

„JÁTSZÓHELY AZ EGÉSZ VILÁG”: SHAKESPEARE (1564–1616) TITKA

Kállay Géza

PhD, egyetemi tanár, ELTE Angol–Amerikai Intézet Angliztika Tanszék
kallay@ucsc.edu

„A Múzsák Shakespeare finomra csiszolt szófordulataiban szólalnának meg, ha angolul beszélnek” – írta Francis Meres már 1598-ban az akkor harmincnégy éves költőről és drámaíróról.¹ Pedig akkor még olyan, később a leghíresebbek közé sorolt darabjain van innen, mint a *Hamlet* (-1600), a *Vízkereszt* (-1601), a *Lear király* (1605), a *Macbeth* (1606) vagy *A vihar* (1611). Meres nem fukarkodik a dicsérettel: szerinte egyenesen Ovidius „édes-szellemes lelke lakik” a „mézédes nyelven zengő”, „könnyed szelídséggel” alkotó szerzőben, és Ovidius a kor egyik legünnepeltebb, legjobban szeretett példaképe volt. *Gentle* vagy *sweet* Shakespeare: saját korában ez a két jelző jelenik meg neve előtt leggyakrabban, ha művei kerülnek szóba. Vagy „*honest Will*”-nek (derék, ’becsületes’ Willnek) nevezik, ha Shakespeare-t, az embert említik. A *gentle* és a *sweet* jelentései itt inkább ’kellemes’, ’gyönyörködtető’, ’nem túlzó’; olyan embert jelöl, aki mindig tudja a kellő – a korban nagyra

értékelt – mértéket. A *gentle* értelme persze lehet ’nyájas’, ’szelíd’, ’kedves’, ’gyengéd’ is, a *sweet* pedig elsősorban ’édes’: talán ezek a jelentések is bejátszanak a hízelgő Shakespeare-portréba.

Meres túlárado dicsérete azonban kivételnek számít; Shakespeare saját korában nem volt a „leg”-ek embere. Nem őt tartották a legjobb lírai költőnek, mert annak a nála pont tíz évvel idősebb Sir Philip Sidney, valamint Sidney nagy felfedezettje, Edmund Spenser, és – később – John Donne számított. Sidney-t, aki a németalföldi csatákban szerzett sebesülésébe halt bele 1586-ban, valóságos kultusz övezte: ő volt a „reneszánsz ember” leghitelesebb megtestesítője; egyszerre kitűnő vívó, lovas, és a szavak mestere, valamint elsőrangú gondolkodó is, az egyik első angol nyelvű esztétikai-filozófiai értekezés, *A költészet védelmében* (*An Apology for Poetry*) című, már akkor nagyhatású mű szerzője. Donne pedig roppant költői erőről tanúskodó, a Szent Pál-katedrálisban mély átéléssel előadott prédikációiról is komoly hírnévre tett szert. Nem Shakespeare volt a legműveltebb drámaíró, mert a szintén egyetemi végzettség nélküli, szorgalmas autodidakta, a nála nyolc évvel fiatalabb rivális, Ben Jonson sokkal jártasabbnak tűnik a latin sőt, görög költői és drámai minták ismeretében és követésében. Jonson

le is szólt – már vetélytársának halála után – Shakespeare „csékély latin” és „még kevesebb görög” tudását, bár lehet, hogy csak annyit akart mondani: *annak ellenére*, hogy a „*gentle*” Shakespeare kevéssé ismerte a klasszikusokat, nagyobb alkotott Szophoklésznel, Senecánál, Plautusnál és a többi nagy klasszikus drámaírónál. Ez utóbbit – a később itt még többször felbukkanó – „Első fóló (*First Folio*)”-ban, Shakespeare nagyságát dicsérő versében írja, amely fényes jövőt jósol „a kedves (*sweet*) avoni Hattyú”-nak; ez egyébként az egyik legfőbb bizonyíték, amely összeköti a drámák szerzőjét a stratfordi születésű William Shakespeare-rel. Jonson szerint Shakespeare mind időben, mind térben hódítani fog: nem egyetlen időszak tekintetében nagy költő ő, hanem „minden idők” poétája, és „Európa minden országa tisztelettel övezi majd”. Pedig Shakespeare nem volt korának legtermékenyebb szerzője sem, mert ezzel Thomas Heywood dicsekedhetett, aki azt állította, hogy „közel kétszáz darabban volt benne a keze, vagy legalábbis egy nagyujja”. A kor kutatói kb. hatezerre teszik az első angol nyelvű tragédia, a *Gorboduc* (1565) megjelenése és a színházak 1642-es bezárása közötti „aranykorban” keletkezett, eredeti színpadi művek számát (ennek kb. egytizede maradt ránk); Heywood műveinek mennyisége ennek fényében is tiszteletre méltó. Shakespeare harminchét (vagy ennél néhányal több) darabja húszegynéhány éves londoni tartózkodás alatt (kb. 1587 és 1610 között) nem kis teljesítmény, de eltöri Heywood – persze inkább szó szerint *darabra* mérhető – teljesítménye mögött, bár a *Kedvességgel megölt asszony* (*A Woman Killed With Kindness* – Nemes Nagy Ágnes fordításában *Pusztító szeretet*) izgalmas dráma és az *Othellóval* mutat rokon vonásokat.

Shakespeare korabeli megítélését bonyolítja, hogy elsősorban drámai műveit és a szövegeit tanulmányozzuk és tartjuk nagyra; kevesen olvasták elbeszélő költeményeit, az először 1593-ban megjelent *Venus és Adonist* (*Venus and Adonis*) és a *Lukrécia meggyalázását* (*The Rape of Lucrece*). Holott Shakespeare valószínűleg ezeket tartotta legfontosabb alkotásainak, abból ítélve, hogy a két, egyformán Southampton grófjának „legmélyebb kötelességtudattal”, illetve „végtelen szeretettel (*love*)” ajánlott kötet roppant gondos szerkesztő keze munkáját dicséri. A *Venus és Adonis* különösen nagy költői siker volt: csupán Shakespeare életében nyolc kiadást ért meg. Ezzel szemben az életében megjelent drámákról és az 1609-ben Thomas Thorpe által közreadott százötvennégy szonetttről még az is eldönthetetlen, vajon a szerző jóváhagyásával kerültek-e nyomdába. A lírai költészetet legnagyobbra értékelő korai angol újkorban a dráma éppen ekkor van a mai értelemben vett „irodalmi” műfajjává válás útján. 1616-ban, Shakespeare halálának évében Ben Jonson már alkalmasnak találta az időt, hogy „Összes műveit” fólóba rendezze és kinyomtattassa, és ezzel nemcsak verseit, hanem drámáit is „klasszicizálta”. A fóló komoly – és drága – irodalmi alkotások befogadásra is alkalmas megjelenési formává vált. A hét évvel Shakespeare halála után volt színésztársai, John Heminges és Henry Condell által összeállított, a kor szokásainak megfelelően prózai és verses ajánlásokkal – többek között, mint említettem, Jonsonéval – kezdődő, a mecénásoknak, Pembroke és Montgomery grófjának „dedikált” ún. *Első fóló* is egyértelműen a drámai műfajok elismertségének növekedését mutatja.

