus egységet. A versegészt *nem* „uralja" egyetlen

[18] A *Biographia* teljes 18. fejezete a versritmus kérdéseivel foglalkozik, de ld. még a 14. fejezetet: „Ha versmértéket adunk egy műhöz, más részeit is ehhez kell igazítani. Az egyes részeknek ugyanis igazolniuk kell azt az állandó és megkülönböztetett figyelmet, melyet a hangsúlyok és a hangok a részeknek pontosan megfelelő visszatérése kelteni hivatott." Ford. Timár Andrea = *Angol romantika: Esszék, naplók, levelek*, szerk. Péter Ágnes, Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 212–213.

[19] Vö. *Uo.*, 213.

[20] Vö. pl.: „a szenvedély az asszociatív képesség ösztönzésével a rendet utánozza, s mivel ez a *rend* örömteli *szenvedélyt* fakaszt (erre szolgál a metrika), a szellemet is felemeli azáltal, hogy érzéseit a reflexió tárgyává teszi". *Uo.*, 215.

[21] Coleridge, *Csüggedés: óda*, ford. Ferencz Győző = *Wordsworth és Coleridge versei*, vál. Szenczi Miklós, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982, 276. Ahogy Seamus Perry megjegyzi, a „látás" és az „érzés" különválása a versben az „érzékelés széttagolódásának" elioti problémáját veti fel (Perry, 231). Ld. Eliot: „A metafizikus költők", ford. Takács Ferenc = *Káosz a rendben*, 134–146, 142.

felsőbbrendű intellektus, a költő hangja *nem* „saját magából születik".[22] Akkor mégis honnan? Amikor a VII. részben a szél végül feltámad, Coleridge beszélője így szólítja meg a vihart:

> Nagy Színész, minden tragikus szerepben!
> Hatalmas Költő, őrülten remek!
> Mit jelent e beszéd?

A vihar mint „színész": tested és hangot ad a tragikus szenvedélyeknek. A vihar mint „költő": maga a korlátokat nem ismerő inspiráció. Ez a „költő" nem lehet a coleridge-i Shakespeare, hiszen „őrült" és öntudatlan – inkább arra a Learre hasonlít, aki a vihart megszólítva maga is osztozik a természet fenséges erejében.[23] Felidézése, megszólítása – vagyis az aposztrophé alakzata – révén Coleridge beszélője mégis ki tud lépni melankóliájából; erre utalnak a szakasz hirtelen feldúsult metaforái is. Különös, de úgy tűnik: Shakespeare egyik legnagyobb hatású kommentátora éppen a saját shakespeare-i költészeteszménye *ellenére* írta meg az egyik legjelentősebb versét.

[22] Vö. a *Csüggedés: óda* IV. részében: „belülről kell, hogy fölzengjen a lélek / édes, győztes hangon: megszületett".

[23] A drámához írt jegyzetében Coleridge így ír a vihar-jelenetről: „Ha csakis látványnak vesszük, félelmetesebb, mint amit Dante inspirációjára Michelangelo festhetett volna, ám amilyet senki más, csak egy Michelangelo lett volna képes megjeleníteni. Vagy gondoljuk el, hogy a hangok milyen hatással volnának egy vak emberre; mintha a természet üvöltő zokogásában a tudatos ember hangja törne elő." (Coleridge, *Shakespeare*, 218.).

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

BIOGRAPHIA LITERARIA

15. FEJEZET
A KÖLTŐI ERŐ KONKRÉT JELEINEK MEGVILÁGÍTÁSA SHAKESPEARE *VENUS ÉS ADONIS* ÉS *LUCRETIA MEGGYALÁZÁSA* CÍMŰ KÖLTEMÉNYEINEK ELEMZÉSÉN KERESZTÜL

In: *A Shakespeare-kritika kezdetei. Források és tanulmányok.* Budapest, 2013, ELTE Eötvös Kiadó. /Kritikatörténeti műhely 1./ 202–210.

