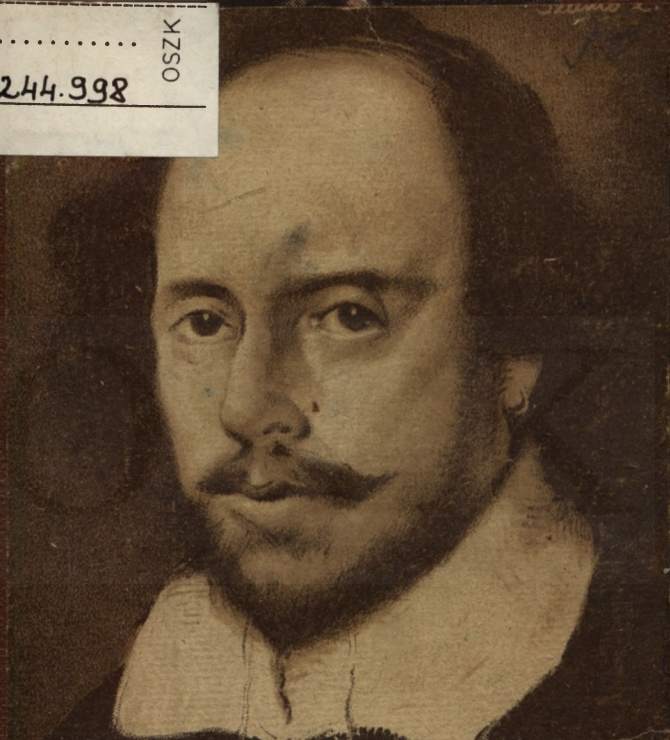


.....  
244.998

OSZK



A sepia-toned portrait of William Shakespeare, showing him from the chest up. He has a full beard and mustache, and is wearing a white ruffled collar. The portrait is mounted on a dark, textured background.

*Shakespeare*

*írta Tolsztoj*

MULTIPLA KÖNYVTÁR







KULTURÁ KÖNYVTÁR  
SZERKESZTI LACZKÓ GÉZA

*Laczkó Géza*

13

SHAKESPEARE



T O L S Z T O J  
S H A K E S P E A R E

NÉGY KÉPPEL



FORDITOTTA  
SCHÖNER DEZSŐ



BUDAPEST

A KULTURA KÖNYVKIADÓ ÉS NYOMDA R. T. KIADÁSA

*A borítékképet  
Szántó Lajos rajzolta.*



244998

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| ORSZ. SZÉCHÉNYI-KÖNYVTÁR |            |
| Növedéknapló             |            |
| 1953. év                 | N 2283 SZ. |



Egy erkölcsi célzatú szomorújátékokat író angol, Rowe, a tizennyolcadik század pirkadásán (1709) Shakespeare műveinek új, kritikai kiadásával az első követ teszi le a dráma britt óriás-ának Pantheonjához; egész munkásságát a magasabb emberi, keresztény erkölcs szolgálatába állító Tolsztoj a huszadik század hajnalán (1903) szigorú tanulmányban igyekszik lerombolni Shakespeare bitoroltnak bizonyuló hírnevét.

A két évszám közé szinte példátlanul mondható írói népszerűség, sőt kultusz helyezkedik el, amely végeredményben Shakespearet a világ legnagyobb — s így sokszor utánzott, az európai művészet és gondolkodás minden, az emberrel foglalkozó ágán orosz-lán-körmű nyomokat hagyó — drámaírójának keni fel megtámadhatatlanul szentté.

Rowe az angolokat bírja erre az egyre jobban kiteljesedő megismerésre. A kontinensre — francia földre —

a kis vakmerő, mozgékony eszü Voltaire hozza be 1729-ben. Tőle személyesen veszi át Lessing, valószínűleg monsieur de Voltairenek Nagy Frigyes porosz király udvaránál való tartózkodása idején, Shakespeare hírnevének friss lánggal lobogó fáklyáját, amellyel igazi komoly, nagy áldozati tüzet gyújt a modern tragédia legmagasabb mintájának, a hármasság egységbe verses unalomná merevült francia tragédia, ez elhagyott bálvány romjain. Lessingnek e gondolat fűtötte színikritikái Hamburgische Dramaturgie cím alatt 1768—69-ben jelennek meg. S amikor aztán Schlegel lefordítja Shakespearet németre (1797—1810), ahonnan mint bolgár kertész kútjából száz csatornácskán ömlenek szét nyomban mindenrendű gondolati javak, Európát valósággal átítatja Shakespeare szelleme s a nagyságát csillogtató üde öntözés, amelyet német szorgalom lapátol szerte a XIX. század elejének forradalmi álmokat hozó szürkületében. A magyar például már 48 előtt Shakespeare-imádó s a század vége felé, legnagyobb költőjét a ballada Shakespeareje névvel véli kitüntetni.

Azóta Európa belenyugodott a dráma Arany Jánosának kétségtelen s egyedüli nagyságába, amely, ha őszinték akarunk lenni, a XIX. század múlásával egyre jobban megkopott. Ma már nem olyan eleven kincs, mint teszem akkor, amikor az angol Garricknek, vagy a mi Egressynknek legfőbb dicsősége volt, hogy kitűnő Shakespeare-színész, meg amikor a magyar városokat a

leglelkesebb magyar színigazgató, Rakodczay Pál kis vándor Shakespeare-társulat-a zengte be ámuló gyermek szemem előtt a tarka britt dagállyal.

Tolsztoj alapjában véve csak végső következményeit vonta le e jelenségnek. Kissé szigorúan, de Tolsztoj épp ily, tán még szigorúbb hangon szólt a mai kereszténységről s a ráépült állami intézményekről, Shakespeare-tanulmányát az Akadémiák Legfőbb Okosságot Birtokló Tagjai megmosolyogták; a Shakespeare-hívek istenkáromlást emlegettek; az ujságírók Dreyfus-ügynek kezelték; a közönség, mint akit fejbe kólintanak, megtámolyodott.

Tolsztoj a roskadozó bálványnak csak az utolsó lódítást adta meg, hogy ledőljön, — de nem örökre, mint ahogy ő hitte.

Ő nem is hihette másképp. Tolsztoj nemcsak tehetsége lényegében epikus s így a drámaíró Shakespeare egyes ellentéte — mert eposz és dráma nem két műfaj, de két világszemlélet — hanem ezzel összefüggően elmélkedő s így aztán végül mindent erkölcsi latra vető szellem. Shakespeare lénye gyökerében drámaíró s ezzel összefüggően mindenütt a tetteket néző s így aztán végül csak az eredményeket tekintő szellem.

S nagyok között ellentét, ellenszenv is nagy.

Petőfi nem szerette Goethét s joggal: a csapongó érzelmi fantázia embere a rendszeres értelmi fantázia óriását. A forradalmi Romain Rolland Brahmst, e pol-

gári hűs csobogású tengerszemet. Gyulai Pál irtó hadjáratot hirdetett Szigligeti, Jókai ellen, e két, lélektani valószínűtlenségek kaleidoszkopját forgató, játékos nagy publi ellen, mert a mély lelkeket igazán festeni tudó zord Zrinyi és komor Kemény főpapja volt. Arany János, a magyar humuszból fölszálló gigászi s mégis gyöngéd délibáb, idegenkedve fordult el Reviczkytól, költőjétől annak a fejlődő új Budapestnek, amely szürke magas házaival búskomorra homályosította írói dicsőségének legragyogóbb — élete utolsó — napjait. Viszont a finom, úri, idegenes Kazinczy nem ismerhette el egészen azt a Csokonait, akinek debreceni műzsája magyar paraszti daloktól sáros csizmában csúszkált bizony Kleist, Metastasio, Pope költészetének síma págyimentomán. A görög-latin időköt a klasszikus textusokból ismerő, kiválóan motiváló fantáziájú Anatole France csak lenézőssel szólhat a régiségtant félig édes, félig borsos tor-dai pogácsává gyúró Sienkiewiczről.

Tolsztoj is csak így fordul Shakespeare ellen s hogy teljesen szét akarja tiporni, azt egyre hevesebbé, türelmetlenebbé váló apostoloskodása, a világ mégis változatlan közönyén való megriadása, a korszellemnek a nagy leszámolások felé való hajlása magyarázza s a támadó teljes jóhiszemősége menti.

Végzett vele, azonban nem örökre, ahogy ő hitte.

Míg az emberi műveltségnek a Földközi-tenger táján született formája megmarad, addig tudnillik nincs örök-

életü halhatatlan s egy adott pillanatban örökre homályba temetkező hírnév. A halhatatlanok meghalnak, de újra föl-föltámadnak. Itt van például Homérosz. Két nagy eposza a Kr. e. hetedik vagy nyolcadik században, azután az alexandriai könyvtár fénykorában, végül a renaissance idején s ismét a XIX. században elevenül ható irodalmi valóság, olvasmány. Az egész latin szépirodalom, az Augustus-korabeli különösen, rövid virágzás után ismeretlenségbe hanyatlik, a renaissance századok múltán újra föltámasztja, a XVIII. század nagyrabecsüli, a XIX.-ben már csak kiemelkedőbb szellemek olvassák, ma csak iskola-abrak. Egész bizonyos, hogy Rousseau, akit ma nem olvasunk, vissza fog jutni a műveltség folyamának sodrába, csak úgy, mint ahogy az öt-hat századon át szinte lappangó középkori francia költészet a XIX. század derekán újra megjelenik benne Richard Wagner sajkáját hajtva. Gondoljunk a zsidó bibliára, amely a babiloni fogságban sínylődő ősi héberrek s aztán ó-testamentum néven a XVI. és XVII. század magyarjának mindennapi olvasmánya.

A gondolat vérkeringésének nevezném ezt a jelenséget. Egy csepp vér sem vész el, legfeljebb átalakul, s ha hosszú vándorutján újra a szívbe jut, része van a nagyszerű pillanat magasztos dobbanásában s aztán megy tovább étellel vagy enyészettel terhelt artérián vagy vénán.

A nagyok együtt úsznak e rejtelmes lüktetéssel. A te-

vékony, önző, véres, dús, forradalmas XVIII.—XIX. századok hajnalán feltűnik saturnusi lobogással újra Shakespearenek, a tett, az önzés, a vér, a pompa, a forrongás költőjének csillaga. S abból, hogy a XX. század hajnalán csattan föl az egész világot egy harmóniába szerető, a gondolat bölcs szerelmétől égő fejét katakombás alázatban meghajtó Tolsztojnak, a jóság lázadójának tiltakozása Shakespeare ellen, azt hiszem, remélem, vámpír-bajaink után béke, alázat, tudás, szeretet kora fog elkövetkezni legalább gyermekeinkre.

LACZKÓ GÉZA

# SHAKESPEARE

**E**LFÁRADVA kétségeimnek azzal az önámító kísérlettel való küzdelmében, hogy Shakespearerel egyetértésre jussak, elhatároztam, hogy bevallom: teljesen helytelenítem általános istenítését. Mivel fölteszem, hogy sokan ugyanerre a tapasztalatra jutottak és még jutnak ezután is, hasznosnak tartom, hogy határozottan, nyíltan kimondjam a többséggel szembenálló véleményemet, annál is inkább, mert szerintem nem közömbös és jelentéktelen egy sem azok közül a következtetések közül, amelyekre a közhittel ellenkező véleményem okainak alapos megvizsgálása után jutottam.

A Shakespearere vonatkozó megszilárdult fölfogás helytelenítése nem valami véletlen hangulatnak, vagy a kérdés eldöntésében való hebesúlyaságnak, hanem ellenkezően, annak az éven át tartó ismételt, szívós fáradozásnak az

eredménye, amellyel összhangba igyekeztem hozni Shakespearere vonatkozó saját fölfogásomat a keresztény világ minden civilizált emberének véleményével.

Nagyon jól emlékszem még arra a meglepetésre, amelyet Shakespeare első olvasása alkalmával éreztem. Valami hatalmas esztetikai gyönyörűségre számítottam, de – miután a legjobbaknak tartott műveit, Lear király-t, Romeo és Juliát, Hamlet-et és Macbeth-et egyenként elolvastam – nemcsak, hogy nem voltam elragadtatva, hanem ellenkezően, leküzdhetetlen undor és ellenszenv fogott el; nem tudtam, én nem vagyok-e józaneszű, aki azokat a műveket, amelyeket a civilizált világ a tökéletesség netovábbjának tekint, közönségeseknek és egyenesen rosszaknak találtam, vagy pedig az a civilizált világ-e, amely Shakespeare műveinek ilyen nagy jelentőséget tulajdonít.

Meglepetésemet fokozta az a körülmény, hogy egyébként a költői szépségeket minden formájukban mindig erőteljesen átéreztem. Miként lehetséges tehát, hogy ezek a művészi, az egész világ véleménye szerint lángész alkotásának hir-

detett művek, Shakespeare művei, nemcsak, hogy nem tetszettek, hanem kellemetlen hatással voltak reám? Sokáig nem tudtam magamat megérteni és ellenőrzésképpen ötven év alatt többször olvastam el Shakespearet mindenféle nyelven, oroszul, angolul és a német Schlegel-féle fordításban, amint azt tanácsolták. Többször elolvastam a drámáit, vígjátékait, történelmi szindarabjait és mindenkor változatlanul ugyanazok az érzések kínoztak: ellenszenv, unalom és megdöbbenés. Az utóbbi időben, mint hetvenöt éves öregember, hogy magamat mégegyszer próbára tegyem, mielőtt ezt a tanulmányt megírom, elolvastam egész Shakespearet, történelmi szindarabjait, a Henrik-eket, Troilus és Cressidá-t, a Vihar-t és Cymbeline-t is. Még erősebben fogott el az előbbi érzés, – ezuttal azonban már megdöbbenés nélkül, de azzal a szilárd, kétségtelen meggyőződéssel, hogy az az »elvitázhatatlan« nagy zseni hírnév, amelyet Shakespeare élvez, amely korunk íróit arra ösztönzi, hogy őt utánozzák, az olvasót és a szemlélőt pedig arra, hogy meg nem lévő kiválóságokat fődözzenek föl benne még akkor is, ha félre kell vezet-

niök esztetikai és etikai megértésüket — éppen olyan óriási baj, mint minden más valótlanág.

Bár tudom, hogy az emberek többsége olyan szilárdan hisz Shakespeare nagyságában, hogy ez ítélet jogosultságának még csak lehetőségét sem fogja megengedni és egyáltalán félre veti az egészet, én mégis, amennyire tőlem telik, megkísérlem kimutatni, miért hiszem, hogy Shakespeare nem lehet nagy zseninek, sőt még csak átlagos írónak sem elismerni.

Fejtegetéseim alapjául Shakespeare egyik leg-többet dicsért darabját veszem, a Lear király-t, amelynek dicsőítésében a legtöbb bíráló egyetért.

»Lear tragédiáját megérdemelt módon a leginkább ünneplik Shakespeare drámái között — mondja dr. Johnson. — Talán nincsen más dráma, amely az érdeklődést ennyire lekötné, szenvedélyeinket így fölkeltené és kíváncsiságunkat ily teljesen kielégítené.«

Hazlitt azt mondja: »Nagyon szeretnénk ezen a darabon átsiklani, hallgatni róla. Mindaz, amit mondhatunk, nem elegendő ennek a műnek méltatására, de még csak annak a kifejezésére sem, amit magunk átérzünk belőle. Valósággal arcát-

lanság lenne az a kísérlet, hogy magát a darabot vagy kedélyünkre tett hatását leírjuk. És valamit mégis meg kell mondanunk:

Shakespeare legjobb darabja, mert ez az, amelyen a legkomolyabban dolgozott.»

»Habár a drámai lelemény eredetisége Shakespeare csaknem minden darabjára annyira rányomja bélyegét, — mondja Hallam — hogy szinte úgy látszik, mintha egyiket sem említhetnők, mint a legeredetibbet, anélkül, hogy igazságtalanságot ne követnénk el a többivel szemben, mégis hajlandók vagyunk azt állítani, hogy a zseninek ez a nagy előjoga mindennek előtt Lear-ben jut kifejezésre. Ez a darab Macbeth-nél vagy Othello-nál, sőt még Hamlet-nél is jobban eltér a szabályszerű tragédia mintájától. A meséje azonban jobban van fölépítve, mint az utóbbié és kétségtelenül épp annyira emberfölötti ihletről tanuskodik, mint a másik kettő.»

»Lear király«-t az egész világ dráma-irodalmának legtökéletesebb mintájául tekinthetjük» — mondja Shelley.

»Nem szándékozom sokat beszélni Shakespeare

Arthurjáról — mondja Swinburne. — Műveinek világában van egy vagy két alak, akiknek számára nem találunk nyelvünkben szavakat. A másik Cordelia. Nem szoktuk emlegetni azt a helyet, amelyet ez a két alak elfoglal életünkben, gondolatunkban. Szívünk legtitkosabb fülkáját, amelyben csak ők tartózkodhatnak, nem zavarja föl a hétköznapi élet fénye és zaja. Kiválóbb emberek számára kápolnákat építenek a katedrálisokban, ilyenek vannak legbensőbb életünkben is, amelyeket nem nyitunk meg a világ szeme és lába előtt. Szerelem, halál s az emlékezés hallgatagon őrzi meg számunkra a szeretett neveket. A zseninek fölmagasztaló koronája, legfőbb csoda, a poézis legmagasztosabb adománya, amely a többiekhez szaporítón járul, az: — hogy emlékezetünk szívébe saját szelleme alkotta neveket és gondolatokat írhat be.\*

\*Lear Cordelia életcélja, — mondja Victor Hugo. — A leány anyai érzése az apa iránt — mély értelmű gondolat! Olyan anyai érzés, amelyet minden anyai érzés legcsodásabbjának mondhatunk, mert bámulatraméltó, még annak a római leánynak legendája mellett is, aki a börtön



*Lear király*  
(Printz festménye után)



mélyén atyját táplálja. A fiatal kebel a fehér szakállon – nincsen ennél szentebb színjáték. Cordelia e leányi kebel alakká testesülése. Amikor e képet megálmodta és megtalálta – Shakespeare megteremtette ezt a drámát... Cordeliával a lelkében teremtette meg, mint valamely isten, aki egy Aurora kedvéért új világot teremt.»

»Lear király-ban Shakespeare víziója a borzalom örvényének legmélyeit tárja fel és láttára szelleme mégsem mutat félelmet, sem szédülést, sem gyöngeséget, – mondja Brandes. – Ennek a műnek küszöbén félénk tisztelet érzése fog el bennünket, mint a Michelangelo freskóival díszített Sixtus-kápolna küszöbén, – de ott többet szenvedünk, a fájdalom vadabb és a szépség összhangját hevesebben rázkódtatja meg a kétségbeesés diszharmóniája.»

Ezek a kritikusok ítéletei erről a drámáról; ezért, azt hiszem, nem tévedek, ha ezt a darabot veszem mintának Shakespeare legjobb darabjai közül.

Igyekszem a lehető legpártatlanabb módon ismertetni a drámát és azután bebizonyítani, miért nem netovábbja a tökéletességnek, amiül a kritikusok hirdetik, hanem egészen más valami.

**L**EAR KIRÁLY két udvaronc, Kent és Gloster beszélgetésével kezdődik. Kent egy szintén jelenlévő fiatalemberre mutat, s azt kérdi Glostertől, vajjon nem az ő fia-e? Gloster azt feleli, hogy sokszor pirult elismerni, de most már nem teszi. Kent azt mondja, hogy »Nem érti.« Ezután Gloster a fiú előtt beszél az anyjáról: »Annál jobban megértettük egymást az anyjával és valóban előbb volt fia bölcsője, mint férje ágya számára.« »Egyébiránt, sir, nekem törvényes fiam is van – folytatja Gloster – ámbár ez a gaz kölyök egy kissé mohón jött a világba, de az anyja szép volt és jó mulatság volt ez a munka s anyja fiát is végre el kelle fogadnom.«

Ez a bevezetés. Ezek a szavak, figyelmen kívül hagyva durvaságukat, egyébként sem illenek olyan ember szájába, akinek nemes jellemet kell

személyesítenie. Nem fogadhatjuk el néhány kritikusnak azt a fölfogását, hogy azért adódtak Gloster szájába ezek a szavak, hogy megvetését fejezzék ki azzal az igazságtalansággal szemben, amely miatt Edmund szenved. Ha ez így lenne, elsősorban is nem volna rá szükség, hogy az apa fejezze ki ezt a férfiaknál általában szokásos megvetést, másodszor pedig Edmund azoknak az igazságtalanságáról szóló monológjában, akik születése miatt megvetik, megemlítené apjának ilyen értelmű szavait. De nem így van és ezért épp a darab elején nincs más céljuk, mint hogy humoros alakban tudassák a közönséggel, hogy Glosternek egy törvényes és egy törvénytelen fia van.