Ha Shakespeare munkásságát a korabeli mércével mérjük, minden jel arra mutat, hogy

¹ Nem jelzem minden adatról külön-külön, honnan vettem őket, mert ez a terjedelmet közel duplájára növelné. A Shakespeare-rel kapcsolatos dokumentumok megtalálhatóak a *The Norton Shakespeare* Függelékében (Greenblatt et al., 1997, 3321–3363.). A Shakespeare életére, korára, kortársaira vonatkozó adatok az *Irodalom*-ban felsorolt művekből származnak. Ahol másképpen nem jelzem, a fordítás az enyém.

nem „mindenki fölé magasodó” szerzőről van szó. Inkább arról, hogy Shakespeare remekül „beleillett a csapatába”; „egy volt a nagyon jók között”. A színpadra szánt dráma megvalósítása minden időben kollektív alkotás, Shakespeare idejében pedig még a drámák közös komponálása is megszokott gyakorlat volt, ő is több darabját (a *VIII. Henriket* biztosan, valószínűleg a *Macbethet*, az *Athéni Timont*, talán másokat is) társszerzőkkel írta. Nem tudjuk, pontosan mikor és miért érkezett Londonba; esetleg a Királynő Társulatához, a Queen's Companyhoz csatlakozott 1587 táján, amikor az Stratfordban járt. De viszonylag hamar felhívta magára a figyelmet, és a legelső őt említő, ma hozzáférhető dokumentum 1592-ből az irigység és a gyűlölet hangján szólal meg. A fiatal színpadi szerzőt Robert Greene – akkor jó nevű drámaíró, népszerű románcok és regények mestere – vitriolos pamfletben támadja meg. Greene halálos ágyán óva inti pályatársait a „felkapaszkodott varjútól”, aki „a mi tollainkkal ékeskedik”. Shakespeare úgy jelenik meg, mint egy „*Johannes fac totum*”, azaz olyan személy, aki azt hiszi, mindenhez ért, „minden lében kanál”. Ez talán arra utal, hogy a vidékről a fővárosba, a zömében – mint Greene, vagy Christopher Marlowe is – Cambridge-ben végzett színházi szerzők közé cseppenő fiatalember nemcsak drámákat írt, hanem színész is volt, bár az utóbbinak – úgy tűnik – nem volt kiemelkedő. Azonban később ő lett társulatának „dramaturgja” is: a „házi szerzőség” mellett az ő feladata volt megítenni, egy benyújtott új darab érdemes-e az előadásra, ő javasolt változtatásokat, alakított és írt át darabokat. Bár a mai fogalmak szerinti „plágium” nem létezett, s a szerzők – épp a „mester” iránti tisztelet jeleként – akár több sort is minden változtatás nélkül vettek át egymástól, Greene

valószínűleg arra céloz, hogy ez a „varjú”, aki azt hiszi, ő az egyetlen „színpadrázó” (*Shakespeare scene*) az országban, minden tudományát, eredetiségét és ötletét tőle, Greene-től lopta. Henry Chettle, Greene barátja és műveinek sajtó alá rendezője a Shakespeare-re vonatkozó sorokat – nagy szerencsénkre – megjelenítette, de bocsánatkérő kommentárt fűzött hozzájuk, messzemenően elismerve, hogy az ifjú szerzőről mindenkitől csak jót hallott: minden tekintetben becsületes, egyenes jelleműnek mondják, akinek szépen csiszolt, előkelő, városi stílusa van. A támadás Shakespeare-t mindenesetre nem zavarta abban, hogy 18 évvel Greene halála után, kb. 1610-ben a *Téli regé* alaptörténetét Greene 1588-ban megjelent prózában írt románcából, a *Pandos-tóból* vegye, talán elégtétellel, vagy épp Greene emléke előtt nagyvonalúan tisztelegve.

A feltékenységet és elismertséget egyaránt tükröző incidens után egészen Meres fent idézett, elragadtatott véleményéig nem halunk Shakespeare-ről „irodalomkritikát”, az azonban kétségtelennek tűnik, hogy sikeres volt, anyagi tekintetben bizonyosan. A fennmaradt adásvételi szerződések tanúsága szerint már 1597-ben 60 fontért megvásárolja szülővárosának, Stratfordnak második legnagyobb, *New Place*-nek (Új Hely) nevezett közházát, 1602. május 1-én pedig igen jó minőségű városi földekért 320 fontot fizet ki. Majd 1605. július 24-én újabb 440 fontot, amivel „tizedet” szerez magának, azaz bizonyos, a Stratford környékéről származó mezőgazdasági termékek bevétele után 10% illeti meg – ez önmagában évi kb. 40 font biztos jövedelmet jelent. Hatalmas összegek; egy vidéki nemesúr évi jövedelme 50–150 font volt, egy inas egy egész évre kapott kb. 3 font fizetést, egy „gimnáziumi” tanár évi 10 fontot, de a színházi társulatnak 3 fontba került egy sokrésztes, díszes, például

királyi jelmez is a szabónál, és telt ház esetén kb. ennyi volt egy – délután 2 és 4 között tartott – előadás bevétele. Shakespeare azok közé számított, akik a színházból – esetében az 1599-től működő Globe Színház vállalkozásából, amelynek egytized részben részvényese is volt – komoly vagyona tettek szert. Ezzel sem áll azonban egyedül: Shakespeare tragikus hőseinek (Hamlet, Othello, Lear stb.) színpadi megformálója, Richard („Dick”) Burbage, sőt, a Shakespeare társulatát menedzselő egész Burbage család, vagy az egyik rivális társulat, a *Lord Admirális Embereinek* (*Lord Admiral's Men*) nagyszerű tragikus színésze, Edward Alleyn, és mások is tekintélyes pénzüsszegek birtokában vonultak vissza.