Mikor[1] többé vagy kevésbé tökéletlennek mondható művek értékelése során ezen elveimet[2] a gyakorlati kritika[3] szolgálatába állítottam, azt igyekeztem feltárni, hogy egy vers mely minőségeit vélhetjük a költői erő ígéretének és konkrét jeleinek, megkülönböztetvén ezeket az általában vett tehetségtől, melyet véletlenszerű ösztönzések s az akaratlagosság, nem pedig a zseniális és termékeny természet inspirációja vezet a költői alkotás területére.[4] Úgy gondoltam, mi sem alkalmasabb erre a vizsgálódásra, mint az emberi természet által valaha megformált valószínűleg legnagyobb zseni, ezer-elméjű[5] Shakespeare-ünk legkorábbi művei.

A *Venus és Adonis*-ra és a *Lucretiá*-ra gondolok, melyek egyszerre tartalmazzák a költői erő tagadhatatlan ígéretét, és nyilvánvaló bizonyítékait annak is, hogy

[1] A fordítás a standard kritikai kiadás alapján készült, annak kommentárjai felhasználásával: Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, II., szerk. James Engell és W. Jackson Bate, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1983, 19–29.

[2] A *Biographia Literaria* ezt megelőző fejezetének végén Coleridge a vers és a költészet definícióit ígéri megfogalmazni, s arra jut, hogy a „Mi a költészet?" kérdés lényegében azonos a „Mi a költő?" kérdéssel, mert a költészet mibenléte a költői géniusz természetén keresztül magyarázható. Ezt a fejtegetést folytatja a 15. fejezet, Shakespeare zsenialitásának leírásával.

[3] A „gyakorlati kritika" kifejezés Colerdige ezen passzusa nyomán a 20. század elején, elsősorban I. A. Richards *Practical Criticism* című művének hatására (1929) mintegy névadójává vált az Új Kritika azon módszerének, mely a művek elemzését a versszöveg apró részleteire koncentrálva építi fel.

[4] Coleridge a *Biographiá*ban többször is használja a „zsenialitás" és a „tehetség" közötti distinkciót. Eszerint a tehetség „csak mások tudásának elsajátítására és felhasználására képes", míg a zsenialitás „teremtő és önálló képesség". A korban Gerard, Condillac, Kant és Fuseli is vontak hasonló megkülönböztetést.

[5] Ἀνὴρ μυριόνους, mely kifejezést egy görög szerzetestől kölcsönzöm, aki egy konstantinápolyi Pátriarkára alkalmazta. De mondhattam volna úgy is, hogy a kifejezést inkább *vissza*-, mint *kölcsön*vettem, mert az azt hiszem, *de jure singulari, et ex privilegio naturæ* Shakespeare-t illeti. (Coleridge saját jegyzete.) A latin kifejezés jelentése: „A csak rá vonatkozó törvény / jog és a természet adta kiváltság révén."

a költő zsenije ekkor még éretlen volt. E művekből a következő általánosításokra jutottam az eredeti költői zsenialitás természetét illetően.

1. A *Venus és Adonis* legelső s legszembetűnőbb kiválóságai verselésének tökéletes simasága és a témának való megfelelése, valamint az a képesség, hogy a költő a szavak sorjázását anélkül tudja variálni, hogy emelkedettebb és méltóságteljesebb ritmusra váltson annál, amit a gondolatok épp megkövetelnek, s amit a dallam előtérben tartásának követelménye megenged. A hangzás gazdagságának és bájának már-már túlzott élvezetét, amennyiben az nyilvánvalóan eredetiség, s nem egy könnyen utánozható mechanizmus eredménye, igencsak biztató ígéretnek tekintem egy fiatalember költeményeiben. „Az ember, akinek lelke zenétlen"[6] valóban soha nem lehet igazi költő. Költői képeket (még ha a természetből vétetnek is, s még inkább, mikor például útleírásokat tartalmazó, vagy természettudományos könyvekből ültetik át őket), megható eseményeket, igaz gondolatokat, a személyes és családi életből származó s érdeklődésre érdemes érzéseket papírra vetni; valamint alkalmazni azt a művészetet, hogy ezeket vers formájában kapcsoljuk s fűzzük össze; nos, mindez folyamatos gyakorlás révén elsajátítható, akár egy szakma, ha az, aki erre törekszik, tehetséges és olvasott ember, és – mint korábban már megjegyeztem[7] – a költői hírnév iránti erős vágyat összetéveszti a természetes költői géniusszal, összekevervén az esetleges célt a sajátos eszközzel. Ám a zenei élvezetéhez való érzék, s a képesség, hogy ezt az élvezetet előidézzük, a képzelőerő ajándéka; ez, valamint az a képesség, amelylyel a sokféleséget egységes hatássá olvasztjuk össze, a gondolatok sorát pedig egy uralkodó gondolat vagy érzés révén alakítjuk, olyan képességek, amelyeket lehet ugyan csiszolni és fejleszteni, de megtanulni soha. Ezek tekintetében igaz, hogy „*Poeta nascitur non fit*."[8]