Ezután harsonaszó mellett leányaival és vejeivel belép Lear király és beszédet tart, amelyben bejelenti, hogy agg kora miatt minden gondot és bajt le akar rázni magáról és országát leányai között fölosztja. Hogy pontosan megszabhassa, mennyit adjon minden leányának, kijelenti, hogy annak a leányának adja a legtöbbet, aki leginkább szereti őt. Goneril, legöregebb leánya, elmondja, hogy jobban szereti, mint kimondható, drágább

előtte, mint szemevilága, tér és szabadság, — szereti olyan »szeretettel, melyhez a szó képtelen, a lélekzet szegény«. — Lear király a térképen nyomban kijelöli leányának a neki adandó mezőket, erdőket, folyókat és réteket, és ugyanezt a kérdést intézi második leányához is. Regan, a második leánya, kijelenti, hogy néne az ő (Regan) érzelmeit nevezte meg, csak hogy nem egészen. Regan annyira szereti atyját, hogy minden más örömnél ellenél vallja magát s csupán iránta való szeretetében boldog. A király ezt a leányát is megjutalmazva, legfiatalabb leányához, kedvencéhez fordul, akiért »Burgund teje és Frankhon borai vetélyben küzdenek« vagyis, akinek kezéért Franciaország királya és Burgundia fejedelme versenyeznek. Azt kérdi Cordeliától, hogyan szereti őt. Cordelia, aki épp úgy minden erény megtestesülése, mint két nővére minden gonoszságé, teljesen hozzá nem illően felel, mintha bosszantani akarná atyját, elmondja, hogy szereti és hálás iránta, szeretete azonban, mihelyt férjhez megy, nemcsak atyjának, hanem a férjének is szól.

A király e szavak hallatára dühbe gurul és a

legborzalmasabb, a legfurcsább kívánságokkal átkozza el leányát; azt mondja például, hogy ezentul csak oly kevésbé fogja őt szeretni, mint az olyan emberek, akik fölfalják a saját gyermeküket.

»A durva scytha, vagy ki gyermekét  
Emészti föl, étvágyát csillapítani,  
Csak úgy legyen velem rokon, csak úgy,  
Segítve, szánva, mint te – volt leányom!«

Kent, az udvaronc, védelmezi Cordeliát és hogy a királyt megengesztelje, igazságtalanságot vet a szemére és igen okosan beszél a hízeldés gonoszságáról. Lear, meghatódás nélkül, halálbüntetés terhe mellett száműzi Kentet. Burgund fejedelméhez és Franciaország királyához, Cordelia kérihez fordul és följajánlja nekik Cordeliát hozomány nélkül. Burgund fejedelme őszintén kijelenti, hogy hozomány nélkül nem veheti el Cordeliát, Franciaország királya azonban hozomány nélkül is elveszi őt. Ezután nénei tervet főznek ki, hogy miként ártsanak apjuknak, aki ennyire gondoskodott róluk. Ezzel végződik az első szín.

Nem is véve figyelembe Lear király pompázó,

egyénietlen beszédmodorát, – ugyanaz a modor ez, melyben Shakespeare minden királya beszél – az olvasó, vagy a néző nem tudja megérteni, hogy egy király, bármennyire öreg és együgyű legyen is, miként hihet gonosz leányai szavainak, akikkel mindig együtt élt, s hogy nem ezeket hanem kedvenc leányát átkozza ki és száműzi. Ugyanezért az olvasó vagy a néző nem is tud osztózni azoknak a személyeknek érzéseiben, akik ezt a jelenetet lejátsszák.

A második szín Edmunddal, Gloster törvénytelen fiával kezdődik, aki monológjában panaszkodik az emberek igazságtalansága miatt, akik minden jogot és tiszteletet a törvényes fiúnak adnak meg, a törvénytelen fiút ellenben mindenből kifosztják; elhatározza, hogy elpusztítja Edgart, hogy a helyét elfoglalhassa. Ezért Edgar nevében önmagához – Edmundhoz – intézett levelet hamisít, amelyben Edgar elmondja, hogy meg akarja ölni az apját. Edmund megvárja az apját, látszóan vonakodva, de mégis megmutatja neki ezt a levelet és az apa egy pillanat alatt elhiszi, hogy fia, Edgar, akit oly gyöngéden szeret, halálát óhajtja. Az apa távozik, Edgar belép

és Edmund meggyőzi, hogy apja valamilyen okból meg akarja gyilkolni. Edgar is nyomban hisz Edmundnak és menekül apja elől.

A Gloster és két fia között való viszony s e személyek érzései épp olyan, sőt talán még inkább természetellenesek, mint Learnak leányaihoz való viszonya. Ezért a néző még sokkal nehezebben tudja magát beleélni Gloster és fiai lelkiállapotába és nehezebben tud velük rokonszenvezni, mint Lear és leányai esetében.

A negyedik színben Kent álöltözetben jelenik meg a király előtt, aki már Gonerilnél lakik. Lear nem ismer rá. Megkérdi tőle, hogy kicsoda, mire Kent, nem tudni miért, a helyzetéhez egyáltalán nem alkalmas módon felel:

»Jószivü fickó, s oly szegény, mint a király.«

»Ha oly szegény vagy jobbágyul, mint ő királynak, elég szegény vagy. Milyen idős vagy?

»Nem oly ifju, hogy nőt énekért megszeressem, sem oly öreg, hogy semmiért belebolonduljak.«

Erre ezt feleli a király: »Ha ebédután nem tetszel kevésbbé, nem fogunk többé megválni.«

Ez a beszéd egyáltalán nem folyik Lear helyzetéből és Kenthez való viszonyából, hanem egy-

szerűen azért adódik szájukba, mert a szerző humorosnak és mulattatónak tartja.

Goneril udvarnoka jelenik meg és udvariatalanul bánik Learral, mire Kent leüti. A király, aki Kentet még mindig nem ismeri föl, pénzt ad neki ezért és szolgálatába fogadja. Azután jön a bolond és a király s a bolond között hosszú tárgyalás következik, ami egyáltalán nem illik a helyzethez és céltalan. Így például azt mondja a bolond:

»Adj egy tojást komám s két koronát adok neked.«

Lear: »Miféle koronák lehetnek azok?«

Bolond: »Nos hát! Ha középen ketté vágom a tojást s a székét kieszem, két tojáshéjkorona marad belőle. Midőn te koronádat ketté szeltesd s mind a két darabját odaadtad, hátadon vitted át a szamaradat a sáron. Igen kevés ész volt tarpilisedben, midőn arany koronádat elajándékoztad. Ha magam feje szerint beszélek, korbácsoldtasd meg, ki azt legelőször igaznak találja.«

Ilyen módon kelti e hosszas eszmecsere a nézőben vagy az olvasóban azt a fárasztó kényelmetlenséget, amely mindig gúzsba csavarít, amikor olyan tréfákat kell meghallgatnunk, amelyek nem humorosak.

Ezt a társalgást Goneril megjelenése szakítja félbe. Goneril azt követeli az apjától, hogy csökkentsé kíséretének számát. Elégedjék meg száz helyett ötven lovaggal. Erre a kivánságra Lear különös és természetellenes dühbe gurul és azt kérdi:

»Ismer engem itt valaki? Hisz ez nem Lear! Így jár Lear, így beszél? vagy emlékezete gyengül? vagy látása? Állszom-e vagy ébren vagyok? Ha! biz Isten, ez nem így van. Hol, aki megmondja, mi vagyok?»

És így tovább.

A bolond meg egyre közbeszövi mókáit. — Goneril férje jelenik meg és igyekszik Leart kiengesztelni, de Lear megátkozza Gonerilt, magtalanságot vagy torzszülöttet kíván neki, aki gúnnyal s megvetéssel térítse meg anyai jótéteményeit és a gyermeki hálátlanság minden borzalmát és gyötrelmét éreztesse vele.

Ezek a valóságos érzést kifejező szavak meghatók lennének, ha magukban állnának. Ámazonban hosszú, magasszárnyalásu beszédbe vesznek, amilyenben Lear állandóan és a helyzetnek meg nem felelően nyilatkozik. Vagy »vihart és ködöt« hív

leánya fejére vagy azt kéri, hogy átka fúrja keresztül vagy a saját szeme ellen fordul:

»Ti balga, vén szemek! csak sirjatok még  
Ez ok miatt: kivájlak és ledoblak  
Azon vizestül, melyet öntötök,  
A földet nedvesíteni.«

És így tovább.

Lear ezután Kentet, akit még mindig nem ismer meg, másik leányáért küldi és az éppen most kifejezett kétségbeesése ellenére a bolonddal beszélget és tréfálkozásra készíti.

Ezek a tréfák változatlanul unalmasak és szegyenkezéshez hasonló érzést keltenek, ami a sikertelen élcnek megszokott következménye; azonkívül annyira hosszúra nyúlnak, hogy egyenesen együgyűvé válnak. Így a bolond azt kérdi a királytól, meg tudja-e mondani, miért van az ember orra az arc közepén. Lear kijelenti, hogy nem tudja.

»Hát hogy orra mindegyik oldalán legyen egy szeme, hogy amit meg nem szagolhat, belepisloghasson.«

.....

»Tudod, mit csinál az osztriga tekenőjében?«

»Nem.«

»Én sem; de tudod-e, miért van a csigának háza?»

»Miért?»

»Hát hogy fejét beledughassa, nem pedig, hogy leányainak elajándékozza s szarvai tok nélkül maradjanak.»

»... Készen vannak lovaim?»

»Szamaraid már elmentek értök. Az ok, amiért a hét csillag nem több, mint hét, igen csinos egy ok.»

»Mert nem nyolc.»

»Igazán, ugy van. Belőled igen jó bolond válnék.»

És így tovább.

Ez után a hosszú jelenet után egy nemes jeltől, hogy a lovak készen vannak. A bolond ezt mondja:

»Ki még leány s nevetni tud,  
Midőn én távozom,  
Nem lesz soká leány, hacsak  
Meg nem fogyatkozom.»

A második felvonás első színének második része azzal kezdődik, hogy a gazfickó Edmund rábeszéli fivérét, hogy cselből karddal vívjanak, mielőtt apjuk belép.

Edgar enged, bár egyáltalán nem érti, mire való ez. Az apjuk viaskodásban találja őket. Edgar elmenekül és Edmund megkarcolja a

saját karját, hogy vér serkedjen belőle. Elhiteti apjával, hogy Edgar az apja meggyilkolására varázserőhöz folyamodik és őt, Edmundot hívta segítségül, ő azonban megtagadta a támogatását és hogy Edgar elmenekült, miután Edmundot a karján megsebezte. Gloster minden szavát elhiszi, megátkozza Edgart és a törvénytelen Edmundra ruházza az öregebb, törvényes fiú minden jogát. Amikor a herceg ezt megtudja, ő is megjutalmazza Edmundot.

A második jelenetben Lear új szolgája, akiben a király még mindig nem ismerte föl Kentet, Gloster kastélya előtt minden ok nélkül szidalmazza Oswaldot, Goneril udvarnokát, gazembernek, semmirekellőnek, tányérnyalónak, aljasnak, hetvenkedőnek, gaz latornak, piszkos harisnyájú rongyos gazembernek, egy korcs szuka fiának és örökösének mondja el. És így tovább. Azután kardot ránt és azt követeli, hogy Oswald vívjon meg vele. »Holdvilágmártást« akar csinálni belőle. — Hogy ez mit jelent, azt egyetlen magyarázó sem tudja. Amikor Kentet túrtöztetik, tovább folytatja furcsa sértegetéseit. Azt állítja, hogy: »szabó csinálta Oswaldot, de olyan rosszul, hogy

kőfaragó vagy képíró nem csinálhatták volna rosszabbul, ha csak két órát dolgoztak volna is rajta.« Továbbá: ha megengedik, »tapasszá morzsolja ezt a faragatlan kölyköt s az árnyékszék falát meszeli be vele.«

Így beszél Kent, akit senki sem ismer meg, habár a királynak, valamint Cornwall hercegnek és a szintén jelenlevő Glosternek föl kellene ismerniök és Lear új szolgájának jelmezében és jellegében tovább zsémbeskedik, míg végre megragadják és kalodába zárják.

A harmadik szín egy fenyéren játszik. Edgar, aki apja üldözése elől menekül, az erdőben rejtőzik el és tudatja a közönséggel, hogy ott bizonyos őrjöngő bolondok élnek, akik mezítelenül járnak, faszilánkokat és tűt szúrnak a testükbe, vadul ordítoznak, hogy szánalmat keltsenek. Elhatározza, ilyen örültnek fogja tettetni magát, hogy megmeneküljön az üldözés elől. Miután ezt a közönségnek bejelentette, visszavonul.

A negyedik szín megint Gloster kastélya előtt játszódik le. Lear és a bolond jelennek meg. Lear meglátja Kentet a kalodában és még mindig nem ismeri föl; csak azok ellen gurul dühbe,

akik meg merték gyalázni követét s a herceget és Regant hivatja. A bolond tovább tréfálkozik.

Lear alig tudja magát türtőztetni, hogy kardot ne rántson. A herceg és Regan belépnek. Lear vádolja Gonerilt, Regan azonban védelmezi nővérét. Lear megátkozza Gonerilt, amikor Regan azt mondja neki, hogy jobb lenne, ha nővéréhez visszatérne. Lear megbotránkozik és kérdi: »hogy bocsánatát kérjem?» és térdre borul, így mutatva, mennyire méltatlan lenne, ha alázatosan élelmet és ruházatot könyörögne alamizsnaként a saját leányától. Megátkozza Gonerilt a legfélelmetesebb átkokkal és azt kérdi, hogy ki zárta szolgáját kalodába. Mielőtt Regan felelhetne, megjelenik Goneril. Lear egyre izgatottabbá válik és újra megátkozza Gonerilt, de amikor megtudja, hogy a herceg parancsára történt, abba hagyja a dolgot, mert Regan abban a pillanatban közli vele, hogy nem veheti magához és legjobban teszi, ha visszatér Gonerilhoz; egy hónapra magához veszi ugyan, de nem száz, hanem csak ötven szolgával. Lear újra megátkozza Gonerilt és nem hajlandó hozzá visszatérni, mert még mindig azt reméli, hogy Regan mind a száz

szolgájával együtt befogadja őt. De Regan kijelenti, hogy csak huszonöt szolgával fogadja be, s csak erre határozza el magát Lear, hogy mégis visszamegy Gonerilhez, aki ötven szolgát engedélyez. De amikor Goneril azt mondja, hogy még huszonöt is sok, Lear hosszabb bizonyítási eljárásba kezd a fölösleges és szükséges dolgok felől, azt mondja, hogy ha az embernek csak azt engedik meg, amire szüksége van, »az emberélet az állatéval egyértékű lesz«. Ehhez Lear, vagyis inkább a Lear szerepét játszó színész hozzáfűzi, hogy a hölgynek semmi díszruhára, ami nem tartja melegen, nincs szüksége. Esztelen dühbe gurul és azt mondja, valami borzalmas dolgot fog elkövetni, hogy leányain bosszút álljon, azonban »sirni nem fog«. Ezzel távozik. Vihar tör ki.

Ez a második felvonás: amely tele van természetellenes eseményekkel és még természetelenebb beszélgetésekkel, amik nem a szereplők jelleméből folynak – és amely a Lear és leányai között lejátszódó jelenettel végződik; ezek a jelenetek hatásosak lehetnének, ha nem volnának telerakva a legostobább, oda nem illő s a legtermészetelenebb beszélgetésekkel, amelyeket

anélkül, hogy vonatkozásban volnának a tárggyal, ad Lear szájába az író. Learnek az ingadozása büszkeség, düh és ama reménység között, hogy leányai engedni fognak, rendkívül megható lenne, ha nem tennék eleve lehetetlenné azok a dagályos képtelenségek, amelyekben megnyilatkozik. — Olyan kijelentések, mint: elválík Regan halott anyjától, ha Regan nem fogadja őt szívesen, — vagy »mocsárlehelte párát« kíván leánya fejére — vagy, az eget kötelességének tartja, hogy őt megvédjék, mert azok is öregek.

A harmadik felvonás mennydörgéssel, villámlással, egészen sajátyszerű viharral kezdődik, — amilyen a szereplők szavai szerint még sohasem volt. A fenyéren egy nemes közli Kenttel, hogy Lear, leányai házából elűzve, egyedül tévelyeg a fenyéren, »tépi fehér haját, kit vak dühében felkap és kerget a szél« és csak a bolond van mellette. Kent viszont tudatja vele, hogy viszály van a hercegek között és a francia hadsereg Dovernél partraszállt. Miután erről értesítette a nemest, elküldi Doverbe, hogy Cordeliával találkozzék és tudósítást vigyen neki.

A harmadik felvonás második jelenete szintén

a fenyéren játszik, de más részén. Lear a mezőn bolyong és kétségbeesésének kifejezésére szánt szavakat mond: azt kívánja, hogy »a szél fújjon, szakadjon meg, a felhők omoljanak le, míg az eső mindent el nem áraszt, a mennykövek hamvasszák el ősz fejét, a világrengető villám dőngesse laposra a kemény, kerek világot s egyszerre fojtson meg minden csírá, amiből a háládatlan ember keletkezik!« – A bolond mellette marad, hogy még értelmetlenebb szavakat mondjon. – Kent jelenik meg; Lear azt mondja, hogy valamely okból a vihar alatt minden bűnöst lelepleznek és utóléri őket a törvény büntető keze. Kent, akit a király még mindig nem ismer föl, rábeszélni igyekszik Leart, hogy egy barlangban keressen menedéket. Ez alkalommal a bolond jóslatot mond, amely semmi vonatkozásban sincsen a helyzettel, és valamennyien távoznak.

A harmadik jelenet megint Gloster kastélya elé vezet. Gloster közli Edmunddal, hogy a francia király már partraszállt csapataival és ő, Gloster, Lear mellé szándékozik állni. Amikor ezt Edmund meghallja, elhatározza, hogy árulással vádolja meg apját, hogy így örökébe léphessen.

A negyedik szín megint a fenyéren játszik a barlang előtt. Kent kéri Leart, hogy lépjen a barlangba, de Lear nem tartja szükségesnek, hogy a viharral szemben védekezzék, nem érzi; szívében dúl vihar, mit leányainak háládatlansága keltett, — ez a vihar elnyomja a másikat.

Ez az igaz érzés egyszerű szavakban kifejezve rokonszenvet ébresztene, de a szakadatlan patetikus őrjöngés közben elsíklík előlünk és jelentőségét veszti. Véletlenül a barlang, ahova Lear vezetik, ugyanaz, amelyben Edgar bolondnak öltözve, vagyis mezítelenül, hajlékot talált. Edgar kijön a barlangból és bár mindannyian ismerték, senki sem ismer rá, épp úgy, mint ahogyan Kentet sem ismeri föl senki — és Edgar, Lear és a bolond nekilátnak értelmetlenségeket beszélni és ezt némi megszakításokkal hosszú oldalakon át folytatják. E jelenet közben megérkezik Gloster, aki szintén nem ismeri föl sem Kentet, sem fiát, Edgart, és elmondja, hogy fia, Edgar az életére tört.

Ezt a jelenetet megint egy, a Gloster kastélyában lejátszódó jelenet szakítja meg, amelyben Edmund elárulja apját. A herceg megfogadja,

hogy bosszút áll Glosteren. Erre a jelenet visszatér Learhez. Kent, Edgar, Gloster, Lear és a bolond egy majorházban vannak és társalognak.