Persze Shakespeare elsősorban a színházi világon kívül forgatta ügyesen a pénzt; legfőbb ambíciója minden jel szerint az volt, hogy a megfelelő pillanatban jómódú földbirtokosként telepedjen vissza szülővárosába. Úgy tűnik, ez a pillanat 1610 táján következett be, amikor szintén Stratfordban élő lánya, Susanna révén unokával is büszkélkedhetett. Onnan sejtjük, hogy 1610 után már sokkal több időt töltött Stratfordban, mint Londonban, hogy utolsó, még egyedül írt darabjában, a *Téli regében* és *A viharban* a rendezői utasítások jóval számosabbak, mint a korábban írt drámákban. Feltételezhető tehát, hogy személyesen nem volt jelen a próbákon, hogy szóban irányítsa a színészeket – az ő korában a mai „rendező” még nem létezett, és a színpadra vitelt a szerző vagy egy tapasztalt színész segítette. A Shakespeare-tudósok közül leginkább Stanley Wells képviseli azt az álláspontot, hogy Shakespeare már 1610 előtt is jóval több időt töltött Stratfordban, mint azt a legtöbb életrajzírója feltételezi (Wells, 2002, 33–38.). Tudjuk, hogy Shakespeare szülei, John Shakespeare és Mary Arden egészen az 1570-

es évek végéig jómódban éltek, hála az apa börtöncserző és kesztyűkészítő műhelyének és más üzleti vállalkozásainak. Hogy William járt-e a stratfordi, igen színvonalas oktatást nyújtó „gimnáziumba” (*Grammar School*), írásos nyoma nincs, de sok osztálynévsor elveszett, és a drámaíró széles körű olvasottságából valószínűsíthető. 1582. november 28-án házasságot kötött a nála nyolc évvel idősebb Anne Hathaway-jel; az esküvővel sietni kellett, mert 1583. május 25-én már első gyermeküket, Susannát keresztelik. 1585. február 2-án az ikrek, Judith és Hamnet² keresztelőjét ünneplik; Hamnet 11 éves korában – nem tudni mi okból – meghalt. A fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint a családnak semmi más jövedelme nem volt, mint amit William hozott a házhoz, sőt, úgy tűnik, a közben tönkrement szüleiéről és öt testvéréről is ő gondoskodott, bár senki sem tudja, mivel foglalkozott az iskola befejezése és a Londonba kerülés közötti időszakban. De Londonból a keresetét rendszeresen haza kellett juttatnia, s ezt a legbiztonságosabban személyesen lehetett megtenni, sőt, Wells azt is feltételezi, hogy a darabjait is szívesebben írta „vidéki magányában” (Wells, 2002, 37–38.). Shakespeare házasságáról és családtagjaihoz fűződő, otthoni viszonyairól persze csak találgatások vannak (mint oly sok másról), elsősorban a végrendelete alapján (amelyen láthatóan reszkető betűkkel szerepel az aláírása, az egyetlen hitelesnek tekinthető kéziratos emlék tőle). Például az, hogy feleségére csak

² A *Hamnet* név a Hamlet írásbeli variánsa volt. De Shakespeare nem későbbi világhírű hőse miatt keresztelte egyetlen fiát Hamnetnek, egyik szomszédjának, a fiú keresztapjának volt ez a neve. Akkoriban szokás volt a keresztapa nevét adni a fiúnak, a keresztanya nevét a lánynak. A Hamlet nevet pedig Shakespeare a darab forrásaiból vette át.

a „második legjobb ágyat” hagyja, nem jelent feltétlenül rossz házasságot, mert ez a házastársak dupla „nási ágya” volt. A legjobb ágy – Samuel Schoenbaum szerint (Schoenbaum, 1975, 174.) – a vendégeknek volt fenntartva, a házastárs pedig a törvény szerint automatikusan megörökölte az elhalt vagyonának egyharmadát és holtig tartó „haszonélvezeti” joga volt a házra, amelyben házastársával élt, de erről nem kellett a végrendeletben megemlékezni. A néhány véletlenül fennmaradt dokumentumból – hiszen ki gondolta volna akkor, hogy bármilyen, Shakespeare-rel kapcsolatos írásnak mekkora jelentősége lesz később – spekulálni éppoly bizonytalan vállalkozás, mint stratfordi „nyugállományról” beszélni; ezt egy olyan vérbeli színházi emberől, mint Shakespeare nehéz is volna elhinni. A társulatban a helyét nagy valószínűséggel elfoglaló, kitérő drámaíróval, John Fletcher-rel még három darabot írt *A vihar* (1612) után is: a már az Első főlíóban is szereplő *VIII. Henriket* (melyet újabban a Shakespeare-szakirodalom *All Is True [Minden igaz]* címmel emleget), a *Két nemes rokont* (*The Two Noble Kinsmen* – ezt mára a legtöbb Shakespeare-összkiadás kanonizálta), és a *Cardéniót*, amely elveszett, és csupán egy 18. századi átdolgozásból következtethetjük ki hozzávetőleges tartalmát. A mai kánonból egyedül a hányatott sorsú *Pericles* nem került az Első főlíóba; ezt végül az 1664-es Harmadik főlíó fogadta be.