2. A zsenialitás második jele az, ha az író olyan témákat választ, melyek saját érdeklődésétől és körülményeitől távol esnek. Legalábbis én úgy találtam, hogy mikor a tárgy a szerző saját érzékeléseiből s tapasztalataiból származik, az adott vers kiválósága pusztán félrevezető jele, és gyakran téves ígérete, az igazi költői erőnek. Felidézhetjük itt talán annak a szobrásznak a történetét, akit istennőinek lábai tettek híressé, bár szobrának többi része nemigen felelt meg az ideális szépség követelményeinek; mígnem felesége, fellelkesülvén a férjét méltató dicséreteken, szerényen megvallotta, hogy ő volt a szobrász állandó modellje. A *Venus és Adonis*ban a költői erőnek ezen bizonyítéka szinte túlburjánzik. Mindvégig az az érzésünk lehet, mintha az egész történetet egy felsőbbrendű szellem tárná elénk,

[6] „Az ember, aki legbelül zenétlen": Shakespeare, *A velencei kalmár*, 5.1.82., Vas István fordítása. Coleridge némi eltéréssel idézi az eredeti sort: „The man that hath no music in himself" helyett „The man that hath no music in his soul."

[7] A *Bigraphia Literaria* 2. fejezetében.

[8] Lat. „Költőnek születni kell (nem azzá válni)."

aki még maguknál a szereplőknél is ösztönösebben érez, és náluk is jobban tudatában van nemcsak minden külsődleges pillantásnak és tettnek, de az elme árapályának[9] is, mely a legkifinomultabb gondolatok és érzelmek mozgását jellemzi; miközben őt magát nem ragadják el a szenvedélyek, hanem csak az az örömteli izgalom mozgatja, mely szellemének energikus izzásából fakad, mikor ily élénken képes megrajzolni azt, amit oly pontosan és mélyrehatóan megfigyelt. Azt hiszem, ezen versek alapján bátran feltételezhettem volna, hogy már ekkor titkon működött a költőben az a nagyszerű ösztön, ami drámaírásra késztette; ez vezette arra, hogy azt a folyamatos modulációt és a szöveget kommentáló vizuális nyelvet, amit drámai műveiben a színészektől a hangszín, arckifejezés és gesztus használata révén elvárhatott, itt a költői képek soha meg nem szakadó, mindig élénk, s mert szakadatlan, gyakorta részletgazdag láncolatával, s a szóbeli festőiség legteljesebb megvalósulásával helyettesítse, amire szavak csak képesek, s ami teljesebb talán, mint amire bármely más költő képes volt, még Dantét is beleértve. Venusa és Adonisa egyszerre tűnnek ezeknek a karaktereknek és a karakterek tökéletes megjelenítésének a legkifinomultabb színészi alakítás által. Úgy tűnhet, semmit nem *mondanak* nekünk, hanem mindent mi magunk látunk és hallunk.[10] Ezért van, hogy az olvasótól folyamatosan megkívánt figyelem, a képek és gondolatok gyors folyása, hirtelen váltásai és játékos természete, s mindenekelőtt a költő saját érzéseinek idegensége attól, sőt, megkockáztatom, közömbössége aziránt, aminek egyszerre a megfestője s elemzője[11] – mindezek, még annak ellenére is,