Edgar: »Frateretto szólít s azt beszéli, hogy Nero horgász a sötétség pocsolyájában...«

A bolond: »Kérlek, komám, mondd meg: a tébolyodott nemes ember-e vagy paraszt?« Lear, aki eszét veszítette, szól: »Király!«

A bolond: »Nem; paraszt, kinek nemes ember fia van, mert mind bolond paraszt az, ki fiát maga előtt megnemesedni hagyja.«

Lear ezt kiáltja: »Hogy sisteregve százezer tüzes nyárs csapjon belénk!« – Ezalatt Edgar siránkozik, hogy a gonoszlélek a hátába harap. Erre a bolond megjegyzi, hogy »mind bolond, ki a farkas szelídségében, lova lábaiban, legény szerelmében s a rima esküjében bizik.« – Lear azt képzei, hogy leányai fölött törvénykezik. »Ide, tanult törvénybíró« – mondja a mezítelen Edgarnak. »S te, bölcs úr – mondja a bolondnak – itt fogsz ülni. Most ti rókák!« Edgar erre megjegyzi: »Nézd, nézd, hol áll s szemét meresztgeti. Hát drága hölgy, a vallatás alatt is kacérkodol?«

»Jer Böske, jer által a kis patakon!«

A bolond: »Csónakja repedt  
S nem fejtheti meg,  
Miért kell tova tőled epednie hon.«

Edgar tovább beszél a maga módja szerint.  
Kent javasolja, hogy Lear pihenjen le, de ez folytatja a törvénykezést.

Lear: »Lássunk előbb a vallatáshoz. A tanuk hadd jöjjenek!« (Edgarhoz): »Foglalj helyet, igazságnak palástos embere!« (A bolondhoz): »S te, a méltányban társa, ülj e padra.«

Edgar: »...Brr! A macska iromba!«

Lear: »Először. Ez Goneril. Im eskümet teszem ezen tisztas gyülekezett előtt, megtapodta a szegény királyban atyját.«

Bolond: »Lépj elő asszonyság. Neved Goneril?«

A király: »Nem tagadhatja.«

A bolond: »Bocsánat, nagyságos asszonyom, azt gondoltam, hogy karszék.«

A király:

»Itt egy másik, kinek kancsal szeme  
Mutatja szíve indulatjait.

Fogjátok meg. Hejh! fegyvert, fegyvert ide!

Tűz, tűz! meg vannak vesztegetve mind.

Hamis bíró, mért hagytad szökni őt?«

Ez az őrjöngés azzal végződik, hogy Lear elalszik. Majd Gloster rábeszéli Kentet, még mindig anélkül, hogy fölismerné, hogy vigyék Leart

Doverbe, és Kent a bolonddal együtt el is viszi a királyt.

A jelenet visszatér Gloster kastélyába. Glostert magát árulással vádolják s megkötözve hozzák elő. Cornwall herceg kiüti félszemét és lábbal tiporja. »Ez majd amaszt gúnyolná; még amaszt is« – mondja Regan. – A herceg ki akarja ütni a másik szemét is, de egy szolga valamilyen okból Gloster pártjára kel és megsebzí a herceget. Regan megöli a szolgát, aki halódva Glosterhez fordul:

»...Még van egy szemed, mylord,  
Láthatd még némi bűnhődésit.«

Cornwall: »Nehogy többet lásson, meg kell  
előzni.«

Kinyomja Gloster másik szemét és a földre veti. – Regan ezután elmondja, hogy Edmund árulta el az apját és Gloster most megérti, hogy megcsalták és Edgar sohasem tört az életére.

Így fejeződik be a harmadik felvonás.

A negyedik felvonás megint a fenyéren játszík. Edgar még mindig bolondnak »öltözve« monologizál a szerencse változandóságán és a szegény sors előnyeín. Azután véletlenül – a fenyérnek éppen arra a pontjára, ahol Edgar tartózkodik –

egy öreg ember vezeti Edgar apját, a megvakított Glostert.

Shakespeare jellegzetes nyelvezetében – amelynek legfőbb sajátossága abból áll, hogy a gondolatokat vagy a szavak összhangja, vagy pedig ellentétessége kovácsolja össze – Gloster hasonlóképen a szerencse változandóságáról beszél. Arra kéri az öreg embert, vezetőjét, hogy hagyja el őt, de az öreg figyelmezteti rá, hogy Gloster nem láthatja az útját. Gloster azt feleli, hogy nincsen útja, ezért nincs szüksége szemre; elmondja, hogy botlott, amikor még látott és hogy a hiányosság sokszor előnyné válhatik. »Óh drága Edgarom, ki apád dühének vagy martaléka, óh, csak azt megérném, tapasztással meglátni téged; azt mondanám, hogy ismét van szemem.«

Habár Edgar, mezítenül és bolondnak szerepelve, mindezt hallja, nem leplezi le magát apja előtt. Az öreg vezető helyére lép és megszólítja apját. Ez nem ismeri meg a hangját, hanem kóbor bolondnak tartja. Gloster fölhasználja az alkalmat, hogy tréfát eresszen szárnyra: »Időnk csapása, hogy bolond vezet vakot!« És makacsul

elküldi az öreg embert, nyilvánvalóan nem olyan okokból, amelyek ebben a pillanatban Gloster szempontjából természetesen lennének, hanem csak azért, hogy amikor egyedül marad Edgarral, a későbbi jelenetben végrehajthassa a szikláról való képzelt leugrást.

Edgar, mindamellett, hogy éppen most találkozott össze apjával és tudta meg, hogy az megbánta, amiért őt száműzte, fölösleges megjegyzéseket szúr közbe, amelyeket Shakespeare Harsnet könyvében olvasott, amelyeket azonban Edgarnak nem lehetett alkalma megismerni és amelyeknek ismétlése – mindenekelőtt – az ő mostani helyzetében egészen természetellenes valami tőle. Azt mondja: »Szegény Tamást őt rossz szellem szállotta meg egyszerre: a bujaságé, Obidicut; Hobbididance, a némaság fejedelme; Mahu, a tolvajságé; Modo, a gyilkosságé; s Flibbertigibbet, az arcfintorgatásé és mekegésé, amely azóta a belsőbbe s komornákba költözött.«

Gloster ezeket a szavakat hallva, Edgarnak ajándékozta erszényét és ezt mondja:

»Fogadd itt ez erszényt. Ime, kit az ég  
Minden csapása sújtott, némileg

Romlásom által a boldogabb te lettél.  
Csak mindig ilyen osztályt, istenek!  
Hogy a dúsgazdagok és kéjtől zabáltak,  
Kik rendelésid megvetik s akik  
Nem akarnak látni, mert nem érzenek,  
Hadd érezzék rögtön hatalmadat.  
S így bőkezűleg szétmegy a fölösleg,  
S jut és marad mindenkinek.\*

Miután ezeket a sajátságos szavakat elmondta, Gloster arra kéri Edgart, hogy egy meghatározott, a tenger fölött kiálló szirtre vezesse, és mindketten eltávoznak.

A negyedik felvonás második jelenete Alban herceg palotája előtt játszódik le. Goneril nemcsak kegyetlen, hanem bűnös is. Megveti a férjét és szerelmet vall a gazfickó Edmundnak, aki apjának, Glosternek rangját örökölte. Edmund elmegy és beszélgetés következik Goneril és a férje között. Alban herceg az egyetlen személy, akiben emberi érzés van és már előbb is elégedetlen volt a Learrel való bánásmód miatt, most bátran Lear pártját fogja, de olyan szavakban, amelyek megingatják az érzelmeinek valódiságába vetett hitet. Azt mondja, egy medve is megnyalná Lear kezét és ha az isteneknek látható keze nem sújt le rögtön megtorolni e rút bántal-

makat, még eljön az idő, hogy az emberiség a tenger szörnyeiként egymást emészti föl, és így tovább.

Goneril nem hallgat rá, mire szidalmazni kezdi őt:

»Sátán nézd meg magad!  
Ördögben a rútság, amely sajátja,  
Nem oly borzasztó, mint nőben.«

»Hiú bolond!« — mondja Goneril. A herceg így felel:

»Szégyen reád, te váltott szörnyeteg!  
Ne torzítsd arcodat! Ha illenék,  
Hogy indulatomnak engedjen kezem,  
Leszedném csontjaidról húsodat;  
De ördög vagy bár, véd a nő alak.«

Hírnök jó és jelenti, hogy Cornwall meghalt, ledöfte szolgája, amikor Gloster szemét kinyomta. Goneril örül, de már is balsejtelmei vannak, fél, hogy Regan özvegyé lévén, Edmundját elrabolja tőle. — Itt végződik a második jelenet.

A negyedik felvonás harmadik jelenete a francia tábort mutatja. Kent és egy nemes beszélgetéséből az olvasó vagy a néző megtudja, hogy Franciaország királya nincsen a táborban, — hogy Cordelia levelet kapott Kenttől és nagyon boldogtalan az apjáról szóló hírek miatt. A

nemes megjegyzi, hogy Cordelia arca egyszerre esőre és verőfényre emlékeztet.

»Mosolya s könnyűi a szép zivatarhoz  
Voltak hasonlók. A boldog mosoly,  
Mely érett ajkán játszott, tudni sem  
Látszék, szemében mily vendégi vannak,  
Mik, mintha gyémánt cseppent volna le  
Úgy gyöngyöznének el.«

És így tovább.

A nemes jelenti továbbá, hogy Cordelia atyját kívánja látni, de Kent azt feleli, hogy Leart a szegyen tiltja, hogy ahhoz a leányához menjen, akivel olyan szívtelenül bánt.

A negyedik jelenetben Cordelia egy orvossal beszélget. Elpanaszolja neki, hogy látták Leart örülten bolyongva mezei virágkoszorúval fején, katonákat küld ki majd a keresésére és azt kívánja, hogy könnyeiből sarjadjon fel minden titkos gyógyszer satöbbi. Jelentik neki, hogy a herceg csapatai közelednek, de ő csak apjával törődik és eltávozik.

Az ötödik jelenet Gloster kastélyában játszik. Regan Oswalddal, Goneril udvarnokával beszél, akire Goneril Edmundhoz intézett levelét bizta. Értésére adja, hogy ő is szereti Edmundot és

mint özvegy, inkább férjhez mehet hozzá, mint Goneril; kéri őt, az udvarnokot, győzze meg erről a nővérét. Továbbá kijelenti előtte, hogy nem volt bölcs dolog Glostert megvakítani és azután mégis életben hagyni és azt tanácsolja Oswaldnak, hogy ölje meg Glostert, mihelyt találkozik vele. Ezért a cselekedetéért nagy jutalmat ígér neki.

A hatodik jelenetben Gloster megint megjelenik, még mindig föl nem ismert fiával, Edgarral (aki most parasztnak öltözött) és aki állítólag egy szirtre fogja vezetni. Gloster sík talajon jár, de Edgar a meredekre való kapaszkodás nehézségeiről beszél. Gloster elhiszi. Edgar azt állítja, hogy hallja a tenger zúgását. Gloster ezt is elhiszi. Edgar megáll a síkon és elhiteti apjával, hogy fönt állnak a sziklán és előttük szörnyű szakadék tátong. Azután magára hagyja. Gloster az istenekhez fordul, azt kiáltja, hogy szabadulni akar szenvedéseitől, amiket nem bír tovább elviselni és hogy – nem átkozza el az isteneket. Azután ugrik egyet és elvágódik a sík talajon, – abban a hitben, hogy a szirtről ugrott le. Ebből az alkalomból Edgar – monológban – még bizonyultabb kijelentéseket tesz:

»És mégis félnem kell : a képzelet  
Életkincsét el nem rabolja-e,  
Midőn az élet önmagát kitárja,  
Hogy ellopassék. Ott ha volna most,  
Hol képzeli, hogy van, nem képzelné többet.«

Glosterhez közeledik, mint egészen más személy és csodálkozik azon, hogy Gloster ilyen szörnyű magasból való lezuhanás után sértetlen maradt. Gloster azt hiszi, hogy magasról esett le, halálra készül, azután érzi, hogy még él és most kételkedni kezd abban, hogy valóban ilyen magasból zuhant-e le. Edgar ismét meggyőzi róla, hogy csakugyan a szörnyű magasból ugrott le és megkérdezi, ki volt az, aki mellette állt fönny a hegycsúcson, — az ördögnek kellett lennie, mert:

». . . . . szemei

Olynak látszottak, mint két teli hold :

Ezer orra volt s hoporcsos szarvai.«

Gloster mindezt elhiszi és meg van róla győződve, hogy kétségbeesése az ördög műve volt; ezért elhatározza, hogy többet nem esik kétségbe, hanem nyugodtan várja be a halált. Erre Lear jelenik meg, valamilyen okból mezei virágokkal díszítve. Eszén van és még vadabbul beszél, mint előbb. Pénzről beszél, a holdról,

valakinek foglalót ad, – aztán kiabál, hogy egeret lát, amelyet egy darab sajttal próbál magához csalogatni. Edgartól hirtelen a jelszót kérdi, mire Edgar nyomban felel: »Édes majorána.« – Lear: »Mehetsz!« és a vak Gloster, aki sem fiát, sem Kentet nem ismerte föl, megismeri a király hangját.

Ezután az összefüggéstelen beszéd után a király hirtelen gúnyosan dorgálja a hízelgőket, akik mindent, amit szól, helyeselnek. »Nem és igen egyszersmind nem jövendől jót.« Amikor azonban utolérte a vihar és nem volt fölötte hajlék, akkor látta, hogy mindez nem volt igaz. Tovább beszél, elmondja, hogy az egész teremtés istentelenségbe süllyedt és hogy a fattyú Gloster jobb volt atyjához, mint saját leányai őhozzá magához – bár Lear a dráma fejleményei szerint egyáltalán nem tudhatja, hogyan bánt Edmund Glosterrel – ezért: »Csak rajta bujaság! Katonákra van szükségem!« – Egy képzelt, erényt fitogtató hölgy felé fordul, pedig:

..... a görény  
S a sárló kanca nem rohan neki  
Mohóbban, mint ő. Centaurok alul,

Bár asszonyok különben. Csak övig  
Birják az istenek; mi azon alul van,  
Az mind az ördögé.\*

Ehhez még Lear kiabál és undorral köp.

Ezt a monológot nyilvánvalóan arra szánták, hogy a színész a publikumhoz intézze és a színpadon valószínűen sikert is ér el, azonban Lear szájába egyáltalán nem való, épp úgy, mint ezek a szavak: »Hagyd előbb letörlenem a halandóság szagát!«, amikor Gloster kezét akar neki csókolni. Megemlítik Gloster vakságát és ez alkalmat ad arra, hogy Lear szójátékot csináljon a szemről — vak Cupidonak nevezve Glostert. — Lear később azt mondja Glosternek: »Nincs szem a fejedben, sem pénz az erszényedben? Szemed súlyos, erszényed könnyű állapotban van.«

A király ezután a törvényes bíróság becstelenségéről monologizál, ami megint egyáltalán nem való az eszelős Lear szájába. — Ezután egy nemes jelenik meg a kíséretével; Cordelia küldi az apjáért. Lear tovább őrjöng és elszalad. A nemes, akit azért küldtek, hogy őt magával vigye, nem fut utána, hanem hosszas magyarázatot

tart Edgarnak a britt és a francia hadsereg állásáról. – Oswald jelenik meg; amikor meglátja Glostert, rátámad, mert ki akarja érdemelni a jutalmat, amit Regan megígért neki; Edgar farkósbotjával leüti Oswaldot: Oswald haldokolva gyilkosának adja át Goneril Edmundhoz intézett levelét, amelynek kézbesítéseért neki – Edgarnak – jutalmat ígér. Ebben a levélben Goneril megígéri, hogy megöli férjét és Edmundhoz megy feleségül. Edgar Oswald holttestét lábánál fogva húzza ki a szinpadról, visszajön és elvezeti az apját.

A negyedik felvonás hetedik jelenete a francia tábor egy sátorában játszódik le. Lear ágyon fekvé alszik. Cordelia jelenik meg, a még mindig álöltözetben levő Kenttel. Leart zenével költik föl; amikor Cordeliát meglátja, nem tartja élő lénynek; azt hiszi, hogy földöntúli tüneményt lát és halottnak tartja önmagát. Cordelia biztosítja róla, hogy ő a leánya és áldását kéri. Lear térdre esik előtte, bocsánatát kéri, elismeri, hogy öreg és bohókás és kész arra, hogy bevegye azt a mérget, amelyet Cordelia valószínűen megkevert a számára; meg van győződve róla, hogy gyűlöl-

nie kell őt. (\*Testvéreid, amint emlékszem, megbántottak engem – mondja – neked lehet, nekik nem volt okuk!\*) Lassanként magához tér és felhagy az őrjöngéssel. Leánya sétára hívja. Beleegyezik. »Oh, legyen türelmetek velem. Kérlek, felejts s bocsáss meg, – mondja – én agg és bohó vagyok.\* Eltávoznak. A nemes és Kent a színen maradnak és társalognak, amiből a közönség megtudja, hogy Edmund áll a csapatok élén és hogy Lear védelmezői és ellenségei között hamarosan csata fog kitörni. – Ezzel végződik a negyedik felvonás.

Ebben a negyedik felvonásban a Lear és a leánya között lejátszódó jelenet megindítóan hatásos lehetne, ha az előbbi jelenetek folyamán nem előzték volna meg Lear végtelenül hosszúra nyúlt egyhangú dühöngései és továbbá, ha érzelmeinek ez a kifejezése az utolsó lenne. Csakhogy nem az utolsó.

Az ötödik felvonásban Learnek ugyanezek a hideg, patetikus és mesterkélt őrjöngései lebombolják azt a hatást, amelyet az előző jelenet kelthetett volna.

Az ötödik felvonás első jelenete Edmundot és



Shakespeare színháza



Regant mutatja a színpadon. Regan féltékeny a nővérére és fölkinálja magát Edmundnak. Goneril jön férjével és néhány katonával. Alban herceg, bár Leart sajnálja, kötelességének tartja, hogy az országába behatolt franciák ellen harcoljon. Ütközetre készül. Edgar lép be, még mindig álöltözetben, és átadja Alban hercegnek a Goneril haldokló udvarnokától átvett levelet és felszólítja a herceget, hogy harsonával adasson jelt, ha győz. Bajnokot állíthat, aki megvív a levélben foglalt vádakért.

A második jelenetben Edgar, apját vezetve, jön, egy fa alá ülteti Glostert és elmegy. Hallani az ütközet zaját. Edgar visszajön és jelenti, hogy az ütközet elveszett és Leart Cordeliával együtt elfogták. Edgar anélkül, hogy fölfedné magát, még mindig türelemre inti apját. Gloster nyomban helyesli Edgar intelmét.

A harmadik jelenet a győztes Edmund diadalmenetével kezdődik. — Lear és Cordelia foglyok. Lear, bár már nem őrült, továbbra is esztelen, a helyzethez nem illő módon beszél. Azt mondja például, hogy a börtönben Cordeliával dalolni fog; leánya ha áldását kéri, ő térdel le majd leánya

előtt és bocsánataért esdekel. Arról beszél továbbá, hogy a börtönben kivárják az udvari pártok viszályát és hogy ő és Cordelia áldozatok, akikre az istenek is tömjént gyujtanak és azok, akik őket el akarják választani, »előbb hozzanak üszköt az égből s úgy pörköljék ki őket rókákként« – és hogy a süly rágjon le a szemérből minden húst és bőrt előbb, mint őket kettejüket megrikassák.

Edmund megparancsolja, hogy Leart és leányát börtönbe vigyék; miután kapitányainak kiadta az utasítást, az egyiket hivatja és más szolgálatot bíz rá. Megkérdi, vállalja-e. A kapitány ezt mondja: »Nem húzhatok kordélyt, sem pörkölt zab nem kenyerem, de ha férfi képes, én is megteszem.« – Alban herceg jelenik meg, vele Goneril és Regan. Alban herceg Lear érdekében akar föllépni, de Edmund nem engedi. A nővérek résztvesznek a beszélgetésben és kölcsönösen gyalázzák egymást – féltékenyek egymásra Edmund miatt.