Ahogy Chettle, a korabeli feljegyzések Shakespeare-t, az embert egyenes, becsületes³ jellemnek mutatják, igaz, hűséges barátnak,

³ Az *Othellóban*, ahol az *honest*, illetve *honesty* szó ötvenkétszer fordul elő, az *honest Will* ezt a jelzőt elsősorban Jagóval kapcsolja össze; különösen Othello szereti ismételtetni: „becsületes Jago”. Ha ennek van hírértéke, sokat elmond arról, Shakespeare mennyire érezte az embert kiismerhetőnek, önmagát is beleértve.

aki derűsen fordul mindenkihez, szereti az okos társaságot, ahol szívesen csillogtatja elméjét. Shakespeare – úgy tűnik – csupán saját társulatának írt darabokat, és másutt színészként sem lépett fel: ha mindenáron „leg”-ekkel kívánjuk illetni, igaznak tűnik, hogy ő korának leghűségesebb színházi embere. Amikor egy pestisjárvány miatt elrendelt, több mint egy esztendei kényszerszünet után a londoni társulatok 1594 nyarán újjászerveződnek, a már említett Burbage család által vezetett *Lordkamarás Emberei* (*The Lord Chamberlain's Men*) között találjuk, és ez így is marad halála napjáig. A társulatot – vélhetően magas színvonalú előadásai miatt – az Erzsébet királynő halála után angol trónra lépő skóciai Jakab magának akarta, 1603 májusa után tehát „a Király Emberei” (*The King's Men*) néven működtek tovább, mint I. (Skóciában VI.) Jakab (James Stewart) szolgái. Mint minden társulatot, Shakespeare-ét is egy magas rangú főnemes patronálta, azaz szolgálként tartotta számon őket; köpönyegükön viselheték uruk címerpajzsát, ami a csapnivaló közbiztonsági viszonyok között komoly védelmet jelentett. Elsősorban a patronus házában (kastélyában, palotájában) adtak elő, főleg nagy ünnepek alkalmával; az olyan nagy színházakban, mint a Globe, a Rose, a Hope, vagy Fortune csak „gyakoroltak”, „próbáltak” – voltaképp így tudtak megélni a belépti díjként szedett bevételből. Megélhetési szükség és gyakorlási vágy miatt turnéztak vidéken is, ahol – mint az 1576-tól Londonban folyamatosan szaporodó, fából épült, több ezer ember befogadására alkalmas nagyszínházak elterjedése előtt – kocsmákban és nemesek házaiban léptek fel, jó időben az udvaron ácsolva ideiglenes színpadot.

Meres azt is megemlíti, hogy Shakespeare egyformán kiemelkedő a komédiák és tragé-

diák szerzőjeként, miközben a kortársak többsége vagy inkább komédiákra specializálódott (mint például Jonson vagy Thomas Dekker), vagy tragédiákra (Christopher Marlowe, John Webster stb.), és a Shakespeare-éhez hasonló kettősség – ugyanilyen természetesség mellett – kivétel, de azért megtalálható például az igencsak Shakespeare-tanítványnak tűnő Thomas Middletonnal. Shakespeare harmadik főműfaja, a magyarul általában „királydráma”-ként emlegetett „historia” (*history play*) a kor szemléletében nem válik el élesen a tragédiától (és ez megfordítva is érvényes). Királydrámát mások is írtak (például Marlowe: *II. Edvárd*), de az Shakespeare újítása, hogy „évadokat”, sorozatokat, voltaképp két tetralógiát írt. Heminges és Condell az Első főlíóban a históriáknak a komédiák és tragédiák között külön blokkot nyitott, ezzel mintegy a „sajátos angol műfaj” rangjára emelve a „királydrámát”. A „tragédiák” csoportját a fontos szereplők halálával végződő drámák alkotják, a „komédiák” közé nagyjából a házassággal végződő darabok kerültek. Mára egy-egy darab műfaji besorolása megváltozott, illetve a komédiákat a Shakespeare-tudósok alcsoportokra („zöld/romantikus vígjáték”, például *Ahogy tetszik*; „keserű komédia”, például *Szeget szeggel*; „románc”, például *A vihar*) osztják, de alapvonaliban a két színészárs rendszerezése kanonikusnak bizonyult.

Az 1623-as, 907 oldalas, kb. nyolcszáz (egyesek szerint ezer) példányban kinyomtatott Első főlíó mindenképp döntő fordulópontra Shakespeare utóéletében. Sajnos nagyon úgy tűnik, hogy az egyes blokkokon belül a drámák egymásutánja semmiféle tartalmi vagy keletkezési logikát nem követ; mivel akkor már sok darab kiadási joga más kiadóknál, illetve nyomdászoknál volt, a

művek zömében abban a sorrendben követik egymást, ahogyan a főlíó nyomdásza, Isaac Jaggard és szindikátusa a kiadási jogokat meg tudta vásárolni. Az Első főlíó nélkül olyan darabokat nem ismernénk, mint a *Vízkereszt*, a *Macbeth* vagy *A vihar*. És bár a főlíó megjelenése előtt – főleg a társulat anyagi helyzetén lendítendő – tizenkilenc Shakespeare-darab megjelent már quartó, azaz „negyedré” formátumban (ezek voltak a kor olcsó „paperbackjei”, például *III. Richárd*, *Romeó és Júlia*, *A velencei kalbár*, *Othello* vagy a már említett *Pericles*, néhányuk többször is), egyes darabok quartó-, illetve főlíó-beli változatai között komoly eltérések vannak, ezért a főlíó nélkül sok szövegváltozattal is szegényebbek lennénk. Condell és Heminges (akikről Shakespeare a végrendeletében is megemlékezett, tehát közeli jó barátai voltak) többnyire sűgőpéldányokból állították össze a *Mr. William Shakespeare komédiái, históriái [királydrámái, történelmi színművei] és tragédiái* (*Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies*) című nagyméretű, sok vesződséggel (és hibával) több, mint egy éven át nyomtatott, 1 fontért árult, akkor „nagy sálátára” emlékeztető laphalmazt.

A „nagyon Sokféle Olvasóhoz” (*To the great Variety of Readers*) című bevezetőben Heminges és Condell persze nem arról ír, hogy a Globe-nak nevezett színházból induló szerző globális tekintélyre fog szert tenni, Kínától Egyiptomig, Máltától Amerikáig. Arról sem, hogy minden idősk legismertebb, legnagyobb hatású szerzője lesz – egymagában „kulturális ikon” és „intézmény”, sokak szemében a „modern európai ember” első és máig érvényes művészeti megformálója; efelé – mint láttuk – a főlíóban Ben Jonson hajlik. A két színész legfőbb érve a megjelentetés mellett, hogy egy „olyan nagyszerű barát és munka-

társ (*friend and fellow*) emléket, mint a mi Shakespeare-ünkét”, ébren kell tartani. „De nem a mi felségterületünk, akik csak össze-szedtük a munkáit, és most átadjuk nektek, hogy dicsérjük őt” – írják bevezetőjük végén.