[9] A „flux and reflux of the mind" kifejezés megtalálható Wordsworthnek a *Lírai balladák* 1800-as kiadásához írt Előszavában is, abban a romantikus poétika egyik alapdokumentumának tekinthető szövegben, melyről a Wordsworth-el akkor még szorosan együtt dolgozó Coleridge később (Southeynak írt 1802 július 29.-i levében) azt mondja, hogy „félig az én elmém szüleménye". Wordsworth verseinek célját abban jelölte meg, hogy „megrajzoljuk lelkületünk árapályát, amikor azt természetünk mély és egyszerű érzelmei felkavarják". (ford. Péter Ágnes = *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, szerk. Péter Ágnes, Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 151. Eredetiben: „... to follow the fluxes and refluxes of the mind when agitated by the great and simple affections of our nature.") Fordításomban Péter Ágnes megoldását követem (bár a „mind" szót a *Biographia* szóhasználatához alkalmazkodva „elmének" s nem „lelkületnek" fordítom), hogy az áthallás érzékelhető legyen. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy a „flux and reflux" kifejezésnek része a „kiáradás" („flux") és egyfajta reaktív mozgás is, gondolati/érzelmi reakció egy külső stimulusra („re-flux"), ami egy empirista felfogáshoz közelíti a leírást, és ezért fontos, hogy nem csak az érzelmek/gondolatok árapályáról, hanem az elme ezeket átható árapályáról van szó.

[10] Coleridge itt a 18. századi brit (és elsősorban skót) kritikában elterjedt nézetre támaszkodik, mely szerint az egyszerű „leírás" (*description*) nem képes együttérzést kelteni, mert ilyenkor a szerző saját személyiségét kényszeríti rá a leírt tárgyra; ezzel szemben a „megjelenítés" (*representation*) során a szerző azonosul tárgyával, s így az olvasóban is hasonlóan együtt érző azonosulást képes felébreszteni. Ld. még erről a 18. századi és romantikus Shakespeare-képpel kapcsolatban a 25. jegyzet.

[11] Colerdige ezen a ponton Schiller egy 1791-es, és Angliában is ismert, Bürger költészetéről szóló kritikájára támaszkodik: „Selbst in Gedichten […] hatte er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität los zu wickeln,

hogy már maga a téma is óhatatlanul kevésbé élvezetes egy kifinomult elme számára, hozzájárulnak ahhoz, hogy soha vers nem jelentett kisebb morális veszedelmet. Ahelyett, hogy úgy tenne, mint Ariosto, vagy, mint még bántóbb módon Wieland tette[12], ahelyett, hogy a szenvedélyt étvággyá, s a szerelem megpróbáltatásait az érzékiség hullámaivá torzítaná és alacsonyítaná le, Shakespeare magát az állati ösztönt itt úgy mutatta be, hogy lehetetlenné tette az átélésüket, mert az olvasó figyelmét az ösztönöket felöltöztető ezer meg ezer kép, s kiélésük hol szépséges, hol fantasztikus körülményei között szórja szét, továbbá pedig mert azok a gyakran elhangzó szellemes és mélyreható észrevételek, melyet a költő tevékeny elméje a képek és események sorából leszűrt, vagy azokkal kapcsolatba hozott, elvonják a figyelmünket a fő témától. Az olvasó túl sok aktivitásra kényszerül ahhoz, hogy együtt érezzen természetünk pusztán passzív részével. Az imígyen felébresztett s felserkentett elme oly kevéssé tud alantas és formátlan érzelmeken merengeni, mint ahogy az alacsonyan s lassan szálló pára sem tud a tó felszínén terpeszkedni, ha erős szél űzi a habok és hullámok felett.

3. Korábban már megállapítottam,[13] hogy a költői képek, bármily szépek is, bármily hűséges másai is a természetnek, s bármily pontosan is jelenítik meg azokat a szavak, önmagukban nem jellemzik a költőt. Csak azáltal válnak az eredeti zsenialitás bizonyítékaivá, ha egy uralkodó szenvedély, vagy a szenvedély által megidézett képek, vagy az azzal társított gondolatok alakítják őket; vagy mikor a sokaságot egységgé, az egymásutániságot egy pillanattá képesek formálni; vagy, végezetül, mikor emberi és intellektuális élet járja át őket, melyek forrása a költő saját lelke, melyet

> repülni küld föld s vizek felett.[14]

seine Ledienschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen." („Még magában a költészetben is [...] úgy kellett volna nekifognia, hogy saját énjétől idegenné váljon, hogy lelkesedésének tárgyát saját egyéniségétől elkülönítse, hogy szenvedélyére megnyugtató távolságból tekintsen.")