Itt aztán minden úgy összegabalyodik, hogy csak nagynehezen lehet a cselekmény menetét követni. Alban herceg el akarja fogatni Edmundot

és közli Regannal, hogy Edmund már régóta bűnös viszonyt folytat a feleségével. Ezért Regannak le kell mondenia Edmundra való igényéről: ha férjhez akar menni, akkor menjen hozzá, Alban herceghez.

Miután ezt a kijelentést megtette, Edmundot hivatja, parancsot ad, hogy szólaljon meg a harsona és megjegyzi, hogy ha senki sem jelentkezik, ő maga vív meg Edmunddal.

Ebben a pillanatban Regan, akit nyilvánvalóan Goneril mérgezett meg, halálos betegen esik össze. A harsona megszólal és Edgar fegyveresen megjelenik. Anélkül, hogy magát megnevezné, kihívja Edmundot. Edmund Edgar fejére szór vissza minden gyalázatot. Vívnak és Edmund el-esik. Goneril kétségbeesik. Alban herceg megmutatja Gonerilnak a levelet. Goneril távozik. A haldokló Edmund ellenfelében fivérére ismer. Edgar erkölcsi előadást tart, amelyben bizonyítani igyekszik, hogy apja szemevilágának elvesztésével fizette meg azt a bűnét, hogy törvénytelen fiat nemzett. — Edgar elmondja a kalandját Alban hercegnek, azt is, hogy mielőtt erre a párviadalra jelentkezett, apjának mindent elmon-

dott, aki az izgalomba belehalt; nem bírta elviselni. — Edmund még nem halt meg; tudni akar mindent, ami történt.

Edgar elmondja továbbá, hogy — mialatt apja holtteste mellett ült — egy férfi jött hozzá, erőteljesen átölelte és feljajdult, mintha a menny boltozatját akarta volna megrepeszteni. »Aztán atyámhoz fordult s Lear s maga felől a legsiralmasb esetet beszélte el, milyet csak valaha fül hallhatott.« És mialatt beszélt, a fájdalom erőt vett rajta és életidegei ernyedni kezdtek, amikor »már a harsona másodszor zengvén, őt eszméltelen hagyám el ott.« — És ez Kent volt.

Alig fejezte be Edgar ezt az elbeszélést, egy nemes jön sietve véres késsel kezében és segítségért kiált. Arra a kérdésre: »Mit jelent a véres kés?« azt feleli a nemes, hogy Goneril megölte magát, miután nővérét megmérgezte; és ezt be is vallá.

Kent jelenik meg; ugyanabban a pillanatban hozzák be Goneril és Regan holttestét. Edmund kijelenti, hogy mindkét nővér szerette őt, »egyik értem megmérgezése a másikat, aztán megölte önmagát«. Ugyanakkor bevallja, hogy parancsot

adott ki, hogy a börtönben Lear öljék meg, Cordeliát pedig kössék föl és fogják rá, hogy csüggedésből ölte meg magát. Most azt kívánja, hogy ezt akadályozzák meg.

Amint ezt elmondja, meghal és elviszik. – Lear jelenik meg, bár már több, mint nyolcvan éves és beteg, karján hozza a halott Cordeliát. Megint megkezdődik a szörnyű őrjöngés, amelynél épp úgy, mint a hatástalan tréfáknál, az ember szégyenkezést érez. Lear azt követeli, hogy mindenki üvöltsön és fölváltva hiszi, hogy Cordelia meghalt és hogy él:

„... Ha nyelv- és szemetek  
Enyéim volnának, oly zivatart  
Indítanék velők, hogy meghasadna  
A mennyek boltozatja.”

Azt mondja: »Megöltem a szolgát, ki felkötötte.«  
Azután: »Szemem nem a legjobb« – s ugyan-  
abban a pillanatban fölismeri Kentet, akit az  
egész idő alatt nem ismert meg.

Alban herceg lemond az uralomról mindaddig,  
amíg Lear él és megjutalmazza Edgart, Kentet  
és mindazokat, akik hívek maradtak Learhez.  
Most hozzák a hírt, hogy Edmund meghalt.

Lear még mindig őrjöngve könyörög, hogy gombolják ki a ruháját, — ugyanezt a kívánságát fejezte ki a fenyéren való bolyongása közben is. Köszönetet mond kívánságának teljesítéseért, mindenkit arra kér, hogy valamire nézzenek és meghal.

Ezután Alban herceg, aki a többieket túléli, ezt mondja:

„Nehéz idő sújt: itt engedni kell,  
És mondanunk, mi fáj, nem ami illik.  
A legkorosb legtöbbet szenvedett.  
Ifjabbak, akik itt vagyunk, nem érünk  
Ily dolgot s nem jut ily sokáig élnünk.»

Gyászinduló hangjai mellett valamennyien távoznak. Így végződik az ötödik felvonás és a dráma.



**EZ AZ** A nagyon ünnepelt dráma. Bármennyire esztelennek lássék is ebben a vázlatomban, (amelyet igyekeztem a lehető legpártatlanabbul megadni), mégis a leghatározottabban állíthatom, hogy eredetiben még esztelenebb. Korunk minden emberének – aki nem áll az alatt a hipnotikus szuggesztió alatt, hogy ez a dráma a tökéletesség csúcspontja, – elegendő lenne, (ha elég türelme lenne hozzá) végigolvasnia a drámát, hogy meggyőződjék arról, hogy – nemcsak nem csúcspontja a tökéletességnek, hanem – igen rossz, hanyagul egyberótt munka. Ha ez a mű bizonyos időben bizonyos közönségben érdeklődést ébresztett is, bennünk csak ellenszenvet és unalmat kelthet. Korunk minden olvasója, aki ment a szuggesztió befolyásától, ugyanezt a benyomást kapja Shakespeare többi dícsért drámái-

ról is, — az esztelen, dramatizált meséket: Pericles-t, a Vizkereszt-et, a Vihar-t, Cymbeline-t, Troilus és Cressidá-t nem is említve.

Csakhogy a keresztény társadalomban nem találunk már olyan őszinte gondolkozású embert, aki ne lenne beoltva Shakespeare imádatával.

Korunk és társadalmunk minden emberébe — tudatos életének első idejétől kezdve — beoltják, hogy Shakespeare, mint költő és drámaíró, zseni és hogy valamennyi írása a tökéleteség magaslatán áll. — De, — bármennyire reménytelennek lássék is, mégis meg fogom kísérelni, hogy kimutassam az említett Lear király drámának mindazokat a hibáit, amelyek Shakespeare valamennyi többi tragédiájára és vígjátékára is jellemzők, amelyek miatt nemcsak hogy nem mintaképei a drámai művészetnek, hanem még a művészet legegyszerűbb, mindenkitől elismert követelményeinek sem felelnek meg.

A drámai művészet ama törvényei szerint, amelyeket ugyanazok a kritikusok állapítottak meg, akik Shakespearet dícsérik, a darabban szereplő jellemeknek összhangban kell lenniök cse-

lekedeteikkel és az események természetes következményein át kell abba a helyzetbe jutniok, amelyben az őket körülvevő ellenséges világgal harcolva természetes képességeiket kifejeleztik.

Lear király-ban a bemutatott személyek, természetesen, külsőleg ellentétbe kerülnek környezetükkel és harcba is szállnak vele. De küzdelmük nem az események, nem a saját jellemük természetes következménye, hanem a szerző egészen önkényes bogozása. Ezért nem kelthetik az olvasóban azt az illúziót, aminek a művészet legfőbb hatásának kell lennie.

Leart semmi szükségszerűség, semmi indítóok nem készleteti a lemondásra. Épp úgy nincsen semmi józan joga arra, hogy ő, aki állandóan együtt élt a leányaival, higgyen a két idősebb szavainak és ne higgyen a legfiatalabb őszinteségében. Pedig éppen ezen a körülményen épül föl az egész tragédia.

Épp oly természetellenes a másodrendű cselekmény: Glosternek fiaihoz való viszonya.

Glosternek Edgarral szemben való helyzete abból a körülményből származik, hogy Gloster Learhoz hasonlóan mindjárt elhiszi a legdurvább

valótlanságokat és még csak meg sem próbálja, hogy bevádolt fiától megtudja, vajjon igazak-e az ellene emelt vádak; abban a pillanatban kiátkozza és száműzi őt. Az a tény, hogy Learnek leányaihoz való viszonya ugyanaz, mint Glosternek fiaihoz való viszonya, még jobban érezteti velünk, hogy mindkét esetben egészen önkényesen állapították meg a helyzetet és nem a szereplőkből, vagy az események természetes sorozatából fejlődött. Hasonlóképpen természetellenes és nyilvánvalóan lehetetlen, hogy Lear az egész dráma folyamán nem ismeri föl Kentet, öreg udvarnokát. A Lear és Kent között lévő viszony ezért nem keltheti fel az olvasó vagy a néző rokonszenvét. Ugyanez, sőt még fokozottabb mértékben ez az eset Edgar helyzetében, aki senkitől föl nem ismerve vezeti apját és meggyőzi, hogy szítről zuhant alá, amikor a valóságban sík földön ugrott egyet.

Ezek a helyzetek, amelyekbe a szereplőket egészen önkényesen kényszerítik, annyira természetellenesek, hogy az olvasó vagy a néző képtelen nemcsak arra, hogy szenvedéseikkel rokonszenvezzon, hanem még arra is, hogy ér-

deklódjék az iránt, amit olvas vagy lát. Legelsősorban is ezt állapítjuk meg! Másodszor pedig, éppúgy, mint Shakespeare többi drámájának, ennek a drámának szereplői is életmódjukban, gondolkodásukban, beszédükben és cselekvésükben egyáltalán nem vesznek figyelembe se időt, se környezetet. Lear király cselekménye Krisztus után nyolcszáz évvel játszik és a szereplőket mégis olyan körülmények közé állítják be, amelyek csak a középkorban lehetségesek; a dráma alakjai királyok, hercegek, hadseregek és törvénytelen gyermekek, nemesek, udvaroncok, orvosok, haszonbérlők, tiszték, katonák, vértezett lovagok stb. Lehetséges, hogy az ilyen anakronizmus (amely Shakespeare drámaiban túlteng) a XVII. században és a XVIII. század elején nem akadályozta meg az illúzió lehetőségét, de korunkban már el sem képzelhető, hogy érdeklődéssel figyeljük az olyan események fejlődését, amelyekről tudjuk, hogy nem történhettek meg azok között a körülmények között, amelyeket a szerző pontosan körülír. A helyzetek mérsékeltségét, amelyek nem az események folyamából, vagy a jellemek természetéből származnak, s nem hozzájuk

illő korba és helyre erőszakolásuk tényét még növelik azok a durva »szépítések«, melyeket Shakespeare műveiben állandóan odavarr azokhoz a részletekhez, amelyeknek különösen megkapóknak kell lenniök. Az a rendkívüli vihar, amelyben Lear király a fenyéren bolyong, vagy az a fű, amelyet valamilyen okból a fején hord, – mint Ophelia Hamletben – vagy Edgar »álöltö-zete« vagy a bolond beszéde, vagy Edgarnak sisakos lovagként való megjelenése – mindezek az effektusok nem fokozzák a benyomást, sőt éppen az ellenkező hatást keltik. »Látjuk a szándékot és ez lehangol« – mint Goethe mondja. – Gyakran megtörténik, hogy éppen az ilyen szándékos, nyilvánvaló hatáskeresésnél, például egy féltucat hulla lábszárának a kinyújtóztatásánál, amivel Shakespeare tragédiái végződnek, – inkább abba a kísértésbe esünk, hogy ne vessünk, ahelyett, hogy félelmet vagy szánalmat éreznénk.



**D**E NEM ELÉG, hogy Shakespeare alakjai olyan lehetetlen tragikus helyzetekbe kerülnek, amelyek nem a cselekvések folyamatából származnak s idő és hely tekintetében nem odaillők, hanem még ezenkívül ezek a személyek teljesen önkényes és valódi jellemükkel egyáltalán össze nem hangzó módon cselekszenek.

Rendszerint azt bizonyítják, hogy Shakespeare drámái jellemei különösen erőteljesek és létszerűségükben oly sokoldalúan cselekszenek, mintha élőlények volnának; hogy, bár egy adott egyéni jellemet ábrázolnak, egyúttal mégis általában az egész emberiség vonásait viselik magukon. Megszoktuk azt az állítást, hogy Shakespeare jellemábrázolása a tökéletesség legmagasabb foka.

A legnagyobb biztonsággal állítják ezt és min-

denki, mint elvitathatatlan igazságot emlegeti. Mindemellett, bármennyire igyekeztem Shakespeare drámáiban megtalálni e tétel igazolását, mindig éppen az ellenkezőjére bukkantam. Amikor Shakespeare valamely – akármelyik – drámáját olvastam, kezdettől fogva meg voltam győződve róla, hogy hiányzik belőle a jellem-ábrázolás legfontosabb, sőt talán egyetlen lehetőség: a beszéd egyéni volta, vagyis a beszédnek az a módja, amely minden egyes jellemnek természetes s csak általa bírt sajátja. Egyetlen alakja sem beszél saját nyelvén, hanem mindig Shakespearenak ugyanazon a természetellenes, választékos nyelvén, amelyen nemcsak hogy ők nem beszélhettek, de soha élő ember nem beszélt s nem is fog.

Egyetlen élő ember sem beszélhetett vagy beszélhet úgy, mint Lear: – hogy elválnak sírban fekvő hitvesétől, ha Regan nem fogadja őt szívesen, vagy hogy az egek bomlanak a jajgatástól és a szelek megpukkadnak. Ki mondja azt, hogy a vihar arra vágyakozik, hogy a földet a tengerbe fújja, vagy hogy a hullámozó habok elárasztani kívánják a partokat? Ki írná le a vi-

hart a nemeshez hasonlóan vagy állítaná, hogy a fájdalmat könnyebb elviselni és hogy a lélek sok gyötrelmen túl tudja tenni magát, ha a fájdalom és gyötrellem társakra talál? Ki mondaná, hogy Lear gyermektelenné, Edgar apátlanná lett vagy ki használna hasonló természetellenes kifejezéseket, amelyekkel Shakespeare minden drámája valamennyi alakjának beszédje túl van zsúfolva?

De azután még az sem elég, hogy valamennyi alakja úgy beszél, ahogyan soha élő ember nem beszélt, sem nem beszélhetett, – ezenkívül valamennyien általános bőbeszédűségben szenvednek. – Azok, akik szeretnek, azok, akik meghalni készülnek, mások, akik vívnak, a haldoklók – valamennyien egyformán sokat és meglepő módon beszélnek olyan dolgokról, amelyek semmi módon sem illenek az alkalomhoz. A szerző inkább a hangzásuk és a szójátékok kedvéért választotta a szavakat, semmint a gondolat kedvéért.

Valamennyien egyformán beszélnek. Lear pontosan úgy őrjöng, mint Edgar, amikor örültséget szinlel. Kent és a bolond egyformán beszélnek. Az egyik szereplő szavait tehát éppen olyan jól

adhatnák a másiknak a szájába és a beszéd természetéből lehetetlen megállapítani, hogy ki beszél. Ha a shakespearei szereplők beszédmodora között csakugyan van valami különbség, e különbség csupán azokban a dialógusokban található, amelyeket Shakespeare mond el személyei helyett és nem maguk a személyek. Így, Shakespeare királyai helyett állandóan ugyanazt a dagályos, üres beszédmódot használja és ugyancsak hasonló shakespearei, mesterkéltén érzelgős szavakban beszélnek mindazok a női személyek, akiknek költői hatást kellene kelteniök: Julia, Desdemona, Cordelia, Imogen, Marina. Hasonlóképpen maga Shakespeare az, aki gazfickói: Richard, Edmund, Jago, Macbeth helyett beszél: helyettük ő ad kifejezést azoknak a bűnös érzéseknek, amelyeneket gazfickók sohasem juttattak kifejezésre. De még jobban hasonlítanak egymáshoz az őrülte beszédei undorító szavaikkal és a bolondok éltelen szójátékai. Shakespearenél nem találjuk meg az élő lények természetes nyelvét, azt a beszédmódot, amely úgyszólván egyedül domborítja ki a drámai jellemeket. Ha taglejtésekkel lehet is valamely jellemet ábrá-

zolni, mint például a balletben, – mégis csak alárendelt eszköz. Ha azonban a személyek vak-tában beszélnek és valamennyien ugyanazt a nyelvet, mint Shakespeare műveiben, akkor még a taglejtések is elpocsékolódnak. Shakespeare dicsérői beszélhetnek, amit akarnak, Shakespeare-nél nincs jellemábrázolás. Azoknál az alakoknál, akiknek jellemet kell ábrázolniok drámáiban, a jellem kölcsönként jellem azokból a művekből, amelyeket drámáinak forrásául használt. S többnyire nem a drámai módszerrel rajzolta meg őket, amely minden személyt saját kifejezés-móddal jellemez, hanem epikusan, azaz egy személy a másik jellemvonásait írja le.

Jellemábrázolásának tökéletes voltát főként Lear, Othello, Desdemona, Falstaff és Hamlet alakjával bizonyítják. Ezek az alakok azonban, épp úgy, mint a többiek, nem Shakespeare tulajdona; előbbi drámákból, krónikákból és regényekből vette őket át. S hozzá még nem is növelte őket hatalmasabbakká, hanem ellenkezően, legalább is a legtöbb esetben, elhalaványította és elrontotta őket. Nagyon föltűnő ez Lear király drámájában, amelyet Shakespeare egy

ismeretlen szerzőtől származó darab nyomán írt meg. Lear király alakjait, főként pedig Cordeliát nem Shakespeare teremtette meg, ezzel szemben megállapítható, hogy nagy ártalmukra volt és lefosztotta róluk erőteljességüket, ha ezeket az alakokat összehasonlítjuk a régebbi drámában található mintaképükkel.

Ebben a régebbi drámában Lear azért mond le, mert özvegyé válván, csak arra gondol, hogy a lelkét megmentse. Kikérdezi leányait iránta való szeretetükről, hogy egy bizonyos, általa kitalált mesterfogás segítségével kedvenc leányát szigetén ott tarthassa. Az idősebb leányok jegenben járnak, a fiatalabb pedig szerelem nélkül egyáltalán nem hajlandó házasságra lépni egyikkel sem azok közül a szomszédos kérők közül, akiket Lear neki ajánl. Lear attól fél, hogy leánya esetleg egy távolabb élő herceghez mehet feleségül.

Az általa kigondolt mesterfogás, amint ezt udvarnokának, Perillusnak (Shakespeare Kentjének) elmagyarázza, abból áll, hogy ha Cordelia arról biztosítja, hogy jobban szereti, mint bárki más, sőt még jobban, mint nővérei, szeretetének

bizonyságát fogja tőle követelni. Akkor férjhez kell mennie ahhoz a szigeten lakó herceghez, akit apja választ ki számára.

Lear eljárásának mindezek az indokai hiányoznak Shakespeare darabjából. Amikor – a régi drámában – Lear kikérdezi leányait szeretetük felől, Cordelia nem azt a Shakespeare-féle természetellenes választ adja, hogy nem nyújtja apjának egész szeretetét, mert ha férjhez megy, férjét is szeretni fogja, hanem egyszerűen azt mondja, hogy nem lehet szóval kifejezni, reméli azonban, hogy tettel bizonyíthatja majd szeretetét. Goneril és Regan kijelentik, hogy ez a válasz nem válasz és véleményük szerint apjuknak nem szabad eltúrnie ilyen közönyösséget – ez is hiányzik Shakespearenél s ezzel a legfiatalabb leányát kitagadó Lear haragjának motiválása. Ezt csak a régi drámában találjuk meg. Lear furfangjának kudarcra miatt dühöng s haragját idősebb leányainak mérgezett beszéde még csak fokozza.