„A ti tisztetek ez [mármint megítélni munkásságát], akik olvassátok. És erre nézve azt reméljük, hogy különbözőféle képességeiteknek megfelelően, eleget fogtok találni benne, ami egyszerre vonz és ragad meg benneteket: mivel az ő szelleme és szellemessége [*wit*] épp annyira nem maradhat rejtve, mint amennyire nem szabad, hogy elveszen. Ezért olvassátok, és újra és újra. És ha akkor sem tetszik, akkor biztos, hogy valamiféle nyilvánvaló veszélyben vagytok [*surely you are in manifest danger*], ha még mindig nem értitek...” (Greenblatt., 1997, 3350.).

Már az lenyűgöző, hogy két színész, akik a színdarabok több szerepét nagy valószínűséggel számtalanszor alakították, sok sorát kívülről fújták, és mi sem volt nekik nyilvánvalóbb, mint hogy ezeket a szövegeket Shakespeare nem a szemnek, hanem a fülnek szánta, most ennyire az olvasó helyzetébe tudják képzelni magukat. A módszer: újra és újra elolvasni, ízlelni, értelmezni a mondatokat (akkor még sokan hangosan olvastak), ami-ben annak elismerése is benne rejlik, hogy ezek nem könnyű szövegek, ezekkel dolgozni kell. De az sem kizárt, hogy még a tapasztalt színházi ember kimondatlan bölcsessége is meghúzódik a buzdítás és jó tanács mögött: egy igazán nagy színész a szövegén kívül még legalább nyolcféleképpen kommunikál a közönségével, és jeleníti meg – az előadás mindig jelen idejű közvetlenségében, a drámai helyzet éppen adott és persze esetleges feszültségében – ami a szöveg alatt, a „szubtextusban” rejtőzik. Ami első hallásra nem lenne érthető a színpadról, azt a jó színész

kézmozdulattal, testtartással, arcjátékkal helyre tudja tenni, ki tudja fejteni, „el tudja magyarázni”.

Az olvasó azonban ilyen segítséget nem kap; egyedül van az értelmezés nehézségeivel, neki szemmel felfogott szavakon kell kiigazodnia, és módszerként csak az újraolvasás – és persze a „színpadra képzelés” – áll rendelkezésére. Ezzel azonban élnie kell, mert ha még mindig nem érti Shakespeare-t, akkor „veszélynek” van kitéve. Nem könnyű kitalálni, mire gondolhatott itt Heminges és Condell. Talán ez az első alkalom, amikor Shakespeare-olvasók a mester feltétlen tekintélyére hivatkoznak: ha nem értem a szöveget, nem a szerzőben, hanem bennem van a hiba. Heminges és Condell az utolsó előtti mondatban kilátásba helyezik, hogy esetleg Shakespeare más barátai segíthetnek az értelmezésben, de mi ezt a lehetőséget már biztosan nem vehetjük igénybe. Én legszívesebben egyfelől úgy értelmezem a mondatot, hogy – mint ezt Géher István megfogalmazta – „Shakespeare: tükröz”: szövegek megértésének mélységeit mérő, az irodalomhoz fűződő viszonyainkat, szellemi arculatunkat, állapotunkat felmutató tükrökép (Géher, 1988, 9.). Másfelől az előszóírók meghökkentő állítása azt is jelentheti, hogy ha nem értem Shakespeare-t, és elmegyek olyan utalások, sejtetések, értelmek, szubtextusok mellet, amelyek a szövegben rejtőznek, azért forgok veszélyben, mert az életről és az életéről tudok kevesebbet; azzal nem vagyok tisztában, hogy én mit jelentek és jelenthetek.

Annyi bizonyos, hogy már a „Shakespeare-recepció” hajnalán felsejlik a színpadi Shakespeare és az olvasott Shakespeare különbsége. Amikor Heminges és Condell útjukra bocsájtják egy vérbeli színházi ember hátrahagyott írásait, talán valóban valami

olyasmire tapintanak rá, ami – legalábbis az egyik – fő oka annak, hogy Shakespeare még mindig a színpadon van, még mindig olvasuk „újra meg újra”, hogy őt tartjuk a „legnagyobbak”. Mi ez az ok?

„*Totus mundus agit histrionem*” – ez volt a Globe színház címerpajzsának jelmondata, fölötte Hercules domborműve magasodott, amint vállain tartja a Földet. A mondat szó szerinti jelentése: „az egész világ teszi/játssza a színészt”, azaz: az egész világ színészkedik; közkeletű fordítása: „színház az egész világ”. Ezt a mondatot: *All the world's a stage* (egész pontosan: 'az egész világ színpad, játszóhely, játszó-tér') Shakespeare a melankolikus Jacques szájába adja az *Ahogy tetszikben*,⁴ így kezdődik híres monológja az ember életének hét korszakáról: az emberi játszó-teret itt – kronologikus logikát követve – az emberi idő tagolja:

*A világ egy nagy színpad,
és minden férfi és nő ott színész:
megvan a belépése, távozása.
Egy emberélet sok szerepet ad:
hét felvonást. Első a csecsemő,
dajkájá karján bög s öklendezik.
Aztán a nyugős kisdíák, aki
megmosdva, reggel vonszolja a táskát
az iskolába. Aztán a szerelmes,
sóhajt, mint a kazán, a nő szeméről
bús verset ír. Aztán a katona,
cifrán káromkodó, párdúc-szakállú,
kényes a nevére, gyors, lobbanékony,
s a hírnév buborékját hajkurássza
az ágyú torkában. Aztán a bíró,
kerek hasú, kappannal jól kibélelt,
a szeme szigorú, szakállá nyírott,*

⁴ Az *Ahogy tetszik* értelmezéséhez az alábbi kiadásokat használtam: Dusinberre (2006), Hattaway (2000), Gilman (1963).