[12] Lodovico Ariosto (1474–1533) itáliai költő *Orlando Furioso* című művét Colerdige egy máshol megfogalmazott véleménye szerint „alpári és visszataszító szabadosság […] merész profanitás" jellemzi. Cristoph Martin Wieland (1733–1813) Shakespeare egyik első fontos német fordítója volt; *Oberon* című hőskölteményét (1780) Coleridge nagyra tartotta, ám „tisztátalanságait" szigorúan elítélte.

[13] Vélhetően nem csak a fejezet korábbi részeire vonatkozik az utalás, hanem Coleridge saját, 1811-es Shakespeare-előadásainak 4. darabjára is.

[14] Coleridge, *Franciaország, óda*. Az vers eredetijének (*France: an Ode*) 103. sorát („And shot my being through sea, earth and air") Coleridge itt a mondathoz igazítja, s ezért pontatlanul idézi („Which shoots its being through earth sea and air") – Kiskun Farkas László (e mondatban egyébként súlyos félrefordítást tartalmazó, az itt *fedetlen halántékot* jelentő *temples bare* kifejezést „tiszta templom"-ként félreértő) verzióját („E tiszta templomból lelkemet / repülni küldtem föld s vizek felett", 267.), én is a prózaszöveg kontextusához igazítottam.

A következő két sorban például semmi kifogásolható nincsen, semmi, ami kizárná, hogy, megfelelő helyen alkalmazva őket, egy tájleíró vers részei legyenek:

> Tenger szele tépett fenyők sorát
> hajlítja földig éj sötétjében
>
> (Behold yon row of pines, that shorn and bow'd
> Bend from the sea-blast, seen at twilight eve.)

Ám a ritmus apró megváltoztatásával ugyanezen szavak egyaránt megfelelnének egy topográfiai mű vagy egy útleírás számára is. Ugyanez a kép már-már költészetnek tűnik, ha így fogalmazzuk meg:

> Amott kopár fenyők igézete
> Hat át az alkonyi ködön, szökvén
> A tengerorkántól vadul szálló
> Lombozatúk után
>
> (Yon row of bleak and visionary pines,
> By twilight-glimpse discerned, mark! how they flee
> From the fierce sea-blast, and all their tresses wild
> Streaming before them.)

E sorokat pusztán illusztrációként kínálom, nem pedig egyik eseteként annak a sajátos kiválóságnak, amiről itt szó van, s amelyben Shakespeare már legkorábbi, csakúgy mint kései műveiben minden más költőt felülmúl. Ezen kiválósága révén képes méltóságot és szenvedélyt kölcsönözni a tárgyaknak, melyeket bemutat, s amelyeknek nincs szükségük valami előzetes izgalmi állapot segítségére ahhoz, hogy élettel és erővel telten törjenek ránk.

> Dicső hajnalok csókos úr-szemét
> Sok ormon láttam[15]
> (Shakespeare, *33. szonett*)
>
> Se saját rémem, sem a nagy világ
> Jós lelke, mely a jövőt kémleli,
> […]
> A földi Hold megélte elfogyását,

[15] Szabó Lőrinc fordításában nem szerpel az ige, amit Coleridge a sorokat idézve dőltbetűvel kiemel: „Full many a glorious morning have I seen / *Flatter* the mountain tops with sovereign eye" – szó szerinti prózafordításban: „sok dicső hajnalt láttam a hegytetőknek úr-szemmel *hízelegni*".