Miután országát fölosztotta leányai között, – a régi drámában – egy jelenet következik Cordelia és a gall király között, amely Shakespeare

színtelen Cordeliája helyett igen határozott és vonzó képet ad a hűséges, gyöngéd és önfeláldozó legfiatalabb leányról. Amikor Cordelia, anélkül, hogy elrabolt öröksége miatt panaszkodnék, apja szeretetének elvesztését gyászolja és arra gondol, hogy munkával keresse meg kenyerét, megjelenik a gall király, aki zarándoknak öltözve jön Lear egyik leányát feleségül választani. Megkérdezi Cordeliát, miért olyan szomorú és a leány elmondja bánatának okát. Gallia királya, még mindig álöltözetben, beleszeret Cordeliába és felajánlja, hogy férjhez segíti a gall királyhoz. Cordelia kijelenti, hogy csak ahhoz a férfihez megy feleségül, akit szeret. A zarándok följajánlja kezét és szívét. Cordelia bevallja, hogy szereti, hajlandó a felesége lenni, bár láthatóan szegénység vár rá. Erre a zarándok elárulja, hogy ő maga a gall király és Cordelia férjhez megy hozzá. — E jelenet helyén Lear — Shakespeare drámájában — hozomány nélkül kínálja oda leányát a két kérőnek. Az egyik cinikusan visszautasítja, a másik — nem tudni, miért, — elfogadja. Ezután Lear, — úgy a régi, mint Shakespeare drámájában — kénytelen elszenvedni Goneril sértéseit,

akinek a házába költözött; de a régi drámában egészen más módon viseli el a bántalmakat, mint ahogyan Shakespeare rajzolja. Érzi, hogy mindezt megérdemelte Cordeliával szemben való viselkedéseért és alázatosan megadja magát. — Épp úgy, mint Shakespeare drámájában, a régi-ben is Learhez jön Perillus udvarnok, — Kent — aki Cordelia pártjára áll és ezért száműzik. Biztosítja szeretetéről, de nem álöltözetben, csak egyszerűen, mint hűséges régi szolgája, aki királyát nem hagyja el a szükségben. Lear azt mondja neki, amit — Shakespeare szerint — az utolsó jelenetben Cordeliának mond: »Nem szerethet az az alattvalóm, kivel soha jót nem tettem, ha még leányaim is gyűlölnek, kiknek mindent ajándékozték.« Perillus — Kent — mindamellet újra biztosítja szeretetéről és Lear nyugodtan Reganhoz költözik. — A régi drámában nincsenek viharok, hajtépés, csak egy megalázott öregember, akit megtört a gond és akit később száműz második leánya is, aki halálát kívánja. Öregebb leányaitól elűzve — a régi drámában — Lear egyetlen menekvését abban látja, hogy Perillussal Cordeliát keresi föl. Learnek heves

viharban való szörnyű, természetellenes elűzetése és a fenyéren való bolyongása helyett Lear és Perillus – a régi drámában – Franciaországba való utaztukban természetes események következtében a legnagyobb nyomorba jutnak. Eladják díszes ruhájukat, hogy a tengeri utazást megfizethessék.

A hidegtől és éhségtől kimerülten, halásznak öltözve közelednek Cordelia házához.

Itt – mindig a régi drámában – a bolond, Lear és Edgar közös őrjöngésének a helyett a természetellenes jelenete helyett, amelyet Shakespeare állít elénk, természetű jelenet következik: az apa és leánya egymásra talál. Cordelia, aki boldogsága ellenére egész idő alatt apja miatt búsult és isten bocsánatát kérte nővérei számára, akik annyi igazságtalanságot követtek el ellene, a legnagyobb nyomorban találja Leart. Nyomban le akarja magát leplezni előtte, de férje lebeszéli, nehogy gyöngé apját fölizgassa. Cordelia megfogadja a tanácsot, Leart házába fogadja, anélkül, hogy leleplezné magát és ápolja atyját. Lear lassankint megerősödik és leánya megkérdezi, kicsoda és hogyan élt azelőtt.

»Köszívek megindulnának, ha kezdettől elmondanám szenvedéseimet – feleli Lear. – Szegény, lágyszívű gyermek, hiszen már is könnyezel, mielőtt szólnék.«

Cordelia:

»Az istenért, mondd el hát! S ha majd befejezed, elmondom én is, miért könnyezem.«

Lear elmondja, mi minden szenvedést nem okoztak neki öregebb, leányai és kijelenti, hogy most egyetlen vágya, hogy hajlékot találjon annál a gyermekénél, akinek joga lenne őt halálra kárhoztatnia. »De, – folytatja – ha mégis szeretettel fogad, isten műve lesz s leányom érdeme, nem az enyém.« Mire Cordelia így felel: »Ó, bizonyos, hogy leányod szeretettel fogad.« – »Hogy tudhatod, hisz nem is ismered őt? – kérdi Lear. – »Tudom, – mondja Cordelia, – mert nekem is volt, nem messze innét, apám, épp oly rosszúl bánt velem, mint te leányoddal s mégis térdenállva kúsznék hozzá, hogy láthassam ősz fejét.« ... »Nem, az nem lehet – feleli Lear – nincsen több olyan szörnyű gyermek a világon, mint az én leányaim.« ... »Ne ítélj el mind egynek bűneért!« – kéri Cordelia és leterdél előtte. – »Nézz ide, kedves atyám, nézz

reám, im, én szerető leányod vagyok.\* Apja föl ismeri és így szól: »Nem neked, hanem nekem kell térdre rogynom, bocsánatot esdekelve minden bűnömért, mit elkövettem ellened.\*

Találunk Shakespearenél olyasmit, ami ezt a csodásan szép jelenetet még csak meg is közelíti? Bármily különösnek is tartsák ezt a nézetet Shakespeare imádói: a régebbi dráma minden tekintetben összehasonlíthatatlanul magasabb fokon áll, mint a Shakespeare-féle földolgozás. Elsősorban azért, mert hiányoznak belőle a teljesen fölösleges személyek, a gazfickó Edmund, Gloster és Edgar, akik csak elvonják a figyelmünket. Másodszor pedig, mert hiányoznak belőle az a teljesen hamis »kulissza-szaggasztás«, amikor Lear a fenyéren bolyong, aztán a bolonddal való beszélgetései, meg a lehetetlen és sorozatos vaksága az álöltözetekkel szemben, meg a hullá-halmok. Főként azonban azért, mert ebben a drámában Lear jelleme egyszerűen természetes és mélységesen megható, – Cordeliáé meg élesebben megrajzolt és megindítóbb, mint Shakespearenél. Továbbá a régi dráma Learnek Cordeliával való hosszadalmas találkozása és Cordelia

fölösleges meggyilkolása helyett Lear és Cordelia találkozásának azt a csodás jelenetét adja, amelyhez hasonlót Shakespeare egyetlen drámájában sem találhatunk.

A régi dráma természetesebben és a hallgató erkölcsi kíváncsiságának is megfelelőbben végződik, mint Shakespeare darabja, nevezetesen azért, mert a gall király legyőzi az idősebb nővérek férjeit és Cordelia, ahelyett, hogy meggyilkolnák, Leart visszahelyezi régi jogaiba. Ebből a drámából szerezte Shakespeare a maga Lear királyát. — Othellót ugyanígy egy olasz regényből, Hamlet-et pedig egy másikból szerezte. Ugyanezt mondhatjuk Antoniusról, Brutusról, Cleopatráról, Shylockról, Richardról és Shakespeare minden alakjáról, — valamennyit korábbi művekből vette át. Shakespearenak nagy előny volt, hogy minden alakját megtalálta különféle drámákban, regényekben, krónikákban vagy Plutarchos életrajzaiban, de még sem sikerült neki pontosabban és élethűbben megrajzolni őket — mint dícsérői állítják, — nem, hanem ellenkezően, elszínteleníti, sőt néha teljesen tönkreteszi őket — mint Leart — mert alakjait olyan cselekedet-

tekre kényszeríti, amelyek számukra természetellenesek és – mindenekelőtt – olyan módon beszélteti őket, amely nem hozzájuk illőnek bizonyul. Így Othello-ban – bár ez a dráma, nem mondom, hogy Shakespearenak legjobb, de legalább a legkevésbé rossz és a Shakespeare-féle dagályos nyelvvel a legkevésbé megterhelt drámája, – Othello, Jago, Cassio, Emilia alakja Shakespearenél sokkal kevésbé élethű és természetes, mint az olasz regényben. Shakespeare Othelloja nyavalyatörésben szenved és a színpadon ilyen roham utól is éri. Továbbá – Shakespearenél – Desdemona meggyilkolását Othello sajátságosan ünnepélyes kijelentései előzik meg. Shakespeareben Othello szerecsen és nem mór. Mindez excentrikus, dagályos, természetellenes és megzavarja az alak egységét. A regényben mindebből semmi sincs. A regény Othello féltékenységének okait sokkal természetesebben vázolja, mint Shakespeare. A regényben Cassio, – aki tudja, kié a zsebkendő – Desdemonához készül, hogy visszaadja neki, de amikor Desdemona házának hátsó kapujához ér, meglátja Othellot és elmenekül előle. Othello

észreveszi menekülését és ez mindennél jobban megerősíti gyanujában. Shakespeare nem vette át ezt a jelenetet, amely pedig jobban megmagyarázza Othello féltékenységét, mint bármi más. Shakespeare ezt a féltékenységet Jago szívos áskálódásaira és rágalmozó szavaira alapítja, amelyeknek Othello vakon hisz.

Teljesen lehetetlen Othellonak az alvó Desdemona mellett elmondott monológja, amelyben annak a kívánságának ad kifejezést, hogy élve lássa majd, mikor megölte őt és azt mondja, hogy még holtan is szeretni fogja – »édes lehelletét szeretné beszívni« és így tovább. Az olyan ember, aki kész meggyilkolni egy szeretett lényt, nem mond ilyen frázisokat, még kevésbé fog, miután a gyilkosságot elkövette, a nap és a hold elsötétülésének szükségességéről beszélni, vagy a szétpattanó földgolyóról és bár szerecsen, nem fogja azt kívánni az ördögtől, hogy őt forró kénben égesse el és így tovább. Végül pedig öngyilkossága (amely a regényben nincs meg) akár mennyire hatásos legyen is, lerontja élesen megrajzolt jelleme egységét. Ha gyötrelmei és bánata csakugyan öngyilkosság felé kergetnék, nem be-

szélne frázisokban saját érdemeiről, gyöngyökről, nem mondaná, hogy szeméből könnyek hullanak, »oly gyorsan, mint Árábia fáiról gyógyító gyantájuk,« még kevésbbé beszélne arról a törökről, aki leütött egy olaszt és akit ő – Othello – így eltalált!

S ugyanígy, amikor Jago rágalmaira és célzásaira féltékenysége föllángol, érzéseinek hatalmas kifejezése ellenére is, jelleméről való fölfogásunkat állandóan megzavarja természetellenes beszédének hamis pátosza.

Így állunk Othello főszereplőjével. De nem számítva azt a csonkítást és hátrányos vonásokkal való gazdagodást, amelyeket jelleme – a regénybeli ellentétéül fordulva – elszenvedni kénytelen, mégis csak jellem marad. A többi alakot azonban Shakespeare mind elrontja.

Jago Shakespearenél minden hájjal megkent gazfickó, rágalmazó és tolvaj, rabló, aki becsapja Rodrigót és a leghetetlenebb terveivel is mindig sikert ér el; ezért a valóságos élet határán messze túleső személy. Shakespearenél első gazságainak indító oka az afölött való bosszankodás, hogy Othello nem juttatta a kívánt állásba;

aztán pedig azzal gyanúsítja Othellót, hogy viszonya volt a feleségével és végül úgy érzi, – mint mondja, – hogy sajátyszerű szerelemmel viseltetik Desdemona iránt. Ez sok ok, de valamennyi homályos. A regényben azonban csak egyetlen világos indító okot találunk: Jago szenvedélyesen szereti Desdemonát, olyan szerelemmel, amely gyűlöletté fajul Desdemonával és Othelloval szemben, amikor a nő őt, Jagot, határozottan elutasítja és Othellót választja. De még természetellenesebben hat a teljesen nélkülözhető Rodrigo, akit Jago becsap és megrabol, közben Desdemona szerelmét ígérve neki, s kit arra kényszerít, hogy minden követelését teljesítse: hogy Cassiot leitassa, kihívja és megölje. Emilia, aki mindent, amit a szerző a szájába ad, össze-vissza elfecseg, egyetlen porcikájában sem hasonlít eleven személyhez. – »De Falstaff! A csodás Falstaff!« – fogják kiáltani Shakespeare magasztalói. »Tőle semmi körülmények között sem lehet elvitatni, hogy élethű alak«, vagy azt mondani, hogy az ismeretlen szerző komédiájából átvett alak »elszíntelenedett«. Shakespeare Falstaffot, mint csaknem minden alakját, vala-

mely ismeretlen szerző drámájából vagy komédiájából vette át. Mintája egy valamikor csakugyan élő személy volt, sir John Oldcastle, egy herceg barátja.

Ez az Oldcastle eretnokség miatt börtönben ült, de barátja, a herceg kiszabadította. Mindamellet a katolicizmussal össze nem egyeztethető vallásos fölfogása miatt később mégis elítélték és száműzték.

Erről az Oldcastleról egy ismeretlen szerző a katolikus publikum szájaíze szerint komédiát vagy drámát írt; kigúnyolta Oldcastlenak hitéért elszenvedett martiriumát és haszontalan emberként, a herceg vidám barátjaként tüntette föl. Ebből a komédiából Shakespeare nemcsak Falstaff alakját vette át, hanem a szerzőnek vele szemben tanúsított gúnyos állásfoglalását is. Shakespeare első műveiben, amelyekben ez a személy szerepel, egész szabadon és nyíltan »Oldcastle«-nak hívják; később azonban, Erzsébet idejében, amikor a protestantizmus győzött, nagyon furcsa lett volna, hogy a katolicizmus ellen küzdő vértanút gúnyolódva vigyenek színpadra. Azonkívül Oldcastle rokonai tiltakoztak és

Shakespeare az Oldcastle nevet Falstaffra változtatta, amely névnek viselője szintén történelmi alak, akit az azincourti harctérről való futása révén ismertek.

Falstaff határozottan természetes és tipikus alak, talán az egyetlen ilyenfajta a Shakespeare rajzolta személyek között. És Falstaff azért természetes és tipikus, mert Shakespeare valamenynyire alakja közül ő az egyetlen, aki a magához illő nyelven beszél, tudnillik shakespearei nyelven, a maga összes szomorú tréfáival és unalmas szójátékaival. Ez a beszédmód Shakespeare minden más alakjánál természetellenesen hat. A részes Falstaff hencegő, torz, bűnös jellemével azonban teljesen megegyezik. Ez az alak tisztára csak ezért mutat határozott jellemet. Sajna, azonban ennek az alaknak művészi hatását megzavarja az a körülmény, hogy tobzódása, részegeskedése, kicsapongása, gázsága, csalásai és gyávasága visszataszítóan hatnak; nehéz osztózni a vidám humornak abban az érzésében, amellyel a szerző ezt az alakot kezeli. Így állunk Falstaffal!

Shakespeare egyetlen alakjánál sem tűnik ki annyira – nem akarom éppen azt mondani –

az író képtelensége, — hanem legalább is alakjainak egységes vázolásában tanúsított közömbössége, mint Hamletnél. S mégis ez a darab az Shakespeare összes drámái közül, amelyért a vak Shakespeare-imádó a legfeltűnőbben lelkesedik.

A hipnotikus szuggesztió esztelen kényszere alatt még csak elképzelni sem szabad, hogy Shakespeare némely munkája nem zseniális alkotás, vagy hogy drámáinak némely főszereplője nem újszerű, nagyszabású jellem. — Shakespeare elővesz egy régi, a maga nemében nem értéktelen történetet, amely elmondja: »Avec quelle ruse Hamlette, qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horwendille, occis par Fengon, son frère, et autre occurrence de son histoire« — és egy drámát, amelyet ugyanerről a témáról előtte vagy tizenöt esztendővel írtak. Ezekkel a segédeszközökkel fölépíti saját drámáját. Nagyon helytelenül (különben állandó szokása), a főszereplők szájába adja minden olyan gondolatát, amelyet figyelemreméltónak tart. Hősei ajkával különféle gondolatokat közöl velünk az életről (A sírásók), a halálról (Lenni vagy nem lenni) — szóról-szóra ugyanazt, amit hatvanhato-



## Shakespeare

(Az első angol folio-kiadás Droeshout-féle képe után)

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

Általános tudományos és  
művelődési könyvtár  
(1848-1849)

dik szonettjében mond – a színházról, a nőkről; emellett teljesen közömbös azokkal a körülményekkel szemben, amelyek között ezeket a szavakat elmondják és természetyszerűen észre kell vennünk, hogy az a személy, aki ezeket a gondolatokat elmondja, nem egyéb, mint Shakespeare fonográfja, jellem nélkül való személy, akinek cselekedetei és szavai egyáltalán nincsenek egymással összhangban.

A régi legendában Hamlet egyénisége teljesen érthető. Megbotránkozik nagybátyja és anyja tettein, bosszúra vágyik, de attól fél, hogy nagybátyja őt is megölheti, mint ahogyan apját megölte. Ezért őrületséget színlel; ki akarja várni az alkalmas időt és megfigyeli, mi történik a palotában. Közben nagybátyja és anyja, akik félnek tőle, szeretnék megállapítani, vajjon valóban őrült-e, vagy pedig csak színleli az őrületséget. Egy leányt küldenek hozzá, akit szeret. Hamlet csökönyös marad, szembekerül anyjával, megöl egy hallgatódzó udvaroncot és anyjára rábizonyítja bűnét. Azután Angliába küldik, leveleket fog el, visszatér Angliából és bosszút áll ellenségein, – valamennyit megégetteti.

Mindez érthető és Hamlet jelleméből és helyzetéből fakad. Shakespeare azonban olyan szavakat ad Hamlet szájába, amelyeket maga szeretne elmondani, olyan cselekedeteket vitet végbe vele, amelyekre a szerzőnek van szüksége a színpadi hatás kedvéért. Ezzel tönkreteszi mindazt, ami Hamlet jellemét a legendában megszabja. Hamlet az egész dráma folyamán nem úgy cselekszik, ahogyan valójában cselekednék, hanem úgy, ahogyan a szerzőnek tervei kívánják. Az egyik pillanatban borzadva áll apja szelleme előtt, a másikkban kigúnyolja, »vén vakond«-nak nevezi. Egyszer szereti Opheliát, máskor megkínozza. És így tovább.

Lehetetlen magyarázatot találni Hamlet cselekedeteire vagy szavaira és ezért nem is lehet semmiféle jellemet megállapítani nála.

Mivel pedig elismert dolog, hogy Shakespeare, a zseniális költő, semmi rosszat sem írhat, minden tanult ember egész szellemi képességét megfeszíti, hogy abban, ami szembeszökő, nyilvánvaló tévedés, rendkívüli szépségeket fedezzen fel, amelyek állítólag sajátos életerővel jutnak érvényre Hamlet-ben, abban a darabban, amelynek főszereplője híján van minden jellemnek.

És mégis! Rendkívül mélybelátású kritikusok kijelentik, hogy éppen ebben a drámában, Hamlet alakjában, egészen különösen hatalmas, teljesen sajátságos, mélységes szellem testesül meg – Hamlet alakjában, ebben a minden jellem nélkül való alakban és épp abból tűnik ki az író zsenialitása, hogy e jellemnélküliséget nagyszabású jellemmé teremti. Miután ezt eldöntötték, tanult kritikusok köteteket írtak össze, úgy, hogy e meg nem lévő jellem ábrázolása nagyságának és fontosságának fejtegetése s dicsőítése – egész könyvtárakat tölt meg. Igaz, hogy némely kritikus, habozva, kimondja, hogy van valami sajátságos ebben az alakban és Hamlet megoldatlan talány, de egynek sincsen bátorsága kimondani: (mint Hans Andersen meséjében) »A király meztelen!« – vagyis, hogy olyan világos, mint a nap, hogy Shakespearenak nem sikerült ez alak jellemzése, sőt egyáltalán nem is szándékozott Hamletet jellemezni, de még csak be sem látta ennek a szükségességét. És a bölcs kritikusok tovább vizsgálják és igyekeznek megmagyarázni ezt a zavaró alkotást, amely arra a híres kőre emlékeztet, amelyet Pickwick egy ház küszöbe mellett

talált és amely két ellenséges táborra szakította a tudományos világot.