*tud bölcs példát és közhelyes ügyet,
így játssza szerepét. A hatodik
a sovány, papucos kis öregúr,
az orrán szemüveg, övében erszény,
ifjúkori nadragja szép ma is,
de szörnyen lötyög fonnyadt lábain,
s az öblös férfihang helyett a gyermek
vékonyka sípja szól. A legutolsó,
e mozgalmas darab záró színe,
a második gyerekkor: csak felejtés,
se fog, se szem, se íz, más semmi sincs.*

(2.3.139–166)⁵

Az ember életét hét korszakra osztani, az embert mint az univerzum, a „makrokozmosz” főszéplőjét, „mikrokozmoszát” színpadra képzelni reneszánsz közhely; mondhatni „közhelyes ügy”, mint amelyet a monológbeli bíró „tud”. Megtalálható a korban a nagy tekintélynek örvendő Hippokratésztól a humanista tudós Juan Luis Vivesig; Vives egy ideig Angliában tevékenykedett, I. Tudor Mária, „Bloody Mary” házitanítója is volt. De megvan Thomas Lodge *Margaritéjében*, vagy Withal 1599-es, az *Ahogy tetszik* – valószínű – keletkezési évében megjelent *Dictionary*-jében is. Utóbbiban a „színház” szócikkben ez áll: „Theatrum ... Ez az élet játék vagy színdarab, a világ színpad, tele változással minden tekintetben, minden ember színész, és ezért állandóan tesz-vesz”. Sőt, az egész téma azért kerül szóba a darabban, mert néhány pillanattal azelőtt az Elűzött Herceg – aki a hozzá hűségesekkel az Ardeni-erdőben él – Orlando különös „belépője” után megjegyzi:

*Látod, van másutt is boldogtalan,
Ezen az általános, nagy porondon*

⁵ Nádasy Ádám fordítása (Nádasy, 2008, 63–64.).

[*wide and universal theatre*, szó szerint: 'széles és egyetemes színház']
szomorúbb műsorok is láthatók,
mint a miénk" (2.4.136-139).

Orlando, aki azt hitte, az erdőben „csak vadság létezik” (108) és kivont karddal követelt ételt az éppen lakomához ülő társaságtól, a szíves invitálás hallatán elmegy a család öreg szolgájáért, Ádámért, aki hűségesen követte a vadonba, de most jártányi ereje sincs az éhségtől. Jacques monológja azt az időt tölti ki, amíg Orlando vissza nem tér, hátán az öreg Ádámval, akit talán maga Shakespeare játszott. Orlando (esetleg Heminges vagy Condell?), a darab hősszerelmes, a fák törzsein „publikáló” (rossz) költője a hátán becipeleli az elaggott szolgát játszó népszerű „házi költőt” talán már a vadonutój Globe színpadára (valószínűleg ezzel a darabbal nyílt meg a színház 1599-ben, vagy az *V. Henrikkel*) – hatásos pillanat, méltó a nyíltszíni tapsra, amit talán meg is kapott a korabeli törzsközönségtől.

Shakespeare tehát – mint annyiszor – átír valami korában jól ismert szöveget, közkeletű vélekedést, hasonlatot, allegóriát – a darab cselekményének nagy része eleve a jónevű Thomas Lodge 1590-ben publikált *Rosalymde* című, prózában írt „regényéből” származik, persze Shakespeare alaposan megtoldja, például olyan alakokkal, mint Borotva, vagy maga Jacques. De ez a monológ is tartogat meghökkenítő, nem szokványos elemeket. Az még korjelenség, hogy bár Jacques szövegének elején „férfit és nőt” emleget, a felsorolt szerepek kizárólag férfiaké, és csak egy „dajka” és egy „nő” tűnik fel passzív női háttéralként, az utóbbi is csak azért kell, hogy a szemérről (az angolban szemöldökéről, *brow*) verset írjon a Szerelmes. Ugyanakkor épp ez a

megfelekedés a nőkről illik jól Jacques jellemképebe, ő ugyanis – ha egyáltalán társaságban van – inkább férfiak között szeret lenni, ellenez minden házasságot, s a darab végén a menyegzőknek sem kíván tanúja lenni. De ha meggondoljuk, hogy maró szatírjában minden egyes kornak a kellemetlen, sötét oldala emelkedik ki, és – a közkeleten forgó leírásokkal ellentétben – nem említi például az apát (esetleg a nagyapát), vagy az elégedett földbirtokost, vagy a Nappal összekapcsolt „beérkezett”, „eredményes” embert sem, akkor megkérdendőt, szegényellük-e magunkat helyette azért, hogy nőkre nem készíti el a „hét kor” kórképét.

A nagy drámai költészet egyik titka itt a metonímia és a metonímiák gondos megválogatása, hiszen a hét korszak hangulatát csupán néhány szóval van hely és idő megidézni. Minden egyes korszak mint *jellem*, (drámai) karakter tűnik fel egy-egy pillanatra valami nagyon kézzelfogható megnyilvánuláson, tárgyon keresztül: öklendezés (az angolban egyenesen *puke*: az újszülött hány), iskolatáska, megmosott (az angolban 'ragyogó', 'fénylő', *shining*) arc, kazán, vers, párdúc-szakáll, ágyú, has, kappan, szem, nyírott szakáll, ügypapucs, orr, szemüveg, erszény, nadrág, láb, hang, síp, fog, szem. Míg végül elérünk Shakespeare egyik kedvenc témájáig, a *semmiig* (bár itt nem a *nothing*, hanem a franciás *sans everything*, 'minden nélkül' formában). A *semmi* kiemelt szerepet kap majd a tragédiákban – például a *Lear királyban*, a *Macbethben* –, vagy a tragikus atmoszférájú *Téli regében* is. Főleg az arc, kisebb részben más testrészek és a beszédhang területéről villan fel egy-egy konkrét részlet, „darab”, hogy köréje egy-egy kis színpadkép épüljön. Mintha az emberi test részeitől, illetve a színész „eszköztáráról” készülné jegyzék; mintha annak elismerése

rejlene ebben, hogy a színész a hangjával, arcával, lábával, mozgásával és néhány jellemzdarabbal teremt atmoszférát maga körül, idézi fel előttünk a megformált alakokat. A színházon belül kapunk tehát önmagát újraalkotó, újraértelmező színházat, egy másik kedvelt shakespeare-i témát – gondoljunk csak a *Szentivánéji álomra*, a *Hamletre*, vagy *A viharra* –, ahol minden apró jelenet az életkor egyik (erősen negatív) aspektusát mutatja fel.