S nevetnek már a búsult augorok;
Mi kétes volt, erői koronázzák,
S a béke örök pálmaként ragyog.
Most, hogy balzsamot permetez a kor,
Frissül szerelmem, s hátrál a Halál:
Bamba s néma hordákra rátipor,
De szegény rímem győzve ellenáll,
S akkor is őrzi emléked, mikor
Érc-sír s zsarnok-sisakdísz puszta por.
107. szonett[16]

A képek magasabbrendűekké, s ezáltal a költői géniusz még inkább kétségbevonhatatlan jellemzőivé válnak, mikor színezetükben és formájukban az elmében éppen uralkodó körülményekhez, szenvedélyekhez vagy karakterhez simulnak. E kiválóság páratlan példáit az olvasó is könnyen felidézheti, ha a *Lear*re, az *Othello*ra, vagy valójában bármelyik drámájára gondol ennek a „nagy, örökkön élő halott embernek".[17] *Inopem me copia fecit*.[18] S hogy ez mennyire a természet szerint való, azt ő maga fejezte ki szépen a szerelemről szólva *98. szonett*jében.

Távol telt tőled tavaszom, midőn
A pettyekkel tündöklő Április
Ifjúságot lehelt szét a mezőn,
Hogy táncolt még a vén Szaturnusz is.
De sem a víg madárfütty, sem a tarka
És jószagú ezerféle virág
Nem vett bizony rá semmi nyári dalra
S szedetlen maradt a sok büszke ág.
Nem csodáltam a hó-liliomot
S a rózsa szirmán a mély karmazsint;
Drágák voltak, édesek, gazdagok,
Örök mintád utánzatai mind.
Nélküled mégis tél volt mindenütt:
Mint árnyaiddal játszottam velük.[19]

[16] Szabó Lőrinc fordítása. Coleridge kihagyja a 3. és 4. sorokat az idézetből („Nem jelzi szerelmem lejáratát, / Mint büntetést, mit törvény szabna ki.").
[17] Az idézet, legalábbis részben, valószínűleg Coleridge-tól magától származik, aki egyik 1811-es előadásában arról beszélt, hogy hálásnak kell lennünk „Newton, Milton, Shakespeare, szigetünk nagy élő halottjainak" műveiért, melyek megvédik Angliát a Gótok és Vandálok második betörésének veszélyétől (az első ilyen betörés a Római Birodalom bukásához vezetett). Az „örökkön élő" kifejezés, amit itt korábbi fordulatához hozzátesz, talán Shakespeare szonettjeinek első, 1609-es kiadására utal, melyben Thomas Thorpe, a szerkesztő, „örökkön élő költőnk"-nek nevezi Shakespeare-t.
[18] Ovidius, *Átváltozások*, 3.466: „koldussá kerget a bőség". Devecseri Gábor fordítása.
[19] Szabó Lőrinc fordítása. A kiemelés Coleridge-é.

Alig kevésbé bizonyos, s még ha nem is olyan értékes, de semmivel sem kevésbé elengedhetetlen jele

> Γονίμου μὲν Ποιητοῦ ––
> –– ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκαι,[20]

mikor a költő úgy használja a képeket, fölé nőve a festő képességeinek, hogy az egymásutániság legélénkebb képét az egyidejűség érzésével együtt kínálja!

> Ezzel kitör az édes ölelésből,
> Mely az istennő kebléhez kötözte,
> A sötét gyepen át hazafelé tör;
> *Ahogy fényes csillag lezúdul égve,*
> *Fut Venus pillantásától az éjbe.*[21]

4. Az utolsó tulajdonság, melyet megemlítek, s amely igen keveset bizonyítana, ha nem a korábbiakkal együttesen jelentkezne, de amely nélkül a korábbiak aligha jelenhetnének meg olyan magas fokon, s (ha ez egyáltalán lehetséges volna) csak felvillanásoknak, egy meteorikus erőnek volnának a jelei, ez a tulajdonság tehát a GONDOLAT MÉLYSÉGE és ENERGIÁJA. Soha senki nem volt nagy költő anélkül, hogy egyben ne lett volna mélyenszántó filozófus is.[22] A költészet ugyanis minden emberi tudás, emberi gondolat, emberi szenvedély, érzelem és nyelv virága és illata.[23] Shakespeare *verseiben* a teremtő erő és a szellemi energia birkózókként összekapaszkodva küzdenek egymással. Bármelyik túlzott erőfölénye a másik kioltásával fenyeget. Végül aztán, DRÁMÁIBAN összebékültek,

[20] Szó szerint: „az igaz költőnek / kreatív géniusznak […] aki nemes szavakkal szól". Arany János fordításában: „Magvas poétát, a ki lelkesen / Tudjon beszélni". ARISZTOPHANÉSZ, *Békák*, 96–7; Coleridge átalakította az eredeti szöveg nyelvtani szerkezetét, hogy saját mondatához igazítsa az idézetet.