És így sem Lear, sem Othello, sem Falstaff, sem Hamlet alakja egyáltalán nem erősíti meg Shakespeare jellemábrázolásának erejétől szóló közkeletű fölfogást.

Ha Shakespeare drámaiban találunk is határozott jellemvonásokkal bíró alakokat, – ezek többnyire mellékalakok, mint Polonius Hamlet-ben és Portia a Velencei Kalmár-ban – úgy ez a néhány élethű jellem ötszáz vagy még ennél is több mellékalak között, amikor a főszemélyek teljesen jellem nélkül valók, egyáltalán nem bizonyítja azt, hogy Shakespearenek erőssége a jellemrajzolás.

Hogy Shakespearenek ilyen nagy tehetséget tulajdonítanak a jellemábrázolásban, ennek az az oka, hogy az író t igen élesen körvonalazott sajátosság jellemzi. Jó színészek támogatása mellett, fölületes megfigyelő ezt bizonyára jellemábrázolási képességnek nézheti. Ez a sajátosság az a talentuma, hogy az érzelmek hatásait színpadra tudja vinni. Bármennyire természetellenes is az a helyzet, amelybe alakjait kényszeríti, bármenny-

nyire hozzájuk nem illő beszédet ad is szájukba, bármennyire határozatlanok legyenek is jellemvonásaik – az érzelmek hatása, növekedése és változása, sok egymással ellentétes érzésnek egyesítése Shakespeare nem egy jelenetében világosan és erőteljesen jut kifejezésre. Jó színészek játékaiban ezek a jelenetek, ha mindjárt csak átmenetileg is, részvétet kelthetnek a megszemélyesített alakok iránt. Mivel Shakespeare maga is színész és intelligens ember volt, értette a módját, hogy ne csak beszéddel, hanem fölkiáltásokkal, taglejtésekkel és a szavak megismétlésével vázolja a megszemélyesített alakok kedélyhangulatát, vagy érzelmeik fejlődését és változásait. Így Shakespeare alakjai gyakran nem szavakkal fejezik ki érzéseiket, hanem csak egy fölkiáltással, könnyezéssel vagy monológ közben egy taglejtéssel mutatják helyzetük gyötrelmeit, (mint Lear, amikor azt kéri, hogy gombolják ki), vagy nagy fölindulás pillanataiban többször megismételnek egy kérdést, követelik megismétlését egy szónak, amely különösen érintette őket, amint ezt Othello, Macduff, Cleopatra és mások teszik. Az érzelmek kifejezésének ez az ügyes módszere

lehetővé teszi a jó színésznek, hogy megmutassa erejét, amit azután sok kritikus magának a jellem kifejeződésre jutásának tart.

De bármennyire erőteljesen mutatja is be az író egy jelenetben az érzelmek hatását – egyetlen jelenet nem állíthatja eléink teljesen az alakot, ha ez az alak, miután érthető felkiáltásokban és taglejtésekben kifejezésre juttatta érzelmeit, a szerző kívánsága szerint folyékony, kacsringós beszédben olyan szavakat mond, amelyekre nincsen szükség és nem illenek a jelleméhez.



„**I**GEN ÁM, de azok a mélyértelmű kijelentések és beszédek, amelyek Shakespeare alakjait annyira kiválókká teszik! — vetik majd közbe Shakespeare dicsőítői. — Nézzük meg Learnek a büntetésekről szóló monológját, Kentnek a bosszúról tartott szabad előadását, vagy Edgarnak előző életmódjáról való beszámolóját, Glosternek a szerencse állhatatlanságáról mondott gondolatait és — más drámákban — Hamlet, Ąntonius s mások híres monológjait!»

Ą gondolatokat és beszédeket méltányolni kell — mondom én — de prózai műben, tanulmányban, aforizma-gyűjteményben, nem pedig művészi, drámai alkotásban, amelynek az a föladata, hogy rokonszenvet ébresszen az iránt, amit ábrázol. Ezért Shakespeare monológjai és beszédei nem válnak előnyére művészi, költői munkának,

még ha akármennyi mélység és új gondolat lenne is bennük, – aminthogy nincsen. – Ellenkezően, ezek a természetellenes módon kifejezésre jutó gondolatok művészi alkotáson szükségszerűen csak rontanak.

Művészi, költői munkának, különösen drámának, mindenekelőtt azt az illúziót kell ébresztenie az olvasóban vagy nézőben, hogy a benne szereplő személy, vagy pedig maga a néző, átéli és átszenvedi mindazt, amit a drámai személy ábrázol. Ehhez, a drámaíróra nézve, épp olyan fontos, hogy pontosan tudja, mit kell a személylyel mondatnia vagy elvégeztetnie, mint az, hogy mit nem szabad tétetnie és mondatnia, hogy az olvasó vagy a néző illuzióját le ne rontsa. Be-szédek, bármilyen jelentősek és mélyrehatóak legyenek is, a drámai személyek szájában, ha fölöslegesek vagy pedig a helyzethez és a szereplőhöz mértén természetellenesek, lerombolják a drámai művészet legfőbb követelését, – azt az illúziót, amely az ábrázolt személy érzéseit átviszi az olvasóra vagy a nézőre. Sok minden maradhat elmondatlanul, anélkül, hogy emiatt szétfoszlanék ez az illúzió – az olvasó vagy a

néző majd hozzáfűzi maga az el nem mondottakat, s ez néha még növeli az illúziót. Valami fölöslegesnek az elmondása azonban ugyanaz, mint egy különböző részekből összeállított szobrot földönteni s darabjait szétszórni vagy pedig kivenni a lámpát a laterna magikából. Az olvasó vagy a néző figyelme elterelődik, az olvasó a szerzőt, a néző a színészt látja, – az illúzió szétfoszlik és néha lehetetlen újjáébreszteni. – Ezért sohasem lehet jó művész, főként pedig jó drámaíró az, akinek nincsen érzéke a mérték iránt.

Shakespearenél teljesen hiányzik ez az érzék. Személyei természetellenes s azonfölül fölösleges szavakat és tetteket mondanak és visznek végbe. Ide vonatkozó példát nem idézek, mert fölteszem, hogy néhány példával és bizonyítékkal nem lehet meggyőzni azt, aki maga nem látja meg Shakespeare valamennyi drámájának föltűnő hiányosságait. Elég, ha elolvassuk Lear király-t örültségeivel, gyilkolásaival, szemkitolásaival, Gloster ugrásával, a mérgezésekkel és civakodásokkal, hogy ezt tisztán láthassuk. Periclest, Cymbeline-t, a Téli regét, a Vihar-t meg

sem kell említenem. Csak olyan ember teremthette meg a Titus Andronicus vagy Troilus és Cressida-féle alakokat, vagy csonkíthatta meg olyan irgalmatlanul Lear király régi drámáját, akinek nincs ízlése és érzéke a mértéktartás iránt.

Gervinus megkísérli annak a bizonyítását, hogy Shakespearenak volt szépérzéke, de Gervinus minden bizonyítéka csak azt bizonyítja, hogy maga Gervinus bizonyíték nélkül marad. Shakespearenél minden túlzott. – A cselekmény épp úgy, mint ami belőle következik, a személyek szavai, – épp ezért lépten-nyomon lehetetlenné válik mindenféle művészi hatás. Bármit mondjanak is az emberek, bármennyire lelkesedjenek is Shakespeare műveiért, bármily kiválóságot tulajdonítsanak is neki, bizonyos, hogy nem volt művész és hogy műveit nem lehet művészi alkotásoknak nevezni. Mérték-tartás iránt való érzék nélkül senki sem lehet művész, nem is volt, mint ahogy ritmus-érzék nélkül nem lehet valaki zenész. Shakespearet egyébként tarthatják annak, aminek akarják, művész azonban nem volt.

•De nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy

milyen korban írt Shakespeare!« – mondják csodálói. – »Borzalmas, nyers erkölcsök kora volt az, nyelve dagályos, mesterkéltén cicomás, olyan kor, amelynek életformáit különösnek találjuk. Ezért Shakespeare megítélésénél mindig figyelemmel kell lennünk arra a korra, amelyben élt. Homérosznál épp úgy, mint Shakespearenél sokmindent furcsának találunk, ez azonban nem akadályoz meg bennünket abban, hogy el ne ismerjük Homérosz szépségeit,« – mondják ezek a bámulók.

De ha, mint Gervinus, – Shakespearet Homérosszal hasonlítjuk össze, különös erővel bontakozik elénk az igazi költészet és torz utánzata közt lévő különbség. Bármennyire távol is esik tőlünk Homérosz, mégis minden megerősítés nélkül bele tudjuk magunkat élni abba a helyzetbe, amelyet megrajzol. Megtehetjük, bár a Homérosznál megírt események rendkívül idegenek számunkra, megtehetjük, mert ő maga hiszi is azt, amit elmond; komolyan beszél és ezért sohasem túloz és nem feledkezik meg a mértékről. Ez az oka annak, hogy az Ilias és még inkább az Odysseia emberileg annyira közel esik

hozzánk. Amikor Achilles, Hector, Priamos, Odysseus csodás világossággal megrajzolt, eleven alakjairól, a végtelenül megható jeleneteket, Hector búcsúját, Priamos üzenetét, Odysseus hazatérését és a többit olvassuk, úgy érezzük, mintha mindez velünk történt volna és ez istenek és hősök között élnénk.

De egész más az eset Shakespearenél. Már az első szavánál megkezdődik a túlzás; az események, az érzések és a hatáskeltés túlzása. Nyomban fölfedezzük, hogy Shakespeare maga sem hiszi, amit elmond; nála nem szükségszerűség, hogy kitalálja azokat az eseményeket, amelyeket megír: alakjai közömbösek számára. Meglátszik, hogy alakjait csak színpadra szánta és csak azért cselekszenek és beszélnek, hogy hatást tegyenek a közönségre. Ezért nem hihetünk sem az eseményekben és cselekményekben, sem alakjainak szenvedéseiben. Shakespeare esztetikai érzékének teljes hiányát azonban mi sem bizonyítja jobban, mint a Homérosszal való összehasonlítás. A Homérosznak tulajdonított munkák művészi, költői, sajátyszerű alkotások és a minden írók legnagyobb írója átélte őket, míg

Shakespeare műveinek semmi közösségük a művészzettel és a költészettel — ezeknek a kölcsönvett, nagyjából mozaikszerűen összerakott s pont e célra költött részecskékkal át-meg-átszőtt műveknek.



„**D**E TALÁN a shakespearei alkotások magasztossága, ha mindjárt nem is az esztetikai követelményeknek megfelelően készültek, olyan új és jelentős életfölfogást tár föl előttünk, hogy emellett a művészi hibák teljesen eltörpülnek.\* – Így beszéltek Shakespeare csodálói. Gervinus egész határozottan állítja, hogy Shakespeare a drámai művészet szféráiban való elsősége mellett, ahol Gervinus véleménye szerint épp olyan helyet foglal el, mint Homérosz az epikában, egyúttal a legnagyobb lélekismerő is. Gervinus szerint a legnagyobb etikai befolyással bíró tanító és kiváló vezető a világon és az életen keresztül.

Miből áll ennek a kiváló vezetőnek kétségbevonhatatlan hatalma?

Gervinus második kötetének utolsó fejezetét –

körülbelül ötven oldalt – szenteli ez állítás magyarázatának.

Ennek az életre tanítónak hatalma, etikai tekintélye a következőkből áll: Shakespeare életfölfogásának legfőbb pontja, – mondja Gervinus – hogy az embernek tetterősnek kell lennie; ezért Gervinus nézete szerint Shakespeare jónak és szükségesnek tartja, hogy az ember cselekedjék. (Mintha az ember megtehetné, hogy ne cselekedjék!)

»A tetterős emberek, mint Fortinbras, Bolingbroke, Alcibiades és Octavius itten szemben állanak különböző tétlenekkel; nem a jellemük érdemli ki szerencséjüket és boldogulásukat, mintegy természetük felsőbbségénél fogva, hanem, csekély képességük ellenére, tetterejük magától emelkedik a többiek tétlensége fölé, bármilyen szép forrásból eredjen is ez a tétlenség, bármilyen rosszból fakadjon is ez a tetterő.«

»A tetterő jó, a tétlenség rossz. A tetterő jóvá fordíthatja a rosszat!« – mondja Shakespeare, Gervinus szerint. – Shakespeare inkább Nagy Sándor elveit, mint Diogenesét vallja, – mondja Gervinus. – Más szóval: Shakespeare a nagyra-

vágyásból eredő halált és gyilkolást többre becsüli a bölcsességnél és önmegtartóztatásnál.

Gervinus szerint Shakespeare azt hiszi, hogy az emberiségnek nincsen szüksége eszményekre, csak tettejének kihasználására és a minden dologban hasznos arany középútra. Shakespearet valóban annyira áthatja ez a meggyőződés, hogy, Gervinus szerint, meg meri tagadni még a keresztény erkölcsöt is, amely túlzott követeléseket támaszt az emberi természettel szemben. Shakespeare nem helyesli a kötelességnek azokat a sörompóit, amelyek a természet szándékait korlátozzák, — olvassuk nála. — Az ellenséggel szemben a pogány gyűlölet és a keresztényi szeretet arany középútját tanítja. Hogy mennyire áthatja Shakespearet ennek az »észszerű« mérsékletnek alapelve, az kitűnik — Gervinus szerint — abból a körülményből, hogy elég bátor a keresztény törvények ellen nyilatkozni, amelyek rendkívüli erőfeszítést követelnek az emberi természettől. Nem ismeri el a kötelesség követelményeinek azt a jogát, hogy elnyomják a természet jogait. Ezért tér az okos, az ember számára természetes

középútra – a keresztény és a pogány tanítás között vezető útra, – amely az ellenség iránt való szeretet, s az ellene való gyűlölet között vezet; Shakespeare szavai és példái meggyőzően bizonyítják, hogy a jót is túlságba lehet vinni, (azaz a józan határokat túllépni). Timont túlzott nemeslelkűség teszi tönkre, míg Antoniusnak mérsékelt nagylelkűség szerez becsületet. Normális becsvágy nagyvá teszi V. Henriket, ellenben Percy megsemmisül, mert becsvágya mértéktelen. Angelot romlásba a rendkívüli erényesség viszi s míg egyrészt az őt környezőők számára nagy szigorúsága kínossá válik és nem tudja megakadályozni a bűnt, másrészt azonban a bennünk levő isteni, az irgalmasság, ha túlzott, bűnt eredményezhet.

Shakespeare azt tanítja, hogy túlságosan is lehetünk jók, – mondja Gervinus.

Azt tanítja, hogy az erkölcsösség épp úgy, mint a politika, olyan valami, aminek a körülmények és indítókok bonyolultsága miatt nem szabhatnak ki alapelveket. Ebben megegyezik Baconnel és Aristotelesszel és – Shakespeare szerint – nincsenek olyan pozitív vallási és er-

kölcsi törvények, amelyek minden esetre alkalmazható, kifogástalan erkölcsi alapelveket szabhatnának meg. Gervinus igen világosan fejezi ki Shakespeare egész erkölcsstanát a következő szavakban: »Shakespeare nem a szilárd vallási alapelvekkel és törvényekkel bíró osztályoknak (tehát az emberiség 99 százalékának) ír, hanem a művelteknek.«

»Vannak társadalmi osztályok, amelyeknek erkölcsi fölött jól őrködnek a vallás és az állami törvények pozitív szabályai. — Az ilyen emberek számára Shakespeare alkotásai hozzáférhetetlenek. Csak a műveltek számára érthetők és hozzáférhetők, mert csak a műveltektől várhatjuk el azt az egészséges életbölcsséget és öntudatot, amelynek segítségével a benső erő, a lelkiismeret és az ész egyesült ereje, az akaratban egyesülve, méltó életcélok felé vezet bennünket. De még a műveltek számára sincsen Shakespeare tanítása veszedelem nélkül. Ezt a tanítást az a föltétel teszi ártalmatlanná, amely megköveteli, hogy minden részletében, minden kihagyás nélkül fogadjuk el. Akkor nemcsak hogy nem veszedelmes, hanem minden erkölcsstan közül a legvilá-

gosabb, a legtökéletesebb és a legbizalomra-méltóbb.\*

Értsük meg, hogy — e szerint a tanítás szerint — az egyénre nézve együgyű és kínos lenne, elfogadván e tant, a vallás törvényei és az államforma ellen lázadni vagy fölforgatásukra törni.

\*Shakespeare — mondja Gervinus — undorodna attól a független, szabadon gondolkodó személytől, aki erőteljes szellemmel szembe szállna a politika és az erkölcs minden törvényével vagy nem akarná elismerni a politika és az erkölcs egységét, amelyre az emberi társadalom évezredek óta támaszkodik.

Ennek a fölfogásnak az alapján az ember gyakorlati bölcsességének nem lehetne magasabb célja, mint a szabadságot és az önrendelkezést megvalósítani a társadalomban. De éppen ezért kellene szentnek, megdönthetetlennek tartanunk a társadalom természetes törvényeit és tisztelnünk és hitelesítenünk a dolgok meglévő rendjét, megbecsülni, ami észszerű bennük és a természetet nem szorítani háttérbe a műveltség kedvéért vagy megfordítva.

A tulajdon, a család és az állam szent; de az emberi egyenlőség elismerésére való törekvés esztelenség. Megvalósítása a legnagyobb zavarba hozná az embereket. Senki sem vitatta jobban a rendek és rangok kiváltságait, mint Shakespeare, de beleegyezhetett volna-e ez a szabadgondolkodó, hogy a jómódúaknak és a művelteknek ezeket a kiváltságait megsemmisítsék és így teret adjanak a szegényeknek és tudatlanoknak? Hogyan engedhette volna az az ember, aki olyan ékesszólóan lelkesíti becsületre az embereket, hogy megsemmisítsenek minden nagyságra, rangra és kitüntetésre való törekvést, hogy minden rangkülönbség megszüntetésével elpusztítsák »magasztos műveinek minden motivumát«. És még ha a költő hajlandó is lett volna lemondani a »becsület« és az »áruló módon kicsikart hatalom« szépséges motivumairól, uralomra engedhette volna-e a tudatlan tömeget, a legszörnyűbb hatalmat? Fölismerte, hogy az egyenlőségről való tanai következtében minden az erőszak uralma alá kerülhet, az erőszak meg önkényné válnék és a világ zabolátlan szenvedélyében végül önmagát falná föl, mint farkas a zsákmányát.

De még ha ez, a föltételezett egyenlőség ellenére, nem is történne meg, ha az emberszeretet és örök béke nem bizonyulna »lehetetlen semmi«-nek, (ahogy Alonso mondja a Vihar-ban,) ha ellenkezően, az egyenlőség valóságos kivívása lehetséges volna, — a költő ekkor úgy vélekedne, hogy elérkezett a kaosz és a világ pusztulása és hogy tetterős embernek nem érdemes leélni az életet.

Ez Shakespeare életfölfogása. Georg Brandes még hozzáfűzi:

»Természetesen senki sem mentesítheti teljesen életét a mások gonoszságaitól, álnokságától és rágalmaitól; de gonoszság és álnokság nem mindig bűn; ha a rosszat máson követik el, még akkor sem szükségképp gonosztett. Gyakran szükségesség, igazságos fegyver, jog. És Shakespeare valóban ragaszkodik ahhoz, hogy nincsenek föltétlen törvények és föltétlen kötelességek. Nem vonja kétségbe például Hamletnek azt a jogát, hogy megölje a királyt, sem azt a jogát, hogy leszúrja Poloniust. De nem tudja elfojtani a megbotránkozás és az undor lenyűgözően hatalmas érzését, amikor azt látja, hogy mindenütt

állandóan megsértik az erkölcs legegyszerűbb törvényeit. Már most lelkében így szilárdan egybekapcsolódott gondolatlánc fejlődik ki mindabból, amit eddig csak határozatlanul érzett: nincsenek föltétlen törvények. Valamely cselekedetnek s még inkább valamely személynek minéműsége és jelentősége nem a törvények követésétől vagy megszegésétől függ, hanem az a lényeges, hogy az ember a döntés pillanatában és saját felelőssége mellett hogyan gyúrja más alakba a saját követelményei szerint a törvény tartalmát.«

Ez más szóval azt jelenti, hogy Shakespeare végül belátja, hogy a cél erkölcsé az egyetlen igaz és lehetséges erkölcs. Így tehát Brandes szerint Shakespeare alapelve, hogy cél szentesíti az eszközt.