Az eljárás módszeres, mégis a szavakkal mozgó, olvasó szem, a színházban a fül valami feszültségre lesz figyelmes. A csecsemőből iskolás lesz, majd szerelmes (rossz) költő – ez még rendben van. De a katonából hogyan lesz bíró? Nem kellene ehhez egyetemre járni? (A londoni jogáskollégiumok, például az Inns of Court hallgatói Shakespeare közönségének fontos rétegét képezték.) És a potrohos bíróból lesz a nyeszlett, vagyonos öregúr? Ráadásul az „öregúr” nem foglalkozás, mint a katona vagy a bíró. És hol van a tanár, a professzor, a tudós, az orvos, a miniszter, az ügyvéd és ügyész, a kereskedő, a hajós (matróz, kapitány), a vadász, a halász, a földműves, az ács, a lakatos, a bognár, a cipész, a csizmadia, a nyergesmester, a kovács, az asztalos, a szabó – a kesztyűkészítő? És még sorolhatnám. Ezek Shakespeare korában mind fontos, megbecsült foglalkozások, élethivatások. Fontosnak tűnik tehát az is, ami *nem* kerül említésre, mert így jöhetünk rá: Jacques nem annyira katonából vagy bíróból – a két expliciten megfogalmazott foglalkozásból – akar gúnyt űzni; itt inkább a foglalkozásokat használja egy mentalitás, egy életkor jellemző felmutatására. Hiszen bizonyos szerepek elvben nem zárják ki egymást: a katona vagy a bíró is lehet szerelmes, a sovány öregúr is lehet bíró. Tehát a „katona” és a „bíró”, bár

egy-egy életkor főszereplőjeként lép elének, képek tekintetében ugyanolyan metonimikus „aspektushordozó”, mint az „iskolatáska”, a „kazán” vagy az „erszény”. Kelléke, (hátán) cipelője egy tipikus megnyilvánulásnak: a kb. húsz-harmincéves ember önérzetességét, lobbanékony, sértődős „természetét” hordozza „a katona”, az elkényelmesedő, de szüntelenül szigorúan ítélkező negyvenes-ötvenes jellegzetessége a „bíró” magatartás.

A szimmetria, mielőtt mechanikussá válna, megbomlik tehát, hajszárepidések mentén kezdenek finoman elcsúszni a képek, hogy valami végtelenül elszomorított mondjanak minden szerepünkről. Nemcsak önmagában hiábavaló és magányos mindegyik életkor, de a „második gyerekkor”-ba lépő, körkörösön voltaképp önmagához visszatérő fogatlan, vaksi, „íztelen” és „ízletlen”, sőt, „ízléstelen” (*sans taste*), esztétikailag is visszataszító öregség a „ragyogó emberi képességek” teljes elvesztésével jár az élet végső alkonyán. Minden a semmibe torkollik: az egész úgy, ahogy van, értelmetlen. És nem tudjuk meg, miért vagyunk mindennek kitéve, miért kell mindezt elviselnünk, mert mire visszatekintve számvetést készíthetnénk, mindent elfelejtünk. Fog rajtunk az idő, elemészt – szó sincs itt sem túlvilágról, sem bármely korszakban valami „maradandó” megalkotásáról, se valódi szerelemről, barátságról, együttlétről. Magányosságról, látszat-létről, az éppen-életben a halálról van szó, amelynek torkából fogatlan koponya mered ránk: csupa talán önmagában jól játszott, de életszerepként csupán kínzó, rossz, halátlan színpadi jelenlétről, ami nem vezet sehová, és nem kecsegtet semmiféle ígérettel. A végsőóra befutó Orlando – aki az előbb kardjával valóban mint katona hőzöngött, és hamarosan sóhajtozva írja verseit az erdőben végig magát fú-

nak tettető „Rozalindájának” – még fiatal, Ádám öreg. De Ádámnak mind a szeme, mind a fogai rendben lévőnek tűnnek. Kit játszik akkor ez a páros? Lássuk Orlandóban inkább a Shakespeare korában töretlenül népszerű Aeneas, aki a hátán mentette ki idősapját a lángoló Trójából? Vagy Ádám mégiscsak az utolsó szerep, a megsemmisülés „ilusztratív ikonja” lenne? Ahogy tetszik?

De hát – többek között – éppen ezért van még Shakespeare mindig színpadon, ezért olvassuk, újabb és újabb jelentéseket fedezve fel benne. Mert szövegei tartalmazzák (a szövegekben annyiszor egyben saját nevével is játszva): *as you Will* – ahogy te akarod. Felmutat, felkínál egy aspektust, és „nagy porondot”, „széles kört” mér ki nagyvonalúan az olvasónak, a közönségnek, hogy az mozoghat, és más és más szögből láthassa újra meg újra ugyanazt. A szöveg pedig megáll, mielőtt valami egyértelműen azonosítható jelentésbe futna, mielőtt helyettünk döntene az értelmezésről. Az elmúlt négy száz évben valahogy mindig sikerült egy megint csak eldöntetlen – talán eldönthetetlen – aspektust felfedezni. Nem minden drámájában – ma is csupán tizenöt-husz darabja van folyamatosan a közérdeklődés középpontjában (a filológusok, irodalomtudósok itt kivételek). A 17. század végén, s a 18. században sokan rosszalották – John Dryden, Pope, Voltaire –, hogy „barbár kora” miatt fittyet hányt a „hármasság” szabályának, de a „természet költőjének”, aki nem a szimmetrikus francia kertre, hanem a vadul burjánzó angol kertre hasonlít, megbocsátottak. Aztán – Goethe, Schelling, Coleridge, Hazlitt, Stendhal, Victor Hugo, Keats, Emerson, Petőfi, Arany János; (Tolsztojt kivéve szinte minden későbbi „nagy szerző”) – az érzelmek, a szerelem, a féltékenységek, a gonosz indulatok hiteles ábrázolását, a