[21] Weöres Sándor fordítása. SHAKESPEARE, *Venus és Adonis*, 811–13, 815–16. sorok. Coleridge kiemelése.

[22] Ezt a tézisét Coleridge több más helyen is kifejti, így például jegyzeteiben azt írja Shakespeare-ről: „drámáit megelőzően is mélyenszántó, energikus, és filozofikus elméről tanúskodnak művei, amely nélkül roppant szórakoztató költő még lehetett volna, de nagy drámai költő nem". Egyik (1802-es) leveléből világlik ki talán legpontosabban, hogy mire gondol itt: „A nagy költőnek, ha nem is explicite, de implicite, mélyenszántó metafizikusnak is kell lennie. Talán nincs agyában s nyelvén minden gondolata logikus, koherens rendben, de kell, hogy érezze *ütemüket* / az emberi természet minden hangjára és formájára olyan érzékeny *füle* kell, hogy legyen, mint az Arabnak, aki a sivatagban hallgatózik, s olyan szeme, mint az észak-amerikai indiánnak, amint az ellenség lábnyomait fürkészi az erdőt borító leveleken--; s olyan *tapintása*, mint a vak embernek, aki szeretett gyermeke arcát simítja…"

[23] A megfogalmazás összecseng Wordsworth „Előszavával" a *Lírai balladák* második kiadásához (1802): „A költészet minden tudások tudásának lélegzete és finomabb szelleme; a szenvedélyes arckifejezés, mely az összegyülekezett tudományok vonásain látható." (Péter Ágnes fordítása = *Angol romantika*, 156.)

s mindkettő pajzsával a másik keble előtt küzdött. Vagy mint két gyors folyam, melyek mikor először találkoznak keskeny s sziklás partok között, kölcsönösen arra törekednek, hogy visszaszorítsák a másikat, s csak vonakodva s háborogva keverednek össze; ám hamarosan szélesebb csatornába s tágasabb partok közé kerülve összeolvadnak, elömlenek egymásban, s egyazon árként, egyazon morajjal folynak tovább. A *Venus és Adonis* talán nem tette lehetővé a mélyebb szenvedélyek kifejezését. Ám Lucretia története, úgy tűnik, kedvez legerőteljesebb működésüknek, sőt, meg is követeli azt. S mégis azt találjuk, hogy *Shakespeare* keze alatt sem pátosszal, sem más *drámai* minőség nem rendelkezik a történet. Megvan benne ugyanaz a részletes és hűséges képi világ, mint a korábbi versben, ugyanazok az élénk színek, a gondolat ugyanazon lobbanékony ereje hatja át, és ez a mű is az egybeolvasztó és alakító képességek ugyanazon erejével ágazik szét és koncentrálódik, valamint még a korábbinál is nagyobb erejű reflexiót és szélesebb tudást tár elénk; s végezetül, ugyanaz a tökéletes uralom, sőt, *uralkodás* jellemzi a nyelv egésze fölött. Mit mondhatnánk tehát róla? Ennyit biztosan: hogy Shakespeare, aki közel sem pusztán csak a természet gyermeke,[24] nem a géniusz automatája, nem passzív közvetítője az inspirációnak, akit megszállt a szellem, ahelyett, hogy ő uralná azt, hogy tehát Shakespeare előbb türelmesen vizsgálódott, mélyen gondolkodott, részletesen megértett, mígnem aztán ez a szokásszerűvé és intuitívvá vált tudás megszokott érzéseivel párosult, s életet adott annak a lenyűgöző erőnek, mely egyedül az övé, melyben nincs párja, de még második helyezett sincs a költőknek abban az osztályában, ahova ő tartozik; annak az erőnek, amely a költők hegyének egyik dicsőségtől fényes csúcsára ültette, Miltonnal az oldalán, de nem riválisaként. Míg az előbbi kiröppen s az emberi jellemek és szenvedélyek minden formáját magára ölti, mint a tüz s víz Próteusza;[25] az utóbbi minden formát és dolgot magához vonz, saját ESZMÉNYÉNEK egységébe. MILTON lényében minden dolog s a cselekvés minden formája új alakra lel,