Tehát cselekvés mindenáron, minden eszménynek megsemmisítése, mérséklet mindenben, az előzően megszabott életformák megtartása és — cél szentesíti az eszközt! Ha ehhez hozzávesszük még a sovíniszta angol hazafiasságot, amely előtt a trón szent, az angolok állandóan győznek a franciák fölött, ezreket ölnek meg és csak egy

tucat embert veszítenek, Jeanne d'Arcot boszorkánynak nézik, sovinizmusuk elhiteti velük, hogy Hector és a trójaiak, akiktől az angolok származnak, hősök, a görögök azonban gazemberek és árulók — s így tovább, — ez, tisztelői szerint, a legbölcsebb élettanítónak életbölcssége. És ha valaki figyelemmel olvassa Shakespeare műveit, rá kell jönnie, hogy a bámulók véleménye jogosult.

Valamely költői mű érdeme három dologtól függ:

1. a mű anyagától: minél mélyrehatóbb az anyag, vagyis minél fontosabb az emberiség életére, annál magasztosabb a mű;

2. a külső szépségtől, amelyet technikai, minden egyes műhöz külön illő eszközökkel ér el a költő;

3. az igazságtól; ami azt jelenti, hogy a költőnek magának is erősen át kell éreznie azt, amit kifejez. E föltételek szemmeltartása nélkül nincsen művészi alkotás, mert a művészet lényege az, hogy a művészi alkotással foglalkozót áthassák a művész érzései.

Ha a költő nem érzi át valóban mindazt, amit kifejez, a szemlélőt szintén nem hathatja át érzés

és így a kérdéses terméket nem nevezhetjük művészi alkotásnak.

Shakespeare darabjainak anyaga legnagyobb bámulói szerint a legalacsonyabb, a legközönségesebb életfölfogás, amely igazi jelentőséget tulajdonít a világ urai látszólagos nagyságának, megveti a tömeget és nemcsak minden vallási küzdelmet utasít el, hanem a meglévő állapotok javítására irányuló minden emberséges törekvést is.

A második föltétel is teljesen hiányzik Shakespeareből, kivéve azokat a jeleneteket, amelyekben az érzések hatásait rajzolja. Nem ragaszkodik ábrázolt személyeinek természetes jelleméhez, sem a beszédjükhöz, s hiányzik belőle a mértéktartás érzéke is, ami nélkül pedig nincs mű-alkotás.

Harmadszor — a legfontosabb föladat teljesítését sem találjuk meg Shakespearenél — az igazságot! Minden művében csak szándékosságot és mesterkéeltséget találunk — nem ír komolyan, csak szavakkal játszik.



**S**HAKESPEARE MŰVEI nem felelnek meg a művészet követelményeinek és azonkívül a tendenciájuk a legalacsonyabb, a legerkölcstelenebb. Mit jelent tehát az a nagy hírnév, amelynek ezek a művek évszázadok óta örvendenek? – Életemben gyakran volt rá alkalmam, hogy Shakespeareről vitatkozzam bámulóival, nemcsak a költészet iránt kevésbé fogékony emberekkel, hanem olyanokkal is, akik erősen átérzik a költői szépségeket, mint Turgenyev, Fet s mások, – s mindig ugyanarra az ellenszegülésre bukkantak Shakespeare hírneve ellen emelt kifogásaim. Nem cáfoltak meg, amikor Shakespeare hiányosságaira rámutattam, csak szánakoztak rajtam, hogy nem értem és arra buzdítottak, hogy igyekezzem megismerni Shakespeare rendkívüli, természetfölötti nagyságát. Nem magyarázták meg, hogy

mik is azok a szépségek Shakespeareben, hanem egyszerűen mértéktelenül és leírhatatlan módon lelkesedtek az egész Shakespeareért és csak egyes kedvenc részleteket emeltek ki, »Lear kigombolkozását«, »Falstaff hencegéseit«, »Lady Macbeth kitörülhetetlen foltját«, »Hamletnek atyja szelleméhez intézett figyelmeztetését«, »Negyven-ezer testvért« satöbbit.

»Nyissátok fel Shakespearet, ahol akarjátok – szoktam mondani ezeknek a bámulóknak, – vagy ahol a véletlen akarja s nem találtok tíz egymásrakövetkező sort, amely érthető, mesterkéletlen, a beszélő alak jellemének megfelel és költői hatást okoz.« (Akárki megpróbálkozhatik ezzel a kísérlettel.) És Shakespeare bámulói felütöttek – vagy a véletlen vagy választásuk szerint – egy oldalt Shakespeare valamely drámájában. És anélkül, hogy a legparányibb figyelemre is méltatták volna kritikai bizonyítékaimat, hogy a kiválasztott tíz sor nem felel meg az esztetika és a közönséges emberi ész követelményeinek, el voltak ragadtatva ugyanattól, amit én képtelenségnek, értelmetlennek és művészietlennek találtam.

Ahányszor csak megkíséréltem, hogy Shakespeare imádóiból kihámozzam nagyságának magyarázatát, mindig ugyanazt a magatartást tanusították, mint valamely dogma védelmezői, amelyet nem eszük, hanem hitük fogadott magukévá. Ugyanezt a magatartást tanusítják Shakespeare bámulói is mindig s ugyanezt a magatartást találjuk a Shakespeare-re vonatkozó misztikus, végtelen tanulmányokban is és ez a magatartás szolgáltatja nékem Shakespeare hírneve megértésének kulcsát. Ennek a hírnévnek csak egyetlen magyarázata van: járványos szuggesztió szülte, ugyanolyan, amilyen már nem egy kerítette hatalmába az embereket és még sokszor fogja hatalmába keríteni. Sok ilyen szuggesztió volt már az emberiség életében s lesz is.

A középkori keresztes hadjáratokat idézem, mint fényes példát, amelyek céljaikkal és csalóka hatásukkal éppen ilyen figyelemreméltók. Nemcsak felnőttek, de gyermekek is engedtek e szuggesztiónak. Az esztelenségükkel elijesztő »szuggesztiók« egyéb példái: a boszorkányságban való hit, az igazság kiderítése céljából történő kínzás hasznosságába vetett hit, az életelixír vagy

a bölcsesség kövének kutatása, a hollandiak szenvedélyes szeretete a tulipán iránt, amelynek értéke hagymánként több ezer forintba is emelkedhetik. Mindig voltak ilyen esztelen szuggesztiók – vallásos, filozófiai, politikai, tudományos, művészi és – főként irodalmi szuggesztiók. Az emberek csak akkor látják be az ilyen szuggesztióknak esztelenségét, amikor már fölszabadították magukat alóla. Mindaddig azonban, amíg hatása eleven, olyan bizonyosnak, olyan igaznak tűnik föl előttük, hogy vitatkozni fölöle teljesen hatástalan és lehetetlen. A sajtó fejlődésével párhuzamosan nőtt az ilyen járványok ereje.

A hírlapolvasás terjedésével oda jutott a dolog, hogy a sajtó-orgánumok, mihelyt valamely esemény véletlen körülmények következtében különös jelentőségűvé vált, nyomban széthirdetik ezt a jelentőséget. Mihelyt ez a sajtóban megtörtént, a közönség egyre nagyobb figyelmet szentel az eseménynek. A közönség érdeklődése viszont arra készíti a sajtót, hogy az eseményt még nagyobb figyelemmel s legapróbb részleteiben vizsgálja. A közönség érdeklődése tovább fokozódik és a hírlapok egymással vetekedve

igyekeznek kielégíteni az olvasóközönség igényeit. A közönség erre még jobban érdeklődik és a sajtó még nagyobb jelentőséget tulajdonít az eseménynek. Ennek következtében a lavinává dagadó esemény olyan méltatásban részesül, amely egyáltalán nincsen arányban jelentőségével. Ez a gyakran örületté fajuló méltatás mindaddig virul, amíg a sajtó irányítóinak és a közönségnek a fölfogása egybevág.

Számtalan példája van az ilyen meg nem érdemelt elismerésnek, amelyben a sajtó és az olvasóközönség kölcsönös egymásrahatása részesít mának teljesen jelentéktelen dolgokat. Fényes példája volt ennek a Dreyfus-ügy, amely a maga idejében az egész világot izgalomba ejtette. Gyanu kelt szárnyra, hogy valamelyik francia vezérkari százados árulást követett el. Azért-e, mert ez a százados zsidó volt, vagy más, sajátos benső társadalmi véleménykülönbségek miatt, — elég az hozzá, hogy a sajtó nagyobb érdeklődést tanúsított az eseménnyel szemben, mint amennyit ily esemény a francia hadsereg szempontjából, s még kevésbé az egész világot érintően, megérdemelt. A közönség érdeklődése az ügyre irá-

nyult, a sajtó-orgánumok versenyre keltek egymással az ügy leírásában, megvizsgálásában és megvitatásában. A közönség érdeklődése hólabdaszerűen növekedett, míg végre az ügy olyan nagyra nőtt szemünkben, hogy nem volt család, amelyben nem dúlt volna viszály az »Affaire« miatt. Az olvasóvilágnak a Dreyfus-üggyel szemben tanúsított magatartását nagyon pontosan fejezik ki Caran d'Achenak azok a karrikatúrái, amelyek előbb egy családot ábrázolnak, ahol elhatározták, hogy nem beszélnek többé a Dreyfus-ügyről, később pedig nekidühödött fúriákként marakszanak egymással. Idegen nemzetbeli emberek, akiknek semmi érdekük sem fűződött ahhoz, vajon áruló-e Dreyfus vagy sem, olyan emberek, akik semmit sem tudtak az ügy fejlődéséről, valamennyien döntöttek magukban Dreyfus ellen vagy mellette s ahogy ketten összetalálkoztak, nyomban Dreyfusról kezdtek vitázni. Az egyik a legnagyobb bizonyossággal bűnösnek mondta Dreyfust, a másik pedig éppoly határozottsággal tagadta bűnösségét. Csak néhány esztendő elmúlásával ocsudtak föl az emberek ebből a szuggesztióból és értették meg, hogy semmit sem tudhat-

tak Dreyfus bűnösségéről vagy ártatlanságáról és hogy ezer és ezer olyan dolog volt, ami sokkal közelebb állt hozzájuk, mint a Dreyfus-ügy.

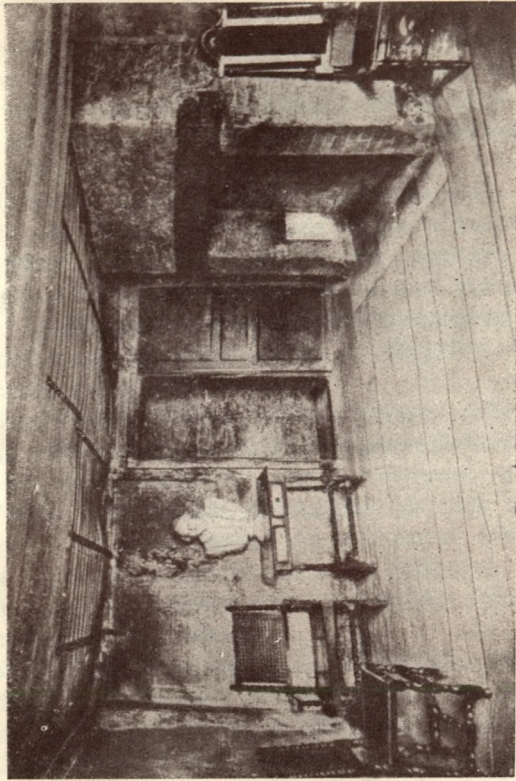
Ilyen elkáprázás előfordul minden területen, különösen jellemzők azonban az irodalmi világban előfordulók, mert a sajtó természetesen tüzetesebben foglalkozik a sajtó ügyeivel. Mivel pedig korunkban a sajtó rendkívül elterjedt s így rendkívüli hatalomra tett szert, gyakran megtörténik, hogy valamely egészen jelentéktelen művet áradozó szavakkal hirtelen csak fölmagasztalnak. Ha azonban a kérdéses mű nem cseng össze az érvényben levő életfölfogással, a dícsérek hirtelen közönyösekké válnak az éppen kiemelt művel szemben és elfelejtik a művet is s a vele szemben tanúsított magatartásukat is.

Így magasztalták agyba-főbe, élénken emlékszem még, a negyvenes években Eugène Sue-t és George Sand-t a művészet világában, Fourier-t a szociális téren, Comte-ot és Hegelt a filozófiában s Darwint a tudományos körökben.

Eugène Sue-t és George Sand-t elfelejtették s Zolával, a dekadens Baudelairerel, Verlaine-nel, Maeterlinckkel és másokkal helyettesítették.

Fourierre és falanxaira a kutya sem emlékszik már, helyét Marx foglalta el. Hegelt, aki a meg-lévő rendet védelmezte, Comteot, aki szerint a vallás ideje lejárt és Darwint a »létért való küz-delem«-ről szóló törvényével ismerik még ma, de kezdik elfelejteni: Nietzsche tanításai kiszorít-ják őket. Ez a tanítás teljesen túlzott, át nem gondolt, misztikus és veszedelmes következmé-nyekkel járhat, mégis jobban símul az uralkodó irányzatokhoz. Így emelnek néha a magasba mű-vészi, filozófiai és különösen irodalmi divat-nagy-ságokat, — hogy aztán hamar elfelejtsék őket. De az is megesik, hogy az ilyen, valami okból felemelt divat-nagyságnak a véletlen kezére jár vállalkozásaiban és összhangba jut a társadalom, főként pedig az irodalmi körök érvényben levő életfölfogásával. Ezek aztán tovább is élnek.

Már igen régen, a rómaiak idejében is néha sajátságos sorsuk volt a könyveknek. Kiváló dol-gok kudarcot szenvedtek, útszéliségek hatalmas sikert értek el. Példabeszéd lett: »pro captu lec-toris habent sua fata libelli« — vagyis, hogy a könyvek sorsa az olvasó értelmétől függ. — Így voltak összhangban Shakespeare írásai azoknak



A szoba, amelyben Shakespeare született

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

az embereknek életfölfogásával, akik révén hírneve származott. És ez a hírnév még mindig maradandó, mert Shakespeare művei még mindig összhangban vannak azoknak életfölfogásával, akik hírnevét támogatják.

A XVIII. század végéig Shakespearenek nem volt még valami különösen nagy hírneve, sőt kevésbé méltatták, mint a vele egykorú Ben Johnst, Fletchert, Beaumont-t és más drámaírókat. Shakespeare hírnevét Nemetországban alapozták meg és onnét vitték át Angliába. Ez a következő okokból történt:

A művészet, főként pedig a drámai művészet nagy előkészületeket kíván megvalósításához, sok kiadást és munkát; a drámai művészet mindig vallásos volt, vagyis anyagának az volt a főadata, hogy megvilágítsa az embernek istenhez való viszonyára vonatkozó azt a fölfogást, amelyet a kor művészet iránt érdeklődő köreinek vezető emberei vallottak.

Ez kellett hogy legyen a művészet, mivelta szerint, s ez is volt minden népnél, az egyiptomiaknál, a hinduknál, a kínaiaknál, a görögök-nél, időtlen idők óta.

És mindig elkövetkezett az is, hogy a vallásos formák eldurvulása következtében a művészet egyre jobban eltávolodott tulajdonképpeni céljától (amelyet mint fontos cselekményt az istentisztelettel csaknem egyenrangúnak tekintettek). Vallásos anyag helyett világias célok felé nyúlt, hogy kielégítse a tömegek vagy a hatalmasok kívánságait, vagyis, hogy mulattató és szórakoztató legyen. A művészetnek ez a magas hivatásától való eltévelyedése mindenütt bekövetkezett, még a kereszténységben is.

A keresztény művészet első megnyilatkozása az egyházi istentiszteletek, a szentségek kiszolgáltatása és a közkeletű liturgia. Amikor már ezek a jelenetek művészi szempontból nem voltak többé elegendők, megszülettek a misztériumok, amelyek a keresztény vallásos életfölfogás legfontosabbnak tartott eseményeit rajzolják elénk. Amikor azonban a XIII. és XIV. században a keresztény hit súlypontja egyre jobban Krisztus istenségének imáadására s tanításának magyarázatára és fejlesztésére billent át, nem voltak többé elegendők a csak külsőséges keresztény eseményeket ábrázoló misztériumok. Új formák kellet-

tek. Ennek a törekvésnek kifejezéseként megjelentek az erkölcsi színművek, a moralitások, amelyekben a keresztény erényeket és a bűnöket személyként ábrázolták.

Csakhogy az allegória, mint alárendelt műtermék, nem pótolhatta a régebbi vallásos drámát. Sehogyan sem találták meg a drámai művészetnek azt a formáját, amely, mint élettanító, a keresztény fölfogáshoz illett volna; s mivel így a művészetnek nem volt alapja, egyre jobban eltávolodott tulajdonképpen céljától és föladatától. Isten helyett a tömeget szolgálta (ezzel nem az egyszerű emberek tömegeit gondolom, hanem azt az erkölcstelen nagy többséget, amely közönyösen áll szemben az emberi élet magasabbrendű problémáival). Ezt az eltévelyedést azonban megerősítette az a körülmény, hogy éppen ugyanaz időtájt földőzték föl újra és kezdték kegyelni azokat a görög gondolkodókat, költőket és drámaírókat, akiket a keresztény világ eddig nem ismert. Ebből az következett, hogy a XV. és XVI. század írói, akik még nem értek rá saját dráma-formát kigondolni, elkezdték utánozni a szokatlanságuknál és szépségüknél fogva

vonzó, újonnan fölfedezett görög mintákat. A drámai előadások legfőbb támogatói, a világ hatalmasai: királyok, fejedelmek és udvaroncok nagyon kevésbé voltak vallásosak s álláspontjuk a vallási kérdésekkel szemben nemcsak rendkívül közönyös, hanem teljesen romlott volt. Ezért a XV., XVI. és XVII. század drámája fölhagyott mindenféle egyházi téma ábrázolásával. Odáig jutott a dolog, hogy a dráma, amelynek eddig rendkívül nagy vallásos jelentősége volt és ezért rendkívül fontos helyet foglalt el az emberi életben, színdarabbá vált, időtöltéssé, mint Róma idején, – csak azzal a különbséggel, hogy Rómában az egész népnek szólt. A XV., XVI. és XVII. század keresztény világában azonban főként csak romlott királyokat és a felsőbb osztályokat szolgálta. Így volt ez a spanyol, az angol, az olasz és a francia drámával is.

Ez idők drámái, amelyeket a különböző országokban régi görög minták, vagy költemények, legendák és életrajzok alapján alkottak, természetesen visszatükrözték ezeknek a különböző nemzeteknek jellemvonásait. Az olasz komédia humoros cselekményei és személyei révén volt

ismert. Spanyolországban a világias dráma virágzott bonyolult intrikáival és régi történelmi hőseivel. Az angol drámára a durva gyilkosság-történet és a népszerű humoros közjáték volt jellemző. Sem az olasz, sem a spanyol, sem az angol drámának nem volt európai hírneve: mind csak a saját országában ért el sikereket. Csak a francia dráma szerzett hírnevet nyelvének eleganciájával és íróinak tehetségével: a francia dráma azzal tűnt ki, hogy nagyon hasonlított görög mintákhoz és hogy szilárdan ragaszkodott a hármas egység törvényéhez.

Így maradt ez a XVIII. század végéig. Németországban, amelynek még csak tűrhető drámaírója sem volt (volt egy gyöngye és kevésbé ismert költője, Hans Sachs), a művelt emberek Nagy Friggyessel élükön hódolva borultak le a pseudo-klasszikus francia dráma előtt. Ekkor azonban képzett és tehetséges írók s költők egy csoportja lépett föl Németországban, akik megérezték, hogy a francia dráma hideg s nem az igazi életet ábrázolja és ezért megpróbálkoztak egy új és szabadabb drámai formának megteremtésével.