konfliktusokban, a „hatalmas ellentétekben” összecsapó metafizikai erőt csodálták és elemezték. Az „esendő ember” felmutatását a királyokban; a gondolkodás, a döntés, a vágy, az ambíció, a bűn és büntudat útvesztőinek, lehetőségeinek és lehetetlenségének felmutatását, a transzcendens erővel felvett küzdelmeket ünnepelelték a tragikus alakokban. Meg a humort, a nyelvi leleményeket, az élceket, a „poénokat”, a helyzet- és jellemkomikumokat, a váratlan, komikus kontrasztokat a vígjátékokban, miközben észrevették, hogy a tragédiákba állandóan komikus, a komédiákba tragikus elemek keverednek. Bámulták az ötvenezer szó körüli, páratlan szókincs gazdag áramlását, azt, hogy a vesztes is győztes maradhat, ha megtartja emberi méltóságát. Nemzetek – német mintára ide tartozunk mi is – tanulták fordításán keresztül, mi az „irodalom”. Persze nem kizárólagosan, de Shakespeare nálunk is hamar „nemzeti költő” lett.⁶ Ma sokan lázadó, felforgató „szubverzív” erejére figyelnek, ahogyan átértelmez, átír egy-egy korabeli, illetve ma is elterjedt közéletet, régi történetet vagy magát a történelmet.

Shakespeare – legalábbis egyik – titka, hogy bármely metonimikus aspektust pillantjuk is meg, az – talán mert szerzőjük színész is volt, illetve nagyon ismerte azokat, akiknek a szerepeket írta – már szövegének mondataiban, a színpadi meglevenítés előtt előadott, „performált”, megélt, animált, „lelkésített” formában jelenik meg.⁷ Shakespeare Jacques monológjában nem leírja az élet hét stációját, hanem azonnal színpadra teszi, és előadhatja a csecsemővel, az iskolásfiúval, és

⁶ Shakespeare magyar recepciójáról máig a legfontosabb munka Dávidházi (1989).

⁷ A shakespeare-i aspektusra és performativitásra nézve lásd Bate, 1997, 319–340. Jonathan Bate ezeket Ludwig Wittgenstein kései nyelvfilozófiájával kapcsolja össze.

így tovább a fogatlan aggastyánig; a figura életkor, az életkor karakter lesz, de kétszeresen, „kettős beágyazottsággal”, mert ezt a darabban épp Jacques mondja: a karaktert játszó színész elemzi, de egyszerre *elő is adja* a színészt. Jacques szavaiból az is következik, hogy elég akár valamely életkorban lennünk – és van-e itt kivétel? –, hogy mi is a játszó között érezzük magunkat: már éveink száma nagy szereplehetőség, különösen, ha nem csupán „történet velünk”, mint ezekkel a karakterekkel, hanem tudatosan éljük át, hány évesek vagyunk; így juthatunk közelebb ahhoz is, mit jelent az idő. „És minden férfi és nő ott színész: *And all the men and women are merely players*”: itt a *merely* nemcsak ’csupán’-t vagy ’tényleges’-t jelenthet, hanem azt is: ’teljesen’.

IRODALOM

- Bate, Jonathan (1997): *The Genius of Shakespeare*. Picador, London Preview • <http://tinyurl.com/guofezm>
- Bate, Jonathan (2008): *Soul of the Age. The Life, Mind and World of William Shakespeare*. Penguin, London–New York
- Crystal, David – Crystal, Ben (eds.) (2002): *Shakespeare's Words. A Glossary and Language Companion*. Penguin Books, London • <http://tinyurl.com/yau7809>
- Dávidházi Péter (1989): „Isten másodszüllöttje”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Gondolat, Bp.
- Dobson, Michael – Wells, Stanley (eds.) (2001): *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford University Press, Oxford–New York
- Dusinberre, Juliet (ed.) (2006): *William Shakespeare: As You Like It. (The Arden Shakespeare. Third Series)*. Thomson Learning, London
- Evans, G. Blakemore (1987): *Elizabethan and Jacobean Drama*. A. and C. Black, London
- Géher István (1988): „Shakespeare: Tükkör”. In: Fabiny Tibor – Géher István (szerk.): *Új Magyar Shakespeare Társaság*. Modern Filológiai Társaság, Budapest, 9–15.
- Gilman, Albert (ed.) (1963): *William Shakespeare: As You Like It. (Signet Classics)*. New American Library, New York

Nem arról van szó: ’sajnos *csak* színészek vagyunk’, vagy ’hát, *tényleg, valóban* színészek vagyunk’. Hanem arról: fel- (majd le-)lépve mindenki „teljes játszó”, totális alakító, abszolút megformáló lehet – vagy már az is – ezen a „széles, egyetemes játszóhelyen”. Annak minden kellemes és kellemetlen következményével. Valószínűleg mindenki „győztes” szerepeket szeretne játszani. De gyötrelmes, fájdalmas, nehéz szerepeket is lehet *jól* játszani. Lehet, hogy ez a legtöbb, amit tehetünk.

Kulcsszavak: *William Shakespeare (1564–1616), Shakespeare kora, Shakespeare jelentősége, dráma, drámaértelmezés, színház, reneszánsz angol irodalom, kora újkori angol irodalom, Ahogy tetszik (As You Like It, kb. 1599)*

- Greenblatt, Stephen et al. (eds.) (1997): *The Norton Shakespeare*. W. Norton and Company, New York–London
- Halliday, Frank Ernest (1969): *A Shakespeare Companion*. Penguin Books, Baltimore, MD
- Hattaway, Michael (ed.) (2000): *William Shakespeare: As You Like It. (The New Cambridge Shakespeare)*. Cambridge University Press, Cambridge
- Kastan, David Scott (ed.) (2000): *A Companion to Shakespeare*. Blackwell Publishers, Oxford–Malden
- Nádasdy Ádám (ford.) (2008): *Shakespeare drámák*. Második kötet: *Ahogy tetszik, Vizkereszt, Rómeó és Júlia, A vihar*. Magvető, Budapest
- Palfrey, Simon (2005): *Doing Shakespeare. (The Arden Shakespeare)*. Thomson Learning, London
- Schoenbaum, Samuel (1975): *William Shakespeare: A Documentary Life*. Oxford University Press, Oxford
- Shapiro, James (2005): *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. Faber and Faber, London
- Wells, Stanley (1988): *Dictionary of Shakespeare. (Oxford Paperback Reference)*. Oxford University Press, Oxford–New York
- Wells, Stanley (2002): *Shakespeare For All Time*. Macmillan, London