[24] Coleridge itt azzal a nézettel vitatkozik, mely szerint a képzelőerő és az ítélőerő egymást kizáró, de leglábbis tompító képességek volnának, s így a nagy képzelőerővel megáldott emberek ítélőereje csekély – vagyis a „természet gyermeke", aki vele született művészi képességekkel rendelkezik, intellektuálisan csökött. Hozzá kell tenni, hogy ez a nézet a 18. század második felében már nemigen tartotta magát – példaként talán elég csak Samuel Johnsont, a kor kritikusfejedelmét említeni, aki a Shakespeare műveihez írott előszavában nagyonis kiáll Shakespeare tisztánlátása és éleselméjűsége mellett, szemben a pusztán csak ösztönös zseni gondolatával.

[25] Próteusz a görög mitológia tengeri istene, aki minden alakot képes felölteni. A brit irodalomkritikában a 18. század közepétől egyre fontosabb az „együttérző képzelet" (*sympathetic imagination*) fogalma, mely azt a képességet jelöli, amellyel a képzelőerő révén teljesen azonosulunk kontemplációnk tárgyával – ennek a képességnek mintapéldáját látták Shakespeare-ben, s ez az értelmezés a romantikában válik uralkodóvá: Coleridge mellett pl. Hazlitt és Keats is ezen próteuszi azonosulás képességében látták Shakespeare legfőbb erényét.

míg Shakespeare maga válik minden dologgá, ám úgy, hogy közben örökkön önmaga marad. Ó, micsoda nagy férfiúkat adtál nekünk, Anglia! hazám! valóban úgy van:

> Szabadságban élünk vagy meghalunk,
> Akik nyelvén egykor Shakespeare beszélt,
> Hitünk s erkölcsünk Miltoné, jogunk
> Erős, a föld első sarja e nép
>
> (Must we be free or die, who speak the tongue
> Which Shakespeare spake; the faith and morals hold,
> Which Milton held. In every thing we are sprung
> Of earth's first blood, have titles manifold!)
> Wordsworth[26]

Komáromy Zsolt fordítása

[26] Wordsworth, *Sonnets Dedicated to Liberty* (Szonettek a szabadságról), I.xvi.11–14. Gárdos Bálint fordítása.

A Shakespeare-kritika kezdetei a modern irodalomkritika kezdeteit jelentik. Számtalan máig meghatározó kérdéscsoport ezen a „gyakorlótelepen” mutatkozott be először. Milyen normák alapján ítéljen a kritikus? Milyen tekintélyre tarthat számot az ítélete? Mennyiben tulajdonítsunk magyarázó értéket a történeti szempontoknak? Összeegyeztethetőek-e az ízlés és a történetiség szempontjai? Hogyan viszonyulnak egymáshoz a művek esztétikai és politikai aspektusai? Hogyan befolyásolja a szövegkritika az értelmezést? Számít-e, hogy milyen kiadásban olvasunk egy művet? Elválasztható-e egymástól, megvan-e egymás nélkül kultusz és kritika? Hogyan viszonyul egymáshoz egy dráma színpadi és könyvbe kötött élete? Költészetként olvassuk Shakespeare műveit vagy előadások folyton változó nyersanyagaként? A jellemeket helyezzük-e a vizsgálat középpontjába vagy a cselekmény felépítését?

Hasonló kérdések egész sorának átgondolását segítik az itt összegyűjtött kritikai szövegek a brit értelmezési hagyomány 1710-es évektől 1810-es évekig terjedő szakaszából. Alexander Pope, Samuel Johnson, William Richardson, Thomas Warton, Samuel Taylor Coleridge, Charles Lamb és William Hazlitt legfontosabb idevágó szövegei korábban legfeljebb kivonatosan voltak elérhetőek magyarul. Jelen kötet a teljes szövegeket kínálja az olvasónak – az értelmezést segítő jegyzetekkel és részletes kísérőtanulmányokkal.

Kritikatörténeti Műhely

ISBN 978-963-284-375-9