Ennek a körnek tagjai, mint akkoriban a ke-

resztény világ felsőbb osztályai, a görög klasszikusok befolyása és varázsa alatt állottak. Vallásos kérdésekkel szemben ők is teljesen közönyössek voltak és tudták, hogy a görög dráma hőseinek szenvedéseivel, baleseteivel és küzdelmeivel a legfőbb drámai eszményül él. Ezért azt gondolták, hogy a hősök szenvedése és küzdelme a keresztény világban is drámai ábrázolásra alkalmas anyag lehetne, ha csak át tudnák lépni a pseudo-klasszicizmus vonta szűk határokat. Ezek az emberek nem értették meg, hogy a görögöknél hőseik szenvedéseinek és küzdelmeinek valóságos jelentősége volt. Azt képzelték, hogy a hármasság egység kényelmetlen törvényének elvetése, vallásos, az időknek megfelelő drámai anyag bevezetése nélkül, elegendő lesz arra, hogy sikert biztosítson történelmi személyek életéből és erőteljes emberi szenvedélyekből vett különféle momentumok előadásából álló drámának. Az e fajta dráma ebben az időben éppen csak Angliában virágzott és amikor a németek megismerték, meg voltak győződve róla, hogy megtalálták az új kor drámáját.

Némely jelenet ügyes kifejlése miatt, ami

Shakespeare sajátossága, valamennyi angol dráma közül Shakespearét választották ki, bár a többiek egyáltalán nem voltak silányabbak, sőt még magasabb fokon álltak, mint Shakespeare drámái. Ennek a német körnek élén Goethe állt, aki akkoriban esztetikai kérdésekben a közvélemény diktátora volt. Ő volt az, aki Shakespearét nagy költőnek mondta. Részben az a kívánság lelkesítette, hogy lerombolja a hamis francia művészet varázsát, részben, hogy nagyobb teret teremtsen a saját drámai alkotásainak, főként azonban azért, mert életfölfogása összhangban volt Shakespeareével. Mivel ezt a tévedést olyan tekintély hirdette szét, mint Goethe, mindazok az esztetikai kritikusok, akik semmit sem értenek a művészethez, rávetették magukat Shakespearere, mint varjak a szemétre, nem létező szépségeket födöztek föl Shakespeareben és nekiálltak kifejtetni őket. Ezek a mindennemű esztetikai érzés nélkül való német esztetikai kritikusok, akikben nyoma sem volt annak a legegyszerűbb művészi képességnek, hogy esztetikai benyomásokat más érzésektől megkülönböztessenek, hittek annak a tekintélynek, aki Shakespearét nagy költőnek kiál-

totta ki. Egész Shakespearet en bloc dícsérték. Aláhúztak benne olyan részleteket, amelyeknek hatásossága megragadta őket, vagy amelyek gondolati tartalma összhangban volt saját életfölfogásukkal és azt képzelték, hogy ezek a hatásos részletek és ezek a gondolatok mindannak a kvintesszenciája, amit művészetnek neveznek. Úgy tettek ezek az emberek, mint a vak, aki egy rakás kő közül ujjai tapintó érzékével akarná kiválogatni a gyémántot. A vak sokáig és szorgalmasan tapogatná a köveket s végül is csak arra a következtetésre juthatna, hogy minden kő értékes, de a símák a legértékesebbek. Éppúgy ezek az esztetikai érzék nélkül való esztetikusok csak hasonló eredményre juthattak Shakespearet illetően. Hogy az egész Shakespearet dícsérő elismerésüknek még nagyobb erőt adjanak, esztetikai elméleteket találtak ki, amelyek szerint úgy látszott, hogy mű-alkotásoknak általában s a drámának különösen nincs szüksége semmiféle határozott vallásos életfölfogásra, s hogy a drámához nem kell más, mint emberi szenvedélyek és jellemek ábrázolása. — Olyan elméleteket, amelyek szerint a dráma szemlélésén keletkező

benső vallásos izgalom nem csak hogy fölösleges, hanem káros is a művészetre, vagyis: az eseményeket a jó és a rossz fölött való ítélkezéstől teljesen függetlenül kell ábrázolni. Miután ezeket a Shakespeare életfölfogása szerint való elméleteket megalkották, természetesen arra a fölfedezésre jutottak, hogy Shakespeare művei megfelelnek ezeknek az elméleteknek és ezért a tökéletesség legmagasabb fokát jelentik.

Ezek azok, akik leginkább felelősek Shakespeare hírnevéért. Főként írásaik okozták azt, hogy író és olvasóközönség között beállt ez a kölcsönös hatás, amely esztelen Shakespeare-imádatban nyilvánult meg és még mindig meg nyilvánul, olyan imádatban, amelynek semmi észszerű alapja nincsen. Ezek az esztetikai kritikusok mélyenjáró tanulmányokat írtak Shakespeare-ről. (Tizenegyezer kötetet!) Egész shakespeareológiai tudomány keletkezett és amikor a közönség a maga részéről egyre jobban kezdett érdeklődni iránta, a tudós kritikusok a maguk részéről meg újabb és újabb magyarázatokkal álltak elő, vagyis tovább zagyváltak és tedeu-moztak.

Shakespeare hírnevének első oka tehát a németeknek az a vágya volt, hogy elevenebb, szabadabb drámát állítsanak szembe a hideg francia drámával, amelybe beleúntak és amely valóban elég unalmas is volt. A másik ok az, hogy a fiatal német íróknak szükségük volt mintaképre saját drámáikhoz. Azonban a harmadik és a főok a tudós és buzgó, esztetikai érzék nélkül való német esztetikuskok tevékenysége, akik fölfedezték az objektív művészet elméletét és alapos megfontolással elvetették a művészet vallásos lényegét.

«De hát, mit ért ön a dráma vallásos mivoltán? — fogják kérdezni. — Az, amit ön kíván — vallási okítás, didaktika, tendencia, — összeegyeztethető-e az igazi művészettel?» — Azt felelem erre, hogy a művészet vallásos mivoltán nem azt értem, hogy vallási igazságokat közvetlenül művészi alakba öltöztessünk, sem azt, hogy allegorikusan ábrázoljuk ezeket az igazságokat, hanem azt, hogy kifejezésre juttassunk egy határozott életfölfogást, amely összhangban van valamely adott kor legmagasabbfokú vallási gondolkodásával és mint a dráma

megalkotásának motivuma, a szerző tudtával egész művét áthatja. E nélkül nincs igazi művészet, nincs igazi művész, de nincs különösen drámaíró. — Tehát, ha a dráma komoly ügy, amint-hogy a művészet lényege szerint annak is kell lennie, akkor csak olyan ember írhat drámát, akinek az emberek számára van valami mondanivalója, ami számukra nagyjelentőségű: valami az embernek az istenhez való viszonyáról, a világegyetemről, a mindenségről, az örökkévalóságról, a végtelenségről. — Amikor azonban az objektív művészetről szóló német elmélet következtében megállapítják, hogy mindez nélkülözhető a drámában, akkor az is érthetővé válik, hogy olyan író, mint Shakespeare, a legnagyobb drámaíró zseniként szerepelhet, az a Shakespeare, aki nem fogta fel korának vallásos meggyőződését, akinek egyáltalán nem volt vallásos meggyőződése és aki drámaiban csak összehalmozott minden elképzelhető eseményt, borzalmat, együgyűséget, magyarázgatást és színfalhasogatást.

Mindezek azonban csak külső okok. Shakespeare hírnevének legfőbb és benső oka hajdan

és ma is az: »hogy drámái pro captu lectoris«  
készült művek, vagyis, hogy összhangban vannak  
kora és korunk felső osztályainak vallástalan és  
erkölcstelen lelkialkatával.

\*\*\*

**A** MÚLT SZÁZAD ELEJÉN, amikor Goethe a filozófiai gondolkodás és az esztetikai törvények diktátora volt, a véletlen körülmények sorozata arra készítette, hogy Shakespearet dicsérje. Az esztetikusok fölkapták ezt a dicséretet, hosszú, misztikus, tudós cikkeket írtak és az európai nagyközönség lelkesedni kezdett Shakespeareért. Az általános érdeklődésre a kritikusok egymással versenyezve újabb és újabb tanulmányokat írtak Shakespeareről. Az olvasót és a nézőt fokozottabb mértékben erősítették meg csodálatában: Shakespeare hírneve növekedett, még pedig lavinaszerűen, míg végre korunkig azt az esztelen istenítést érte el, amelyre a szuggesztiónál egyéb okot nem lehet találni. Shakespearehez nincs mérhető senki, még csak megközelítően sem, a régi és az újabb írók között. »A költői

igazság a legszebb virág Shakespeare érdemeinek koszorújában»; »Shakespeare minden idők legnagyobb erkölcsstanítója, Shakespeare olyan sokoldalúságot és olyan tárgyilagosságot tanúsít, amely túlemeli őt az idők és nemzetek határain»; »Shakespeare a legnagyobb zseni, aki valaha csak élt»; »a tragédia, a komédia, a történelem, az idill, az idillikus komédia, az esztetikai idill, a mélyértelmű emberábrázolás, valamint a könynyedén odavetett, folyékony vers megteremtésére – ő az egyetlen ember. Nemcsak korlátlan hatalma van mosolyunk és könnyeink, a szenvedély minden cselekedete, a humor, a gondolat és a megfigyelés fölött, hanem úr egy végtelenül kiterjedt területen is, amelyet félelem- vagy gyönyör-keltő fantáziája tölt meg. Mindeneket átható tekintettel hatol be a költészet világába és a valóságos világba, s mindezek fölött áll a természet és a jellem, az emberi lélek ábrázolásában való hűsége.« »Shakespearenél a Nagy jelző önmagától adódik. Kifejezésre juttatta korának csodás életét és a gondolatnak levegőben uszkáló csíráiból prófétai módon előrelátta a jövő szociális szellemét. (Világos példája ennek Hamlet.) –

Ha még hozzátesszük, hogy, nagyságát nem is tekintve, egyúttal az egész irodalom reformátora is lett, akkor minden habozás nélkül állíthatjuk, hogy Shakespeare nemcsak nagy költő volt, hanem a legnagyobb költő valamennyi költő között, aki csak valaha élt és hogy a költői alkotás terén csak egyetlen versenytársa volt, — maga az élet, amelyet műveiben olyan tökéletesen rajzol.»

Ennek az elismerésnek nyilvánvaló túlzásai mindennél jobban bizonyítják, hogy nem a józan ész, hanem a szuggesztíó szüleménye. Minél közönségesebb, minél alacsonyabb, minél sekélyebb valamely jelenség, annál természetfölöttibb és túlzóbb az a jelentőség, amelyet neki tulajdonítanak. A pápa nem csak egyszerűen szent, hanem a legszentebb és így tovább. S így Shakespeare nem csak egyszerűen jó író, hanem a legnagyobb zseni, az emberiség örök tanítója.

A szuggesztíó mindig csalássá válik, a csalás pedig bajt szül. Az a szuggesztíó, hogy Shakespeare művei nagyszerű zseniális művek, az esztetikai és etikai tökéletesség betetőzése, sok rosszat okozott már és még okoz ma is az emberiségnek.

Ez a rossz kétszeres: először is a dráma elhanyaglott és a haladás e fontos segédeszköze háttérbe szorult egy semmitérő és erkölcstelen időtöltés miatt, másodszor pedig az utánzásra buzdító hamis példák közvetlen megrontói lettek az emberiségnek.

Az emberi életet csak a vallásos öntudat fejlődése teszi tökéletessé és ez az öntudat az egyedüli, amely az emberiséget tartósan egybefűzi. A vallásos öntudatot a szellemi tevékenység minden fajtája fejleszti ki az emberben. A művészet egyike ezeknek a tevékenységeknek, a dráma pedig a művészet egyik és talán a leg hatásosabb fajtája.

Ezért a drámának, hogy a neki tulajdonított fontosságot kiérdemelje, hozzá kellene járulnia a vallásos öntudat fejlesztéséhez. A drámának mindig ez volt a föladata és a keresztény világban teljesítette is. Csakhogy a kereszténységnek élet-tanítóul való új fölismerése után a drámai művészet nem találta meg azt a formát, amely megfelelt volna ennek a megismerésnek és a renaissance-kor emberei a klasszikus művészet utánzására ragadtatták magukat. Ez érthető volt,

a tendenciának háttérbe kellett vonúlania és a művészetnek a keresztény megismeréssel megegyező új formát kellett találnia.

Ennek az új formának a felfedezését azonban hátráltatta a német íróknál a XIX. század elején fölbukkant tantétel, – az úgynevezett objektív, vagyis a jó és a rossz iránt közömbös művészet tana. Ehhez járult még Shakespeare drámáinak túlzott dicsérete, amelyek egyben, hogy megegyeztek a német esztetikai tanokkal, még anyagul is szolgáltak hozzájuk. Ha nem dicsérték volna annyira túlzottan Shakespeare drámáit, mint tökéletes példákat, a XVIII. és XIX. század emberei megértették volna, hogy a drámának, mint komoly valaminek a létjogosultsága abban rejlik, hogy a vallásos öntudatot fejlessze, amint ezt mindig tette és amint ezt másként nem is tehette. És ha ezt megértették volna, a drámának új, vallásos öntudatuknak megfelelő formát kerestek volna.

De – eldöntötték, hogy Shakespeare drámái a tökéletesség csúcspontja, s hogy nekünk is hozzá hasonlóan kell írunk, minden vallásos, sőt erkölcsi gondolat nélkül. És minden író hozzá-

fogott Shakespearet utánozni, semmitmondó drámákat írni, mint amilyenek Goethe, Schiller, Hugo és Oroszországban Puskin művei, vagy Osztrovszkij, Alexej Tolsztoj krónikái és a többé-kevésbé ünnepelt drámai művek megszámlálhatatlan tömege, amelyek minden színházat elárasztanak s amelyeket minden jött-ment, ha véletlenül megkívánja, vagy eszébe jut, hogy darabot írjon, halomra gyárt. Csak a dráma fontossága iránt való ilyen alacsony, közönséges megnemértés mellett lehetséges, hogy nálunk oly végtelen sok drámai munka jelenik meg, amelyek az emberi cselekedeteket, viszonyokat, jellemeket és lelkiállapotokat írják le és amelyekben nyoma sincs szellemi tartalomnak, sőt még gyakran józan észnek sem.

Áz olvasónak nem szabad azt hinnie, hogy a korunkbeli drámának ebben a lebecsülésében kivételt teszek azokkal a színdarabokkal, amelyeket véletlenül magam írtam. Elismerem, hogy belőlük éppúgy hiányzik, mint a többiekből, az a vallásos jelleg, amely a jövő drámájának szükség-szerű alapföltétele.

Egyszóval, korunkban a dráma, a művészetnek

ez a legfontosabb ága, a nagy tömeg kicsinyes és erkölcstelen időtöltésévé lett.

De a legrosszabb a dologban az, hogy a dráma annyira lesüllyedt, amennyire csak süllyedhetett és mégis nagy jelentőséget tulajdonítanak neki, amit pedig már nem érdemel meg. Drámaírók, színészek, színigazgatók, a sajtó, – mindenki a legnagyobb komolysággal beszél róluk a színházi tudósításokban és – a többiek teljesen meg vannak győződve a mai drámának erről az értékes mivoltáról és fontosságáról.

A korunkbeli dráma lezüllött nagy ember, aki süllyedésének legalacsonyabb fokára jutott és még mindig a múltját dicséri, amiből semmi sem maradt. A korunkbeli közönség pedig hasonló azokhoz, akik kíméletlenül mulatnak az egykor nagy, de most mélyresüllyedt emberen.

Ez a Shakespeare nagyságáról szóló járványszerű szuggesztívó gonosz hatása, s a hamis példaképnek utánzásra való elfogadása a másik sajnálatos eredménye ennek az imádatnak. Ha csak azt mondták volna, hogy Shakespeare saját korának jó írója, meglehetősen jó verscsinálója, intelligens színésze és jó színigazgatója volt, a

most felnövekvő nemzedék mentes maradt volna Shakespeare befolyásától, még akkor is, ha ez az elismerés helytelen és túlzott maradna továbbra is, de igazságos emberek enyhítenék. Ha azonban az életbe lépő fiatalember elé nem az emberiség vallásos és erkölcsi tanítóit állítják a tökéletesség mintaképéül, hanem mindenekfölött Shakespearet, akit a tudósok nemzedékről-nemzedékre a legnagyobb költőül és a legnagyobb élettanítóul vallanak, – akkor ez a fiatalember nem maradhat ment a káros befolyástól.

Amikor Shakespearet olvassa vagy látja, akkor már nem kérdés számára, vajjon Shakespeare jó-e vagy rossz, hanem csak az, hogy miből áll az a rendkívüli esztetikai és etikai szépség, amiről tudós, nagyrabecsült férfiak meggyőzték és amit sem nem lát, sem nem érez műveiben.

És kényszerűen lerontja a saját esztetikai és etikai érzését, hogy a meglévő nézetekhez alkalmazkodjék; nem hisz többé önmagában, hanem elhiszi azt, amit a nagyrabecsült emberek mondanak neki. Magam tapasztaltam ezt.

Amikor azután a drámák bírálatát és a magyarázatos kivonatokat olvassa, azt képzei, hogy

valami művészi benyomásfélét érez. Minél tovább tart ez, annál jobban elrontja esztetikai és etikai érzékét. Nem tudja többé helyesen és világosan megkülönböztetni, mi a művészi és mi a művészet mesterként utánzása. Mindenekelőtt azonban – megfertőzve attól az erkölcstelen életfölfogástól, amely Shakespeare drámáit áthatja, – elveszti azt a képességet, hogy a jót a rossztól megkülönböztesse. És befejezi benne a rombolást az a tévedés, hogy egy jelentéktelen, művészietlen, egyenesen erkölcstelen író ennyire égis magasztalnak.

Ezért az a véleményem, hogy minél előbb vetik ki az emberek fejükből Shakespeare téves istenítését, annál jobb.

Ha az emberek fölszabadulnak ez alól a csalódás alól, csak akkor fogják megérteni, hogy a vallásos alapelem nélkül való dráma nemcsak hogy nem az a jelentős és jó dolog, aminek tartják, hanem a legközönségesebb és a legmegvetendőbb valami a világon. Miután ezt megértették, a modern dráma számára új formát kell keresniök és találniok s ez az új forma nem lehet más, csak olyan dráma, amely az emberben levő

vallásos öntudat legmagasabb fokának kifejlesztését és erősítését szolgálja.

Másodszor, az emberek, hipnotikus álmukból fölébredve, meg fogják érteni, hogy Shakespeare és utánzóinak közönséges és erkölcstelen művei, amelyek csak a néző szórakoztatására és mulattatására törekszenek, nem taníthatják az életet – és hogy mivel nincsen valóban vallásos dráma, más forrásokban kell keresni az élet tanításait.





A  
KULTURA KÖNYVTÁR

*a szellemóriások, az emberiség világlító tornyai,  
koruk életirányát képviselő nagyok életrajzeit,  
róluk szóló tudományos és művészi arcképeket,  
essaiket ad az olvasó kezébe, kulcsul műveik és  
pályájuk megismeréséhez, vagy zárókövül a  
róluk alkotott vélemény épületéhez.*

**Az első megjelent kötetek:**

1. ANATOLE FRANCE. Irta Brandes
2. TOLSZTOJ. Irta Romain Rolland
3. CHOPIN. Irta Liszt Ferenc
4. NAPOLEON. Irta Taine
5. DANTE. Irta Carducci
6. ROMAIN ROLLAND. Irta Stefan Zweig
7. RODIN. Irta Rainer Maria Rilke
8. BAUDELAIRE. Irta Théophile Gautier
9. NERO. Irta Suetonius
10. PUSKIN. Irta Dosztojevszkij
11. RUBENS. Irta Verhaeren
12. BERLIOZ. Irta Romain Rolland
13. SHAKESPEARE. Irta Tolsztoj
14. E. T. A. HOFFMANN. Irta R. Schaukal

---

A KULTURA KIADVÁNYAI  
MINDENÜTT KAPHATÓKI





OSZK

OSZK

